teksty DRUGIE

GRANICE WSPÓŁCZESNOŚCI

z treści:

Włodzimierz Bolecki
Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)
Ryszard Nycz
Poetyka epifanii a modernizm
Jan Błoński
I cóż dalej, dziwna monado?
Witkacy u progu niepodległości
Jerzy Jarzębski
Kicz jest w nas
(Gombrowicza romans z kiczem)
Ewa Kraskowska
Niebezpieczne związki. O prozie Zofii Nałkowskiej
Przemysław Czapliński
Wątpliwe rozstanie z utopią

4
(40) 1996

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

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

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

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

teksty DRUGIE 4 1996

Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN

TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Granice współczesności

Nie ma co ukrywać: ten numer naszego pisma nie jest wynikiem długich przygotowań redakcyjnych. Powstał dlatego, że wśród nadesłanych artykułów wyłonił się blok tekstów, które łączy zainteresowanie pierwszą połową naszego wieku. A nawet więcej — osią tematyczną jest przecież problematyka związana z dwudziestoleciem międzywojennym lub cokolwiek (ale niewiele) dalej.

Od dawna jednak sądzę, że w tego typu przypadkach nie ma nic przypadkowego. Przeciwnie, jeśli pewne idee, czy poszukiwania same układają się w pewien wzór, to coś w tym musi być. Co? Jednej odpowiedzi dać nie można, powodów jest kilka i są one różnej natury.

Po pierwsze — kultura dwudziestolecia międzywojennego to bardzo stabilny punkt odniesienia dla wszystkiego, co działo się po wojnie. Gdy pływa się w mętnej wodzie, dobrze jest wiedzieć, gdzie znajduje się jakiś twardy grunt. O dwudziestoleciu międzywojennym myśli się trochę jak o takim twardym gruncie wobec współczesności. To jest okres, gdy wszystkie hierarchie, z natury rzeczy dyskusyjne i zmienne, nie są jednak zafałszowane, czyli zaburzone bezpośrednim oddziaływaniem czynników politycznych, jak w literaturze PRL-u. Tamta rzeczywistość poddała własnej ocenie dzieła, samych pisarzy czy grupowe pomysły na to jak stworzyć nową, całkiem nową sztu-

kę. I my możemy się z tymi ocenami nie zgadzać, ale traktujemy je zawsze z zaufaniem w pewien porządek, który je wykreował.
Po drugie — jeśli szuka się korzeni różnych współczesnych idei panujących w szutce, to trzeba wracać do tego, co wydarzyło się w pierwszej połowie naszego wieku. A nawet na samym jego początku, kiedy awangarda przyniosła ogromny wybuch idei, których szczątkami czy przetworzeniami żywi się do dziś. Wciaż spotkać można w różnych podręcznikach przyjmowane jako oczywistość zdanie o ogromnym przyspieszeniu zmian w wieku dwudziestym. Kiedy jednak skonfrontujemy to z faktem, że umownie rozumiana „współczesność" trwa i wciąż przyrasta, obejmując już prawie cały wiek, to okaże się, że jest ono dość wątpliwym stereotypem. Zmiany techniczne — tak, owszem, w tej dziedzinie wydarzyło się nawet kilka rewolucji (w dziedzinie środków przekazu, informatyki). Rewolucji w sztuce było natomiast tak wiele, że żadna z nich nie zdołała ustanowić prawdziwej cezury. Powracamy więc do punktu wyjścia — kto ma ochotę zaprowadzić w pojęciach o sztuce porządek, ten odwołuje się do prądów i pomysłów ustalonych na początku wieku. Młoda Polska — to jest już przeszłość, dwudziestolecie należy natomiast do współczesności.
Nie pisałabym o tym aż tak wiele, gdyby nie to, że jednak coś mnie w tym od dawna niepokoi. Każda cezura jest granicą umowną i zapewne trzeba pogodzić się z tym, że coś się odcina, żeby wyodrębnić lepiej coś innego. Jeśli jednak traktujemy dwudziestolecie jako fragment współczesności, to trzeba się zastanowić nad tym, że pewna część literatury tamtego okresu bardzo słabo przemawia już do współczesnej wrażliwości. Myślę na przykład o Skamandrytach... A więc międzywojnie tak, ale Tuwim — już nie bardzo... No, chyba że frywolne wierszyki, które właśnie „trafiły pod strzechy" czy może na stragany z literaturą popularną. Zmienił się smak poetycki i Tuwim brzmi już staroświecko. Na dodatek jest to ta część literatury międzywojennej, która tworzyła jej „środek", odbierana była jako pewnego rodzaju norma dla poezji całego okresu. Przecież to Skamandryci ustalili najbardziej czytelny styl tamtej poezji.
Któż czyta dziś Lechonia jako współczesnego poetę? Chyba już nikt.

Nawet badaczy trudno namówić. Stał się Lechoń równie odległy jak Asnyk czy może Brodziński — poeci konieczni w przeglądowej antologii, nazwiska, wokół których coś się kołacze, ale wiadomo, że to już bardzo niedzisiejsze. Nałkowska czy Dąbrowska są żywe dzięki dziennikom (dzięki temu wciąż piszą!), ale ich powieści przeważnie nie budzą już emocji. W nauczaniu szkolnym są to poważne, ale niezbyt lubiane pozycje, podobnie jak „Nad Niemnem" Orzeszkowej. Solidne pisarstwo o realistycznych tradycjach stało się czymś mocno niedzisiejszym. Na dodatek wciąż kołaczą się tu schematy i klisze, urobione w czasach, gdy realizm kojarzył się z prawdami jedynie słusznymi.

To wspaniale, że pojawiają się jednak próby zupełnie nowych interpretacji dzieł autorów, z którymi od dawna dość powszechna opinia nie wiąże wielu nadziei na to, że są w stanie zdradzić jakieś tajemnice. Przekora okazuje się bardzo potrzebną cechą historyka literatury. Z ogromnym zainteresowaniem przeczytałam szkice o Nałkowskiej i Lechoniu — polemiczne wobec utartej tradycji interpretacyjnej i rzeczywiście wnoszące wiele nowego.

Myślę jednak, że to nie koniec. Uwspółcześnianie dwudziestolecia staje się coraz bardziej problematyczne i kiedyś się skończy. A wtedy może warto wypróbować inny pomysł — dokonać opisu literatury od Młodej Polski do 1944 roku jako pewnej całości. Cezura 1918 roku jest bardzo mocno utrwalona, ale przemawiają za nią przede wszystkim względy pozaliterackie. Już nie wspominając o tym, że „dwudziestolecie" to tyle, co 20 lat, a wymienny termin „międzywojnie" ma podobną wartość opisową.

Gdyby opisywać Młodą Polskę wraz z dwudziestoleciem nareszcie termin „modernizm" mógłby nabrać jakiegoś cywilizowanego sensu. Polski symbolizm i ekspresjonizm okazałyby się czymś bardzo poważnym, potężnymi nurtami, a nie — niedokończonymi epizodami. Już nie mówiąc o tym, że cezura nie dzieliłaby twórczości Witkacego, Żeromskiego, Nałkowskiej, Boy'a czy Leśmiana na dwie części. Każde z tych nazwisk — to inne problemy, wynikające z arbitralności bardzo radykalnego podziału na „przed" i „po" 1918. Skamandryci wraz z kontekstem filozofii przełomu wieków i tradycją

Staffa i Kasprowicza staliby się logicznym rozwinięciem pewnej formacji — a nie poetami przełomu. Czy staroświeckość wierszy Lechonia może dziwić, jeśli uświadomimy sobie, że to jest poeta, który z problemem polskości mierzył się tuż po Wyspiańskim?
Ale dość już o tym. Pomysł niewiele jest wart, póki nie wypełni się go konkretami. Ten wymagałby sporej książki, czyli kilku lat pracy. A tak — cóż? Bańka mydlana. Zabłysło i zgasło.

Anna Nasiłowska

Szkice

Włodzimierz Bolecki

Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)

1. Ilekroć próbujemy opisywać literaturę XX wieku, napotykamy na bariery epok, okresów i podokresów. Nie wzięły się one, oczywiście, z niczego — jedne zostały narzucone przez wydarzenia historyczne (np. daty: 1918, 1939, 1945, 1949, 1956, 1968, 1976, 1989), inne są wynikiem refleksji historyków nad ewolucją literatury choć także wyraźnie determinowanej przez wydarzenia zewnętrzne wobec samej literatury (1905, 1932, 1976). Nie zamierzam jednak zajmować się tu kwestiami periodyzacyjnymi. Szukam natomiast takich kategorii poetyki, które pozwalają w utworach z końca i z początku mijającego stulecia odsłonić zjawiska charakterystyczne w literaturze, umównie rzecz biorąc, całego wieku XX. Rzecz jasna, wszystko w tym szkicu jest jedynie wstępną propozycją skonstruowania przedmiotu, któremu najchętniej nadałbym nazwę: modernizm polski.

2. Na początek, spośród wielu możliwych, wybieram dwie kategorie, tzn. „teksty" i „głosy".[1] Nie ma potrzeby

---

[1] Bezpośrednia inspiracją do napisania tego artykułu była konferencja nt. „La litterature polonaise du XX-ème siecle. Textes, styles, voix" zorganizowana w Paryżu przez sekcję polonistyki w Université Sorbonne, Paris IV. W tej wersji przypisy ograniczam do niezbędnego minimum.

udowadniać, że obie te kategorie są nie tylko głęboko osadzone w różnych formach świadomości literackiej i teoretycznoliterackiej XX wieku, ale bywały już niejednokrotnie i, w różny sposób, jej punktami krystalizacyjnymi.[2] Mówiąc najogólniej, „tekstowość" staje się w XX wieku ośrodkiem problemów literackich zawsze wtedy, gdy wypowiedź literacka rozumiana jest jako zbiór konwencji imitujących gotowe już formy komunikacji. Z kolei „głosowość" jest dokładnym zaprzeczeniem takiego rozumienia: pojawia się zawsze wtedy, gdy wypowiedź literacka traktowana jest jako bezpośredni zapis ekspresji werbalnej mówiącego podmiotu.

„Tekstowość", o jakiej tu mowa dotyczy tych wszystkich zjawisk literackich w XX w, które można przetłumaczyć na następującą instrukcję komunikacyjną: „autor nie przemawia bezpośrednio, lecz za pomocą konstrukcji literackiej, która jest TEKSTEM, a zatem nie jest bezpośrednim GŁOSEM autora". To rozróżnienie — w którym kryteriami są albo wiedza o tekstach, albo doświadczenie niezwerbalizowane w formie tekstów — pozwala na taką typologię XX-wiecznych zjawisk literackich, której wyznacznikami są kryteria komunikacyjne albo tematyczne, ale nie związane z podziałami na epoki i okresy.

3. Nie trudno udowodnić, że w tym nurcie literatury polskiej XX wieku, który można nazwać modernizmem, a który, moim zdaniem, trwa od lat 90-tych XIX w po dzień dzisiejszy — obie te strategie komunikacyjne stale współistnieją obok siebie. Nie są, rzecz jasna, jedynymi strategiami komunikacyjnymi modernizmu,

---

[2] Z prac opisujacych wyznaczniki „tekstowości" zob. studia poświęcone różnym formom mimetyczności, m.in.: M. Głowiński *O narracji w pierwszej osobie* oraz *Powieść a dziennik intymny* w: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973; por. J. Lalewicz *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej* [w zbiorze]: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński Wrocław 1979 oraz R. Nycz *Tezy o mimetyczności* w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993;
Natomiast bezpośrednią tradycją badwczą „głosowości" jest oczywiście kategoria „skazu", czyli „iluzja narracji mówionej", zob. B.M. Ejchenbaum, „Iluzja narracji mówionej" (1924), przekł. H. Cieślakowa i M. Czermińska w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wyb. i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni Warszawa 1970; W.W. Winogradow, „Zagadnienie narracji wypowiadawczej w stylistyce" w: L. Spitzer, K. Vossler, W. Winogradow, *Z zagadnień stylistyki*, przeł. J. Kulczycka i inni, Warszawa 1937.
W tym szkicu tradycyjne terminy poetyki opisywej próbuję przekształcić w kategorie historii literatury.

lecz — w przyjętej tu perspektywie — należą niewątpliwie do jego charakterystycznych wyznaczników.

Źródłem pierwszej strategii jest przekonanie autorów i czytelników, że komunikacja literacka rodzi się — by tak rzec — z istniejących już tekstów. Jej zasadą jest bowiem wypowiadanie się poprzez teksty i o tekstach. Słowem, zasadą jest presupozycja, że autor i odbiorca są najpierw czytelnikami, a literatura jest po prostu wypowiedzią Czytelnika do Czytelnika za pomocą tego, co obaj przeczytali. Istotą tej strategii komunikacyjnej jest zatem uznanie, że warunkiem wstępnym i koniecznym porozumienia autora z czytelnikiem jest zasada „deja lù".

Źródłem drugiej strategii jest z kolei przekonanie, że celem wypowiedzi literackiej jest przedstawianie mowy żywej, nie skonwencjonalizowanej w zapisach literackich, czyli nie przefiltrowanej przez kanony literackości, a zatem mowy, która jest spontaniczną ekspresją podmiotów mówiących. Zasadą tej strategii jest z kolei uznanie, że warunkiem porozumienia pomiędzy autorem a czytelnikiem jest zasada „jamais lu".

W swych skrajnych postaciach obie te modernistyczne strategie komunikacyjne („déja lù" i „jamais lu") realizowane są w biegunowo przeciwstawnych modelach literatury, tzn. w modelach, które mają odmienne poetyki, odmienne style, odmienne funkcje, programy oraz odmienne wewnątrztekstowe instrukcje komunikacyjne. Słowem, stoją za nimi inne estetyczne, filozoficzne i lingwistyczne koncepcje literatury oraz jej funkcji, a także jej odbiorców.

Jakie utwory mogą być więc przykładami strategii „jamais lu", a więc koncepcji literatury jako zapisywania głosów nie przefiltrowanych przez doświadczenie, czyli przez wcześniejsze konwencje i teksty literackie.

1901:

— Wojtek! Pedzialbyk ci cosi! — Co? — Kasia tańcy. Wojtek jak sie porwie z cetyny: — Tańcy?! — Tańcy. — Ka? — W karcymie pod kościołe. — Widziałeś? — Widziałek. — S kim? — Z Wałęcake.

1975:

Ryszard, ja ci powiem coś, mówma se tak otwarcie, przecie my z Krową do polskiej szkoły nie chodzili, tak?, i pisać my się po polsku nie uczyli. Piszemy, ale z bykami. Te rosmaite ykse, ep-

selony, to ci się wszystko majta, bo przecie my za łobuza w niemieckiej szkole tego nie mieli. A zaś potem kiedy żem się miał uczyć?, cheba jak żem był sierota, tak, to trzeba było zapieprzać z bracką do fabryki, bo za darmo, chleba nie ma.

1992:

Koleś ułożył się przy mnie i pyta: — No to co, dzieciak, przykirzymy czaju? — Morda mi się ucieszyła od ucha do ucha. — Masz! Jasne! — zaczął czegoś szukać w swoim mandżurze i wytargał zaraz dwie mojki, ze cztery metry cienkiego przewodu i słoik. — Jak to przeniosłeś? — Nie interesuj się dzieciak. Pogibiesz deczko, to się dowiesz. Dwa pięć osiem i zrobił z mojek buzałę, podłączyliśmy antenę do fazy i za trzy minuty mieliśmy pół litra wrzątku.[3]

* * *

Generalne różnice między tymi utworami łatwo określić, choć nie są one tu specjalnie ważne. Tetmajer stylizuje wypowiedź swych bohaterów na gwarę podhalańską, Schubert zapisuje mowę analfabetów, Stasiuk — żargon więzienny.

Jednak to, czy mamy do czynienia ze stylizacją, czy zapisem dokumentarnym jest tu bez większego znaczenia, bo wspólnym narracyjnym celem tych autorów jest oddanie w utworze stylistycznych cech żywej mowy. Ważne natomiast jest to, że niezależnie od okresów literackich — pominąwszy socrealizm — w literaturze polskiej całego XX wieku można wskazać długą listę utworów, których stylistycznym wyznacznikiem jest zapisywanie mowy własnej postaci, tj. GŁOSÓW nie przefiltrowanych wcześniej przez żadne teksty, głosów — zdaniem autorów — nie utrwalonych w formie jakichkolwiek pretekstów. Nazwę ten nurt polskiej literatury modernistycznej „iluzjonizmem głosowym".

Przykład Kazimierza Przerwy Tetmajera jest tu o tyle znamienny, że pisarz ten — jak wiadomo — bywał przez czytelników współczesnych oskarżany o plagiat, tzn. o przedstawianie jako utworów własnych opowieści rzekomo spisanych i zasłyszanych od prawdziwych góralskich bajarzy lub „przeczytanych w cudzych rękopisach". Tetmajer broniąc się przed tymi zarzutami, odpowiadał, że jego opowieści są celowo utworzone na wzór opowieści i legend ludowych, i że są „kombinowane jedne z drugimi. Odróżniać je byłoby za wiele robo-

---

[3] Kazimierz Przerwa Tetmajer, „Jak wzieni Wojtka Chrońca" (1901) z tomu: *Na skalnym Podhalu* (1913), Kraków 1972, s.100–107; R. Schubert, *Trenta Tre*, Warszawa 1975, s.137; Andrzej Stasiuk, *Mury Hebronu*, Warszawa 1992, s. 72–73.

ty". Ponadto dodawał, że opracował własny zapis fonetyczny dla oddania mowy góralskiej („rządziłem się tu często słuchem").
Prawie siedemdziesiąt lat później poznański pisarz Ryszard Schubert nagrywał na magnetofon wypowiedzi swoich przyszłych bohaterów po to właśnie, by stworzyć zapis wierny nie tylko pod względem leksykalnym i składniowym, lecz również fonetycznym.
Przed jakim więc posądzeniem bronił się na początku naszego wieku Kazimierz Przerwa Tetmajer, gdy oskarżano go, że jego utwory to jedynie „spisane i powtórzone" góralskie legendy? Tetmajer bronił się przed posądzeniem o to, że cytuje. Czyli bronił się przed posądzeniem, że dialekt góralski w jego opowiadaniach pochodzi z cudzych tekstów, z istniejących wcześniej zapisów. Mniejsza o szczegóły tamtej dyskusji, doskonale znanej badaczom literatury Młodej Polski. Ważne jest tu istnienie normy ujawniającej się w przeciwstawieniu literatury jako „tekstów" i literatury jako „głosów". W tym drugim wypadku „głosy" traktowane są jako źródło autentyczności mowy żywej, tzn. nie skonwencjonalizowanej w istniejących konwencjach literackich.
To przeciwstawienie charakterystyczne jest dla całej literatury polskiego modernizmu. Istnieje zarówno w okresie Młodej Polski, II Rzeczypospolitej, można by nawet wskazać jego residua w okresie socrealizmu, ale najwyraźniej rozwija się po roku 1956, a jego kulminacja przypada na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, gdy zapis autentycznej indywidualnej mowy żywych ludzi stawał się manifestacją wolności wypowiedzi w systemie, w którym wypowiedzi były poddane różnym ograniczeniom cenzuralnym.
Jakie utwory mogłyby być natomiast przykładami drugiej z wymienionych tu strategii komunikacyjnych modernizmu?
Mogłyby być nimi te wszystkie teksty, w których uzasadniem gry komunikacyjnej pomiędzy autorami i czytelnikami nie jest „iluzjonizm głosowy", lecz mowa literatury: tzn. „mowa" gatunków, tradycji, aluzji, cytatów, słowem wszelkich znaczeń nadbudowanych nad konwencją — bo, rzecz jasna, jest to konwencja — mowy literacko dziewiczej. Kłopot z taką definicją polega na tym, że w wyznaczonym przez nią zakresie mieści się zdecydowana większość wszelkich tekstów literackich. Toteż dla jasności wymienię tylko kilka utworów, w których charakteryzowana tu strategia komunikacyjna nie jest czymś przypadkowym, lecz jest istotą poetyki poszczególnych utworów.

Od „Pałuby" Irzykowskiego, „Próchna" i „Oziminy" Berenta, przez „Mopsożelazny piecyk" Wata, utwory Witkacego i Gombrowicza, Parnickiego i Iwaszkiewicza, Mrożka i Lema, aż po teksty Głowackiego i Terleckiego, Różewicza i Pilcha. Celowo zestawiam tu nazwiska pisarzy, których trudno by było łączyć posługując się np. kryteriami tematycznymi, czy stylistycznymi. W sferze tematycznej dzieli ich niemal wszystko, łączą ich jednak gry metaliterackie, zabawy w metafikcję, czy literackie wykorzystywanie różnych dyskursów. Odwołując się do bardzo dziś już niemodnego, ale poznawczo nadal niezastąpionego rozróżnienia pomiędzy konkretną „wypowiedzią" a „językiem" jako systemem można by powiedzieć, że „iluzjonim głosowy" reprezentuje koncepcję literatury jako jako zapisu jednorazowego i niepowtarzalnego.

Z kolei jego przeciwieństwo, czyli „iluzjonizm tekstowy" — biorąc rzecz metaforycznie — reprezentuje koncepcję literatury, która jest ponadjednostkową mową samej literatury. Wszelkie gry tekstowe, które skłoni jesteśmy przyporządkowywać takim zjawiskom jak „dialog" czy „intertekstulaność" i ich pochodne są wszak wynikiem umowy, że autor mówi cudzymi tekstami, a czytelnik z tej metatekstowości czerpie estetyczną i poznawcza satysfakcję.

Dokonawszy tego rozróżnienia, muszę je jednak zaraz porzucić, zakładając, że zarówno jego zasadność jak i jego dalsze implikacje teoretyczne i historycznoliterackie można uznać za mniej więcej oczywiste. Pierwsza z wymienionych tu strategii prowadziłaby do rekonstrukcji serii utworów o wyznacznikach stylistycznych, tj. leksykalnych, słowotwórczych i składniowych identyfikowanych z ich empirycznymi socjolektami. Druga — prowadziłaby do pokazania rozmaitych technik intertekstualnych jako wyznaczników rekonstrukcji historycznoliterackiej, słowem do opisu tekstów jako metatekstów, fikcji jako metafikcji, przedstawiania jako konwencji reprezentacji werbalnej etc. Jednak współistnienie tych dwóch różnych strategii w całej literaturze wieku XX, pozwala dziś, po blisko stu latach, poszukiwać w nich nie tylko różnic, lecz także jakiegoś wspólnego korzenia: czyli, w skrajnie odmiennych modelach literatury pozwala poszukiwać nie tylko odrębności i zaprzeczeń, lecz odmiennych wariantów jakiejś wspólnej całości.

To zatem, co przed chwilą mozolnie rozcinałem i odróżniałem, teraz

bedę chciał potraktować jako dwa różne pasma tej samej materii. Czy taka hipoteza da się obronić, a przynajmniej uzasadnić?
Żeby odpowiedzieć na to pytanie, muszę teraz zmienić perspektywę i pytać nie o strategie komunikacyjne czy wyznaczniki stylistyczne, lecz o mniej lub bardziej jasno sformułowane tematy poszczególnych pisarzy. Słowem, o te utwory literackie, w których relacja między „głosem" a „tekstem" organizuje problematykę utworu. Podobnie jak poprzednia, także i ta perspektywa pozwala zestawiać pisarzy i utwory, które w każdym innym układzie mogłyby tylko się tylko sobie dziwować. Będę więc teraz mówił o utworach Wacława Berenta, Józefa Mackiewicza, i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.
Wacław Berent jest chyba jedynym polskim pisarzem, który relację pomiędzy tekstem a głosem uczynił *expressis verbis* problemem swojej twórczości. W jednym z autokomentarzy do cyklu „opowieści biograficznych" wprowadził rozróżnienie pomiędzy „bios" a „logos".
Dla Berenta „logos" to nie tylko literatura i piśmiennictwo, to także świadomość historyczna i pamięć społeczna kształtowana i utrwalana w różnych formach oraz w przekazach werbalnych i niewerbalnych. „Bios" natomiast to te wszystkie działania, zachowania i wypowiedzi ludzi, które miały miejsce w konkretnym czasie i miejscu, ale które nigdy nie zostały zapisane, zapamiętane, a przede wszystkim utrwalone w pamięci potomnych. Nigdy zatem nie stały się częścią „logosu". Berentowska opozycja pomiędzy „logos" i „bios" jest niewątpliwie opozycją pomiędzy tym, co społeczne a tym, co indywidualne, pomiędzy tym, co utrwalone a tym, co zapomniane, pomiędzy tym, co prawdziwe a tym, co zmistyfikowane — a w głębszej perspektywie: pomiędzy tym, co żywe, płodne i twórcze a tym, co martwe, stereotypowe i standardowe. Na pozór to Berentowskie przeciwstawienie może wydawać się paradoksalne, albowiem „bios", czyli to, co „żywe", umieszczony jest przez pisarza w przeszłości (w „opowieściach biograficznych" jest to przełom XVIII i XIX w.) natomiast „logos" umieszczony jest w przyszłości. Taka interpretacja byłaby jednak nieporozumieniem. Co prawda, „opowieści biograficzne" opowiadają o czasach Oświecenia, a *Żywe kamienie* o epoce Średniowiecza, nie mniej przeciwstawienie „biosu" i „logosu" — tzn. głosu i tekstu, ekspresji i jej utrwalenia, faktu i pamięci o nim — jest przeciwstawieniem aksjologicznym, a nie temporalnym i może dotyczyć każdej współczesności.

Etymologiczne i symboliczne sensy tego przeciwstawienia należą do rozpoznawczych cech literatury modernistycznej, jakkolwiek zostały zwerbalizowane w jej wczesnej fazie. Chodzi tu o przeciwstawienie pomiędzy życiem a śmiercią, pomiędzy autentycznością a deformacją, pomiędzy żywym głosem a konwencjonalnością wypowiedzi, pomiędzy czynem (tj. działaniem) a słowem (tj. piśmiennictwem), pomiędzy tym, co ukryte, a tym co znane, pomiędzy głębią a powierzchnią itd.

Z tego przeciwstawienia Berent wyprowadził własny program literacki, który — w przyjętej tu perspektywie — można przedstawić następująco. Pisarz ma do czynienia z tekstami, które są świadectwami istnienia ludzi w historii. Te świadectwa zawierają informacje niekiedy prawdziwe, niekiedy fałszywe, niekiedy dokładne, innym razem fikcyjne, ale zawsze pozbawione są żywego głosu, tzn. głosu wypowiadanego przez żywego człowieka. Zadaniem literatury jest więc rekonstrukcja tego głosu, przebicie się przez skorupę, jaką tworzy „logos" i rozdarcie jego kolejnych nawarstwień. Berent wierzył, że jest to możliwe, że sztuka pisarska jest w stanie przywrócić tekstom utracone przez nie głosy żywych ludzi, słowem, że kamienie zaczynają mówić, dokumenty historyczne odzyskują akustyczność wypowiedzi, a greckie rzeźby — swoje barwy. Jest to możliwe przynajmniej na jeden moment — w literaturze — jeśli czytelnik w to wierzy. Jak pisał Słowacki:

„Ta kartka wieki tu będzie płakała
I łez jej stanie."

* * *

A oto inny pisarz, w którego utworach „głosy" i „teksty" są składnikami programu literackiego.

Tematem większości utworów Józefa Mackiewicza jest historia współczesna. Ambicją pisarza stało się opowiedzenie o tym, co było, co się zdarzyło na prawdę. Mackiewicz w tym jest bliski Berentowi, że zakłada, iż istotna część wiedzy o historii współczesnej jest zmistyfikowana, przemilczana lub ocenzurowana. Berent winił za to społeczny mechanizm świadomości historycznej, Mackiewicz — XX-wieczną cenzurę polityczną istniejącą w każdym ustroju. Wspólne jest więc Berentowi i Mackiewiczowi przekonanie, że to, co jest ukry-

te w historii, może być ujawnione w literaturze. Wszystko inne, lub prawie wszystko, oczywiście ich różniło.
W utworach Józefa Mackiewicza nie ma aksjologicznej opozycji pomiędzy głosem a tekstem, czyli takiej, jaka organizuje utwory Berenta — jest natomiast różnica funkcjonalna pomiędzy tymi formami wypowiedzi.
Głos konkretnego, żywego człowieka jest dla Mackiewicza pierwotnym elementem rzeczywistości. Miarą autentyczności relacji o rzeczywistości jest właśnie zapisanie, czy przedstawienie, niepowtarzalnego sposobu mówienia mieszkanców Wileńszczyzny i Polesia. Literacki fenomen Mackiewiczowskich reportaży w latach trzydziestych polegał min. na niezwykłej inkrustacji tzw. żywym słowem relacji o problemach spoleczych, politycznych i administracyjnych na wschodnich terenach II Rzeczypospolitej. Spoza indywidualnego głosu reportera wyłaniał się arcybogaty wielogłos jego rozmówców. Tę sztukę zapisywania leksykalnej, składniowej czy akustycznej idiomatyki wypowiedzi Józef Mackiewicz przeniósł do swych powojennych powieści. Za to go cenili krytycy i krajanie — min. Czesław Miłosz. Jednak pamięć i umiejętność utrwalania mowy „wilniuków" i innych mieszkańców tamtego regionu nie wystarczały Mackiewiczowi do realizacji opowieści o tym, jak było naprawdę, czyli o tym, co się zdarzyło w czasie sowiecko-niemieckiej okupacji na wschodzie Europy.
Mówiąc w skrócie: prawda „głosów" — w koncepcji Mackiewicza — okazała się nie wystarczająca do rekonstrukcji prawdy o wydarzeniach historycznych. Dlatego głosy konkretnych ludzi Mackiewicz postanowił uzupełnić tekstami. Obok wypowiedzi bohaterów wprowadził zatem do powieści, na prawach cytatów, obszerne przytoczenia dokumentów historycznych: uchwał partii bolszewickiej, rozkazy i raporty dowódców armii polskiej, niemieckiej i sowieckiej, depesze oficerów Armii Krajowej, fragmenty artykułów prasowych itd. Każda z jego powieści nieco inaczej zresztą wykorzystuje te materiały.
Dla Mackiewicza — jak wspomniałem — różnica pomiędzy „głosami" a „tekstami" jest różnicą funkcjonalną. „Teksty" w jego utworach są nośnikami informacji. „Głosy" natomiast bywają reakcjami postaci na te informacje. Powieściowy status głosów i tekstów jest więc zasadniczo odmienny. „Głosy" są świadectwami prawd indywidualnych, ludzkich emocji, odczuć, konfliktów, itd. „Teksty" natomiast należą do bezosobowego wymiaru historii. Są faktami — by tak rzec — ro-

dzonymi przez politykę, ideologię, grę interesów państwowych czy partyjnych.
O ile głosy należą do stricte personalnej perspektywy narracji Mackiewicza, to teksty naruszają tę perspektywę. „Teksty" wprowadzają do powieściowego świata informacje spoza wiedzy powieściowych bohaterów. To wykroczenie poza horyzont możliwości informacyjnych postaci Mackiewicz tłumaczył koniecznością wielostronnego przedstawiania prawdy o wydarzeniach historycznych. Tak więc „głosy" i „teksty" w koncepcji Mackiewicza dopełniają się nawzajem. Równocześnie jednak współtworzą dwa wymiary dramaturgii każdego utworu: mechanizmów polityki i racji zwykłych ludzi, którzy — w utworach Mackiewicza — zawsze okazują się tej polityki ofiarami.

* * *

A oto jeszcze inny wariant relacji pomiędzy „głosami" a „tekstami": opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.
W utworach Herlinga nie ma żadnych form żywej mowy, formy dialogowe zredukowane są w nich do minimum, a w niektórych opowiadaniach nawet w ogóle nie istnieją. Podstawową formą podawczą jest w nich natomiast monolog narracyjny pełniący funkcję bądź relacji, bądź komentarza. Tak charakterystycznej redukcji sfery wypowiedzi towarzyszy równocześnie w utworach Herlinga rozbudowana sfera „tekstów w tekstach", czyli rozmaitych utworów przywoływanych w tych tych opowiadaniach. Niemal każdy utwór Herlinga to rodzaj palimpsestu nadbudowanego nad jakimś wcześniejszym tekstem: kroniką, najczęściej kroniką włoską, wspomnieniem, notatką gazetową, legendą lub zasłyszaną opowieścią, najczęściej neapolitańską albo cytatami z książek. Punktem wyjścia narracji Herlinga jest więc zawsze jakiś cudzy tekst, który bądź inspiruje narratora do poszukiwań, wędrówek, dociekań i komentarzy bądź staje się częścią opowiadanej historii — utworem w utworze, narracją w narracji.
Cechą charakterystyczną utworów Herlinga jest to, że są one opowieściami o postaciach, o których wypowiedziach ustnych niewiele wiadomo, które bądź niewiele powiedziały, bądź których istnienie — z perspektywy narratora — nie było istnieniem w słowie. Postacie te bywały bohaterami historii lokalnych, rodzinnych, a najczęściej mało znanych i zawsze istniały jakby poza głosem, obok głosu lub — przywołam tu formułę Leśmiana — istniały „oprócz głosu". To „poza-

głosowe" istnienie bohaterów Herlinga jest rozpoznawalnym elementem problematyki jego utworów.

Berent rekonstrukcję głosu konkretnego człowieka (z dokumentów historycznych, z legend i wspomnień) uczynił podstawą poetyki i historiozofii swych opowieści biograficznych. Herling wkracza na ten sam szlak modernistycznych poszukiwań i fascynacji. W ich punkcie wyjścia znajduje się pytanie o ekspresję indywidualności przeciwstawioną społecznej „niepamięci" lub deformacjom, jakie tzw. społeczna świadomość narzuca na jednostki. Jeśli jednak Berent jeszcze wierzył, że alchemia technik literackich i faktów czerpanych z dokumentów historycznych — czyli z tekstów — może przywrócić zagubiony przez historię głos jednostki, to Herling takich nadziei (lub złudzeń — jak kto woli) już nie ma. Literatura nie jest w stanie ani ocalić ani przywrócić głosu jednostce. Nie tylko dlatego, że jej środki są ograniczone do konwencji zapisów literackich, ale przede wszystkim dlatego, że człowiek — w koncepcji Herlinga — wielką część swej osobowości realizuje w sferze bezsłowności, milczenia, tego wszystkiego, co jest nie wypowiedziane, choć jest pomyślane, przeżywane i doświadczone. Jest to rzecz jasna, inny wariant modernistycznej koncepcji podmiotu jako człowieka wewnętrznego. Nie mam możliwości, by ten temat w twórczości Herlinga dokładniej tu analizować. Niech więc tu wystarczy stwierdzenie, że koncepcja Herlinga znajduje się na dokładnie przeciwnym biegunie niż opisana przez mnie wcześniej koncepcja żywego słowa jako wyznacznika podmiotowości.

Problematyki, którą przedstawiłem za pomocą twórczości tych trzech pisarzy nie należy jednak traktować jako zamkniętego już etapu zainteresowań pisarzy polskich XX w. Wystarczy tu wspomnieć najnowszą powieść Stefana Chwina pt. *Hanemann* (1995), która dokładnie wpisuje się w zrekonstruwaną wyżej problematykę. Chwin rekonstruuje postać niemieckiego chirurga z materiałów, które można nazwać jedynie poszlakami. Ulice i kamienice Gdańska, przedmioty pozostałe po Niemcach, którzy wyjechali z miasta w 1945 r. zasłyszane opowieści, hipotezy literackie i filozoficzne — oto materia, z której pisarz chce wydobyć historyczną przecież postać Hanemanna. Chwin wkracza więc na szlak poszukiwań modernistycznych, które opisałem na przykładzie Berenta i Herlinga. Bliższa jest mu jednak sceptyczna

wiara Berenta we wskrzesicielską moc literatury niż integralny pesymizm Herlinga i jego koncepcja milczenia.

Trzy poetyki, które tu naszkicowałem, stają się istotne w historycznoliterackiej rekonstrukcji polskiego modernizmu jedynie przy rozróżnieniu iluzjonizmu głosowego i tekstowego. Pozwalają się też opisać jako różne warianty modernistycznej koncepcji podmiotowości i modernistycznej koncepcji języka. Ich zróżnicowanie wyznaczają właśnie typy przeciwstawień pomiędzy „głosem" a „tekstem", pomiędzy „słowem żywym" a „milczeniem".

Czy w obrębie polskiego modernizmu — rozumianego jako nurt trwający przez cały wiek XX — można wskazać jeszcze inną koncepcję rozwiązania tego samego problemu, tzn. inny niż wyżej przedstawione wariant relacji pomiędzy „głosem" a „tekstem"? Zaryzykuję odpowiedź pozytywną: jest nim, moim zdaniem, twórczość Witolda Gombrowicza. Ryzyko tego twierdzenia polega na tym, że o ile kategorie „tekstów" i „głosów" w twórczości wcześniej wymienionych pisarzy są po prostu składnikami poetyki i problematyki ich utworów, to w przypadku Gombrowicza mogą się wydać — i słusznie — kategoriami całkowicie sztucznymi i niepotrzebnymi, słowem — „niegombrowiczowskimi".

Nie ma potrzeby nikogo przekonywać, że problem „żywego słowa" nie istnieje w żaden sposób w twórczości Gombrowicza. Ta koncepcja, niezależnie od swych wariantowych realizacji, zakłada, że literatura — przynajmniej w wymiarze językowym — jest zapisem empirycznym. Jest to koncepcja najbardziej obca Gombrowiczowi. Z drugiej strony, nie ma potrzeby dziś udowadniać, jak wielka jest rola w twórczości Gombrowicza cytatów, przytoczeń, parodii czy aluzji na różnych poziomach poszczególnych utworów. Ale i ten intertekstualny wymiar tekstów Gombrowicza jest najdalszy od jakiejkolwiek empiryczności. Jednym słowem, repliki dialogowe i wypowiedzi nie mają nic wspólnego z kategorią „głosowości", z kolei wszelkie Gombrowiczowskie „teksty w tekstach" obywają się doskonale bez przyporządkowywania ich wcześniejszym pre-tekstom: rozszyfrowanie konkretnego cytatu czy aluzji nic nie wnosi do interpretacji utworów Gombrowicza. W tym sensie Gombrowicz sytuuje się poza modernistyczną problematyką „głosów" i „tekstów". Ujmując rzecz w największym skrócie: problematykę „tekstów i głosów" twórczość Gombrowicza po prostu unieważnia. Co zatem unieważnia

Gombrowicz, jeśli uznać, że faktycznie unieważnia oba dwudziestowieczne typy modernistycznej iluzji, tzn. „iluzję głosowości" i „iluzję tekstowości", iluzję „deja lu" i iluzję „jamais lu"? Wydaje się, że Gombrowicz, po pierwsze, unieważnia podstawową dla modernizmu potrzebę empirycznie potwierdzonej wiarygodności komunikacji literackiej, której wyznacznikiem mogła być zarówno empiryczność podmiotu wypowiedzi, tj. indywidualnego głosu jak i empiryczność cytowanego tekstu, stylu, gatunku, konwencji, etc.
Po drugie, Gombrowicz unieważnia zwiazaną z tym modernistyczną koncepcję podmiotowości, którą można by określić jako bezpośrednie ujawnianie nagromadzonych wcześniej doświadczeń: psychicznych, intelektualnych, erotycznych, językowych, lekturowych, politycznych, etc. Podmiot wypowiedzi w koncepcji Gombrowicza realizuje się nie po przez otwarte eksploatowanie złóż wcześniejszego doświadczenia (np. dzieciństwa czy dojrzewanie), lecz jako podmiot staje się w samym akcie wypowiedzi — to, co było wcześniej zdaje się być dla niego jakby „czystą kartą", a w tym sensie gombrowiczowski podmiot zdaje się być po prostu pusty. „Pusty"?! Jak to możliwe? Przecież nikt inny, tak jak Gombrowicz, nie uczynił że swego „ja" głównego tematu literatury! Żaden pisarz polski nie stoczył w XX wieku tak porywającej walki o ściśle podmiotowy wymiar istnienia człowieka. Więc jak tu mówić o „pustce" Gombrowiczowskiego podmiotu?! Nie ma tu jednak sprzeczności: „pusty" znaczy w tym kontekście wolny od tego, co zostało mu narzucone przez empirię życia społecznego, przez biologię, historię, kulturę. Dla dookreślenia swej antropologii Gombrowicz wprowadził, jak wiadomo, kategorię „stylu". Właśnie „styl" jest dla niego wyznacznikiem podmiotowości, nowej antropologii i indywidualności jednostki, która stwarzając się pośród innych, pozostaje zawsze wolna — jest sobą. Ten Gombrowiczowski styl nie jest jednak ani zbiorem stylistycznych cech wypowiedzi ustnej, ani cytowanych czy parodiowanych przez Gombrowicza cech stylistycznych cudzych tekstów. Jest natomiast nazwą najbardziej ogólnego stosunku człowieka do kultury rozumianej jako tygiel sprzecznych tradycji, możliwości, opcji, genealogii. Nie podporządkować się żadnej z nich, ale z żadnej przecież nie zrezygnować — oto, jak się zdaje, afirmatywny sens Gombrowiczowskiego pojęcia stylu.
Jeśli zgodzimy się, że „teksty" i „głosy" należą do charakterystycz-

nych kategorii literatury polskiego modernizmu, to Gombrowicz bardzo wcześnie, bo przecież już w trzeciej dekadzie naszego wieku, poszerzył te kategorie o wymiar nie zauważany wówczas ani przez pisarzy, ani przez czytelników. „Teksty" i „głosy" otwierały obszar pytań o sposoby tworzenia literatury jako literatury: jako iluzji i dezilu-zji literackich konwencji, słowem — otwierały obszar pytań o „grę w literaturę". W tej grze stawką jest literatura: jej wiarygodność i jej prawdziwość, jej możliwości i jej niemożliwości, słowem jej kategorie, pojęcia i wartości autonomiczne — choćby były najbardziej ze sobą sprzeczne lub różnorodne.

Natomiast Gombrowiczowska kategoria „stylu" otwiera obszar pytań zupełnie innych: pytań nie o „grę w literaturę", lecz o „grę literaturą". W Gombrowiczowskiej „grze literaturą" stawką jest nie literatura: stawką nie są „teksty" i „głosy", lecz stawką jest sam pisarz, autor reżyserujący na oczach czytelników spektakl, w którym sam sobie, swojej podmiotowości stara się podporządkować wytwory kultury — a więc także samą konwencje „gry w literaturę" oraz takie jej kategorie jak „teksty" i „głosy". Gombrowiczowska „gra literaturą" przerzucała pomost pomiędzy parodystycznymi i awangardowymi nurtami literackimi z początku wieku a współczesnymi nam, już z końca XX wieku, koncepcjami sztuki jako wydarzenia, happeningu, sztuki jako samego aktu kreacji a nie przedmiotu wytworzonego, słowem sztuki, w której bohaterem jest sam artysta na scenie, a nie jego dzieło poza którym jego twórca pozostaje niewidoczny.[4]

Urywam to porównanie, by wrócić do literatury. Gombrowiczowski autor nie znika ani za głosami swoich bohaterów — tak jak znika Tetmajer czy Stasiuk, Mackiewicz czy Schubert, Berent czy Chwin — ani za tekstami, które wykorzystuje do intertekstualnych gier — tak jak znikają za swoimi utworami Leopold Buczkowski, Tadeusz Różewicz, Gustaw Herling czy Umberto Eco. Gombrowicz — powtarzam — „gra literaturą" o siebie. W polskim modernizmie Gombrowiczowska kategoria „stylu" unieważnia, jak wspomniałem, koncepcję literatury jako „iluzji głosów" oraz „iluzji tekstów", a raczej z tych „iluzji" literaturę po prostu wyzwala. Dla Gombrowicza iluzją jest

---

[4] Przykładów wykraczania autora „przed dzieło" można znaleźć wiele w XX-wiecznej kulturze artystycznej, np. w teatrze (Tadeusz Kantor, Miron Białoszewski), w filmie (Andrzej Wajda, Tadeusz Konwicki), a także w muzyce i plastyce, ale to już osobny temat.

bowiem sama literatura (oraz kultura) i jej wszystkie konwencje — jeśli stają się wartościami wyższymi niż pisarz, autor czy człowiek. Jedynym „głosem" jaki Gombrowicz ceni w literaturze jest więc głos autora, jedynym tekstem — tekst jego „ja", jego życia. Paradoks, przed jakim stanął Gombrowicz jako polega wszak na tym, że „tekst" jego „ja" oraz „głos" jego życia są nadal dla czytelników „tekstem" i „głosem" wpisanymi w literaturę. Gdyby pisarz lub artysta miał być konsekwentny, musiałby po prostu zamilknąć. Ale paradoks Gombrowicza to jeden z podstawowych paradoksów modernizmu, który można rozwiązać tylko przez definitywne zamilknięcie. Co też niniejszym czynię.

Ryszard Nycz

Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana)

Uwaga wstępna

Zjawisko literackiej epifanii zadomowione jest od dawna w różnojęzycznych badaniach nad literaturą modernistyczną, co znaczy tu: n o w o c z e s n ą — w sensie rozległej formacji artystyczno-intelektualnej, sięgającej od swych antecedencji w literaturze II połowy XIX wieku po zmierzch i wyczerpanie możliwości rozwojowych w II połowie wieku XX. Badania te podejmowano najczęściej w zasadniczo historycznoliterackiej perspektywie, w której zjawisko epifanii rozpatrywano zarówno jako ważny motyw, jak i jako specjalną technikę artystycznego przedstawienia. Charakterystyka ta pozwoliła nie tylko osadzić ów rewelatorski nurt literatury nowoczesnej w stosownej (przede wszystkim romantycznej) tradycji literackiej i estetycznej, lecz i uchwycić jej modernistyczno-awangardową odmienność i specyfikę.[1]

---

[1] Szerokozakresowe, „zmodernizowane" rozumienie modernizmu charakteryzuję szczegółowiej w szkicu *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, w zbiorze: *Stulecie Młodej Polski*, studia pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995. O epifaniach i ich tradycjach zob. m. in.: E. Zants *The Relation of Epiphany to Description in the Modern French Novel*, „Comparative

Jak wiadomo, podstawowe, a także historycznie pierwotne jest znaczenie teologiczno-religijne, zgodnie z którym epifanie (gr. objawienie, manifestacja) oznaczają, jak w Piśmie Świętym, historycznie sprawdzalną ingerencję osobowego Boga w świat. Pochodne wobec niego jest znaczenie religioznawcze, nadawane zjawisku nagłego ukazania się i zniknięcia bóstwa. Z niego z kolei wyprowadza się zazwyczaj znaczenie romantycznego, mistyczno-egzystencjalnego olśnienia, określające rodzaj indywidualnego objawienia uniwersalnego porządku, bezpośredniej wizji, polegającej na ujęciu nadnaturalnej i nadzmysłowej esencji, niezmiennej substancji, czy istoty rzeczy; ujęciu dokonującym się dzięki przekroczeniu granic doświadczenia — czy to za sprawą ekstatycznego wyniesienia „zachwyconego" podmiotu, czy też w rezultacie wkroczenia transcendencji w obszar egzystencjalny.

W przeciwieństwie do tego rodzaju manifestacji pozaempirycznych esencji i transcendentalnego porządku — objawienia rejestrowane przez literaturę nowoczesną ewokują poczucie niepowtarzalnej wartości istnienia świata zwykłego i przygodnego; indywidualnych, stających się i przemijających „istnień poszczególnych", wypełniających świat codziennego doświadczenia. Krótko mówiąc, nowoczesne epifanie są objawieniami — raczej świeckimi niż boskimi — tego, co nie bezpośrednio widoczne (a nie tego, co samo wprost się ukazuje), poszczególne (nie tego, co ogólne i uniwersalne), przygodne (nie tego, co esencjalne czy konieczne), momentalne (nie tego, co wieczne i niezmienne) oraz ucieleśnione, realnie istniejące (a nie tego, co idealne i czysto duchowe). Poetyką epifanii nazywam wyprowadzony ze świadectw nowoczesnej literatury zespół przeświadczeń na temat specjalnego statusu i funkcji poetyckiego języka oraz reguł konstruowania artystycznej wypowiedzi, której ośrodkiem są właśnie owe „epifanie", czyli zapisy intensywnych, nieciągłych, momentalnych

---

Literature Studies" 1968 nr 3; M. Beja *Epiphany in the Modern Novel*, London 1971; R. Langbaum *The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature*, „New Literary History" 1983 no 2; Ch. Taylor *Epiphanies of Modernism*, w tegoż: *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass. 1989; T. Cribb *James Joyce: The Unconscious and the Cognitive Epiphany*, w zbiorze: *Modernism and the European Unconscious*, wyd. P. Collier, J. Davies, Cambridge 1990; G. Wohlfart *Mantyka. Koniektury na temat pojęcia znaku u Nietzschego*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, „Sztuka i Filozofia", 1991 nr 4; R. Sheppard *The Problematics of European Modernism*, w zbiorze *Theorizing Modernism. Essays in Critical Theory*, wyd. S. Giles, London 1993; K.-H. Bohrer *Suddenness On the Moment of Aesthetic Appearence*, tłum. R. Crowley, New York 1994.

śladów obecności niezwykłej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych.
Nowoczesny „dyskurs epifanijny" ma oczywiście swoją rozległą i wielowątkową historię i prehistorię. Prehistorią są przede wszystkim tradycje religijno-mistycznych teofanii oraz literackich objawień porządku transcendentnego w empirycznym, a wiecznego w czasowym; historią — niemimetyczne i nieekspresywne (w tradycyjnym znaczeniu) artykulacje wartości istnienia zwykłej rzeczywistości, które w polskiej tradycji odnaleźć można w literaturze II połowy XIX i początku XX wieku.

Lekcja Cypriana Norwida: „prostotliwe parabole".

Czarne kwiaty i *Białe kwiaty* Cypriana Norwida to dwa teksty z roku 1856 i (być może) początku 1857, w których — bodaj najwcześniej na polskim gruncie — dostrzec można zarysy nowej estetyki oraz zapowiedź nowej literatury, a przede wszystkim nowego dyskursu, nowego stylu, którego zadaniem byłoby właśnie, wedle Norwida, wypowiedzieć „poezję tę, co prawdy rylcem ścisłej sama się w żywotach zapisuje" (CK 183)2 Sam tytuł — „czarne kwiaty" — wywodził się (w trybie anegdotycznym) z majaczeń jednej z opisanych przez poetę postaci (Witwickiego); wszakże merytorycznym kontekstem owych „bezkolorowych" kwiatów były przede wszystkim tradycyjnie retoryczne oraz nowocześnie antyretoryczne reguły mówienia i pisania.
Norwid mianowicie zasady swej nowej estetyki wyprowadził ze zdecydowanej opozycji zarówno wobec klasycystycznych tradycji „stylu kwiecistego" („kwiatów", „kolorów", „ozdób" retorycznych), jak i, z drugiej strony, nieartystycznego, czysto informacyjnego stylu dziennikarskiej relacji („pewnych formuł dziennikarskich, to jest prostych technicznych wynalazków z rozwinięcia druku samego powstałych" — CK 175). Unikanie stylu retorycznego wynikało z „uszanowania dla rzeczy opisywanej a z siebie samej zupełnej i zajmującej", a więc ze specyficznej natury pewnego typu „spółczesnych faktów", „dla których formuł stylu nie ma, i to właśnie sztuka jest niemała oddać je

---

[2] Tak sygnalizuję cytaty w tekście z *Czarnych kwiatów* (CK) i *Białych kwiatów* (BK). Cyfra oznacza stronicę. Teksty według wydania: C. Norwid *Pisma wszystkie*. zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. Tom VI. Część pierwsza, Warszawa 1971. Utworom tym poświęcono dotąd jedynie nieliczne prace, a właściwie wzmianki. Por.: J. W. Gomulicki *Patos i milczenie*, Warszawa 1965, s. 37; I. Sławińska *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu pracy*, „Pamiętnik Literacki" 1957 z. 2.

i zbliżyć takimi, jakimi są" (CK 175). Całkowita, mechaniczna nieobecność stylu z kolei nie tylko była niepożądana, lecz nawet niemożliwa, „o ile jest wcale niemożebnym uniknąć sztuki, owszem, [trzeba jej użyć — (dop. R.N.)] o ile ta w tej sferze sprawuje prawdę przedstawienia" (BK 195, podkr. R. N.).
Poszukiwanym celem owego nowego „białego stylu" była maksymalna „ścisłość", „daguerotypowość", z natury wzięta „wierność" przedstawienia („nic tu się nie pisze, co by nie było uszczknięte, że tak powiem, z niw natury rzeczy" — BK 105), oznaczająca wszelako nie tyle mechaniczną dokładność kopiowania, co raczej uchwycenie tego wszystkiego, co takiej reprodukcji zazwyczaj umyka: niepowtarzalnej aury autentyczności rzeczy zwykłych, przedstawienia z pietyzmem „natury cichości rozmaitych", „patetyczności" powszednich zdarzeń, „dramy i głębokości wyrazów bezmyślnych, bezkolorowych, białych" (BK 191). A cel ten osiągnąć można było ani dzięki ikonicznemu odwzorowaniu, ani poprzez symboliczną ekwiwalencję, lecz przede wszystkim za sprawą szczególnego indeksalnego związku, któremu fragmenty te zawdzięczały swą figuralną wiarygodność artystycznego świadectwa. Jak to trafnie sformułował sam poeta, literackie teksty tego rodzaju „wierne są jak podpisy świadków, którzy pisać nie umiejąc znakiem krzyża niekształtnie nakreślonego podpisują się" (CK 186).
Czarne kwiaty i *Białe kwiaty* zbudowane są jako nieprzypadkowa, celowo na odległych skojarzeniach oparta, konstelacja nie powiązanych ze sobą przyczynowo-skutkowymi więzami błahych (wedle tradycyjnych kryteriów) epizodów z życia znanych i nieznanych postaci, powszednio-dramatycznych scenek oraz bolesno-śmiesznych migawek z codziennego życia. Ich ośrodkami tematycznymi bywają z reguły — to specyfika tych utworów — na pozór dość „nijakie" zdarzenia słowne, tworzone przez przypadkowe a pamiętne wypowiedzi, oparte często na mimowolnych lapsusach, kalamburach, dwuznacznościach czy nie zamierzonej ironii, powstałej w wyniku konfrontacji znaczenia dosłownego z sensem wynikłym z kontekstu sytuacyjno-wypowiedzeniowego. Szczególnej uwagi warte są zwłaszcza atrybutywne znamiona owych wyrażeń: są one „białe", „bezkolorowe" (czyli niemetaforyczne, dosłowne), a także „bezmyślne", które „nieledwo wcale od nas zależeć nie zdają się" (tzn. mimowolne, nieświadomie i nie intencjonalnie wypowiadane); wreszcie „nie opowiadające nic", „że je określać trudno, zapominane są i mało baczone" (a zatem pozbawione określonego, zwłaszcza konwencjonalnie symbolicznego, znaczenia).

Są to przy tym wyrażenia, których istotny znaczeniowy rezonans wyklucza możliwość zredukowania ich do oderwanego pojęcia; znaczą one bowiem przede wszystkim ewokując, cały kontekst, przywołując „macierzyste" semantyczne środowisko, w którym występowały. Jak powiada poeta, są to „wyrazy one białe, bezmyślne, nie opowiadające nic, a których kilka tu i ówdzie słyszałem, albo którym raczej świadkiem byłem, bo od tła, na którym miejsca swe znajdowały, nieodłącznymi są" (BK 192, podkr. R. N.). Nie będąc rezultatem świadomej inwencji czy rozmyślnego wyboru narzucają się uwadze z siłą kapryśnego przypadku, nieuchronnego losu czy natarczywością zagadkowego przesłania, które zmusza do myślenia i zapada w pamięć jako niejasny znak, czy zaszyfrowana wskazówka objaśniać się zdająca zawiłe koleje ludzkiego przeznaczenia. Wedle sformułowania samego pisarza nie są to słowa „zamierzone" czy „dobrane" ani też, z drugiej strony, całkiem dowolne, lecz, jak to sam określił, słowa „zaszłe mi w drogę" (BK 196, podkr. R.N.). Zanurzone w historycznej miazdze codzienności zatrzymują na sobie niespodzianie uwagę intrygując nagle odsłoniętą głębią czy rozległością perspektywy „prostotliwej paraboli, z życia bezstronnie przyjętej" (BK 196, podkr. R.N.). Następujące dzięki temu połączenie głębszego znaczenia z życiową wiarygodnością — „bo parabole mają to do siebie, że nie tylko prawdy przedstawiają, ale i dramat życia prawdę wyrabiający"[3] — pozwala je traktować jako manifestacje życiowej prawdy. Wyłaniając się, w naturalny niejako sposób, z osobliwych splotów banalnej gadaniny i pospolitych sytuacji, swą niespodziewanie odsłoniętą wieloznacznością, znaczeniową „nadwyżką", jedynie inicjują, uruchamiają dalej już samoczynnie się rozwijający proces interpretacji owych znaków na pierwszy rzut oka tylko niepokaźnych i nieznacznych (jakoż „świadomość paraboli sama przez się coraz dalsze pokaże kresy, braki, dobytki..." — BK 196).

Młoda Polska: od retoryki ekstazy do „tajemnic życia codziennego"

Dla Norwidowskiego projektu nowej poetyckiej prozy (opartej często na złożonej i subtelnej konstrukcji pozornie tylko czysto dokumentalnych zapisów) odpowiedników szukać by trzeba chyba dopiero w twórczości Mirona Białoszewskiego, który

[3] C. Norwid *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru „Balladyny")*, w tegoż: op. cit., s. 433.

zresztą i stosunkiem do słowa, i poszukiwaniami estetycznymi i cechami strukturującej aktywności praktyki artystycznej nieodparcie przywodzi na myśl niektóre zasady Norwidowskiej poetyki.[4] Rozwój dyskursu epifanijnego, tak oryginalnie zainicjowany przez Norwida poszedł wszelako w późniejszym okresie zasadniczo innym nurtem, omijającym na długo tradycję „białego stylu" i „prostotliwych parabol" utajonych w potocznej praktyce językowej i historycznej miazdze zdarzeń codziennej rzeczywistości.

Dominujący w okresie Młodej Polski typ pisarstwa rewelatorskiego nawiązywał bowiem przede wszystkim do głównej w tym względzie romantycznej tradycji, której odmiany wyznaczało z jednej strony *Widzenie* Mickiewicza, z drugiej zaś (może nawet częściej) *Zachwycenie* Słowackiego. Jak to przekonująco pokazała niedawno Maria Podraza-Kwiatkowska[5] głównym celem tego rodzaju doświadczeń transcendencji, utrzymanych w neoromantycznym i neoidealistycznym duchu, było: 1) ujawnienie niezmiennego idealnego bytu leżącego poza dziedziną zwodniczego pozoru; 2) sakralny (w szerokim znaczeniu tego słowa) charakter owych objawień oraz 3) nader rozwinięta retoryka podmiotowej ekspresji owej ekstazy (przesłaniająca często same przedmiotowe rewelacje). Była to także, zauważyć nadto wypada, 4) wizja oglądu duchowo-intelektualnego (a nie konkretnych wspomnień czy postrzeżeń), abstrahująca z reguły od doświadczenia zmysłowego i przynosząca 5) uniwersalny (a nie: partykularny) obraz ponadempirycznej rzeczywistości oraz upewniająca o 6) jedności i trwałości (a nie przygodności) owego prawdziwego świata.

Taki właśnie charakter mistyczno-metafizycznych poszukiwań wczesnej fazy Młodej Polski dokumentuje główny zrąb twórczości najwybitniejszych jej pisarzy — Kasprowicza, Langego, Micińskiego, Przesmyckiego, Staffa, Tetmajera, czy Żuławskiego. Spośród nich wspomnieć chciałbym osobno tylko Stanisława Przybyszewskiego, którego przepełniające twórczość opisy „godzin cudu", chwil uniesień i momentalnych rewelacji, czynią nader reprezentatywnym pisarzem młodopolskiej retoryki ekstazy, jak też egzaltowanej nostalgii za utraconą esencją — tak znamiennej dla najwartościowszych nawet jej ówczesnych realizacji. Po latach, podsumowując swą twórczość,

---

[4] Pierwszy na pokrewieństwo to zwrócił uwagę J. Błoński, „Przegląd Kulturalny" 1956 nr 30.

[5] M. Podraza-Kwiatkowska *Młodopolskie doświadczenie transcendencji*, w zbiorze *Stulecie Młodej Polski*.

melancholijnie a ciekawie autor *Wigilii* zauważył, iż całe swe twórcze życie poświęcił „wykradaniu" okruchów tajemnicy, łowieniu i gromadzeniu owych rzadkich i krótkotrwałych, zazdrośnie jakby strzeżonych objawień, które dawały osobliwe wrażenie, „jak gdybyśmy złodziejskim okiem rzucili wzrok przez wąziutką szparę w całkiem inny, nieznany nam świat[6].

Młodopolska retoryka ekstatycznych objawień utraconej substancji zdaje się świadczyć o jej wyraźnej przynależności do romantycznej formacji, a zarazem o rozległości duchowego przełomu, który dokonawszy się w polskiej literaturze na początku XX wieku bezpowrotnie oderwał ówczesną poezję (i literaturę) od jej tradycyjnie uprzywilejowanych kontaktów z absolutem, a następnie związał na długo z niepokojącym człowieka nowoczesnego doświadczeniem przygodności bytu. Skalę tego właśnie przełomu mając na względzie, Adam Ważyk w szkicu U modernistów zauważył, iż „przełom, którego Irzykowski nie przewidział zaczął się od powrotu treści codziennej w chaotycznym żywiole życia"[7]. Tak pisząc Ważyk słusznie wskazywał główne objawy przemian artystycznej wrażliwości ale mylił się co do Irzykowskiego, który należał właśnie do nader nielicznych krytyków dostrzegających i wcześnie, i przenikliwie owe, zdecydowanie antyromantyczne w swym charakterze, tendencje modernistycznej sztuki.

Karol Irzykowski uważnie i wielostronnie śledził zwłaszcza rozwój — późnooświeceniowych w swej genezie i ściśle z sobą powiązanych — motywów (i kategorii) cudowności, intensywności oraz fragmentaryczności rewelatorskich opisów w młodopolsko-modernistycznej literaturze. Nie uszedł też jego uwadze decydujący zwrot ku powszednim, zmysłowym doświadczeniom. „Dziś przestaliśmy wierzyć w cudowne zakątki, w ukryte gejzery nieznanych potęg, w meterlinckowskie objawienia momentalne, w nagą duszę — pisał w roku 1908. — Cudownymi są dla nas nie cząstki, nie skrytki, lecz świat cały, uwaga nasza zwrócona jest ku tajemnicom życia codziennego (podkr. R.N.)"[8]. W szkicu z roku 1921 natomiast, w którym retrospektywnie próbował ocenić znaczenie owych przemian w sztuce jak też roli nowych zasad estetycznych, przełomową rolę przypisywał w szcze-

---

[6] S. Przybyszewski *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 2.

[7] A. Ważyk *U modernistów*, „Twórczość" 1977 nr 8, s. 93.

[8] K. Irzykowski *Spojrzenie wstecz ku „Przyczynkowi do etyki płci" Stanisława Przybyszewskiego*, „Nasz Kraj" 1908 (VI) nr 10, s. 292.

gólności sławnemu *Listowi* Hugona von Hofmannshtala (tekstowi, do którego zresztą krytyk wielokrotnie powracał i który jako pierwszy, bez zwłoki, na język polski przetłumaczył):

Po odpłynięciu fal starego romantyzmu poezja cudowności znalazła się na rozdrożu. Mogła zajmować się dalej c u d a m i jako meteorami spadającymi z nieznanego świata na zwyczajną ziemię, albo mogła, trzymając się zasady panteistycznej, zapalić się tylko do cudu jednego, jakim jest ten tutejszy, zwykło-niezwykły świat, pełen wprawdzie także cudów, lecz cudów codziennych. Pięknie jest ten przewrót w umysłowości poetów opisany w utworze Hofmannsthala *List lorda F. Chandosa do Bakona Werulamskiego*, w którym lord spowiada się, że stracił dawną wiarę, lecz za to spotyka wszędzie rzeczy lub zdarzenia zwykłe, otoczone jakby niewidzialną aureolą i przejmujące nagłym wzruszeniem [...][9].

Nowy teren literackich eksploracji i zainteresowań nie był jedynie efektem recepcji zagranicznej literatury (Hofmannsthala, Schlafa, Holza, Hamsuna, a także Baudelaire'a, Rimbauda i in.), lecz wyłaniał się stopniowo z marginalnych początkowo, ale z czasem coraz silniej się przejawiających zainteresowań twórczych zarówno pierwszo- jak również drugorzędnych pisarzy Młodej Polski: Berenta, Eminowicza, Kadena, Kasprowicza, Leśmiana, Micińskiego, Ostrowskiej, Przybyszewskiego, Staffa, L. M. Staffa, Szczęsnego, Wroczyńskiego, czy nawet Żeromskiego[10]. Interesującym świadectwem takich zaczątków waloryzacji rzeczy dotąd wzgardzonych, nowej wrażliwości i nowej estetyki są, napisane w okolicach roku 1910 przez Leśmiana, recenzje nowych książek poetyckich. Najciekawszym świadectwem w tym zakresie jest komentarz do niesłusznie pominiętego (co specjalnie podkreślał poeta)[11] tomu Aleksandra Szczęsnego *To, co się stało*, w którym wyeksponowana została właśnie nowa — a dotąd uznawana za nieod-

---

[9] K. Irzykowski *Cudowność jako materiał poetycki*, „Tygodnik Ilustrowany" 1921 nr 41. O cudowności, intensywności oraz znaczeniu *Listu* zob. uwagi rozsiane w książkach Irzykowskiego: *Czyn i słowo, Walka o treść, Słoń wśród porcelany (passim)*.

[10] W tej ostatniej sprawie, zaskakującej może na pierwszy rzut oka, kwestii estetycznych zadań stylu Żeromskiego, por. np. ciekawe świadectwo lekturowe Antoniego Potockiego: „Wszystko splecione w jeden organizm, organizm zaś sam nieskończenie uwrażliwiony — aż do zenitu. Ażeby zaś każdej chwili, każdej rzeczy przywrócić jej pierwotną moc — Żeromski użyje w pewnych miejscach (w miejscach najwyższego napięcia) wyrazów przedziwnie codziennych, powie np. m i n u t a zamiast c h w i l a l u b m a g i c z n y zamiast c z a r o w n y — i właśnie podniesie w ten sposób c z a r owej rzeczy lub tamtej minucie przywróci całą jej błyskawiczność c h w i l i" (A. Potocki *Polska literatura współczesna. Cz. 2. Kult jednostki 1890–1910*, Warszawa 1912, s. 339–340).

[11] Zob np. list nr 87 Leśmiana (do Z. Przesmyckiego) z 1912 roku, w tegoż: *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i opr. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 319.

powiednią dla wysokiej sztuki — materia poetycka oraz strategia pisarska:

Więc nie tylko w bezbrzeżach i w nieskończonościach poszukujmy wielkich podróżników, którzy nam wieści nowe przywieść stamtąd mogą. Oczy nasze niech będą zwrócone i ku drobnym zatokom, i ku błahym na pozór zakamarkom, gdzie chciał i umiał, i mógł się zabłąkać duch ludzki, spragniony widoku rzeczy nieznanych. [...]. Widzi to, co inni prześlepili, niedowidzieli lub nie chcieli dowidzieć. [...] namacalność prostych a nieodpartych obrazów [...] nagłe zestawienie [...] dopatrywanie się tych tajemnic w przedmiotach jakoby wzgardzonych lub upośledzonych dla ich maluczkości lub zaniedbania i prześlepienia przez innych — oto główne cechy tych utworów[12].

Jak łatwo zauważyć, Leśmian charakteryzując poezję Szczęsnego szkicował faktycznie zarysy własnej dojrzałej modernistycznej poetyki, w zasadniczych swych cechach skrajnie odległej od typowych znamion młodopolskiej poezji. Jej podstawy estetyczne próbował zresztą wówczas właśnie wykładać w swych esejach, a artystyczne reguły — wypowiadać (a czasem proklamować) w autotematycznych wątkach własnych utworów.

Z estetyki polskiego modernizmu: Bolesław Leśmian o prawdzie dzieła sztuki

By uchwycić zasadnicze znaczenie owej radykalnej przemiany koncepcji sztuki, rzeczywistości oraz istniejących lub pożądanych między nimi powiązań, dość prześledzić kolejne wersje zastosowań jednej z popularnych odmian epistemologicznej metafory działalności artystycznej: sztuki jako okna na zewnętrzną rzeczywistość czy „nierzeczywistość". „Sztuka jest oknem ku nieskończoności" — tak oto formułował strategiczne zadania młodopolskiej sztuki Przesmycki, wykorzystując w nowy sposób starą metaforę Albertiego. Nieomal równocześnie podjął ją i sprecyzował, a także nieco — w duchu Przybyszewskiego — zmodyfikował Jerzy Żuławski, eksponując zwłaszcza ekspresywną misję („wyrażanie niewyrażalnego") nie rezygnując wszakże z podstawowych esencjalnych celów i walorów ówczesnego pojęcia sztuki, która „do dziś dnia jednak była oknem na nieskończoność poza nami i naokoło nas leżącą, dziś usiłuje być oknem na nieskończoność, która w nas i przed nami leży". Natomiast formułę nową, nader odmienną od dotychczasowych, choć po-

[12] B. Leśmian *Aleksander Szczęsny, „To, co się stało"*, w tegoż: *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 334–336.

dejmującą tradycyjne wątki i problemy, znajdujemy w estetycznych poglądach Leśmiana, zawartych choćby w znanym *Zamyśleniu*, pochodzącym z wydanej w 1920 roku *Łąki*: „A nie śpiewam, lecz jeno słowami przez okno / w świat wyglądam, choć nie wiem, kto okno otwiera" (podkr. R.N.)[13].

Sztuka poetycka jest tu teraz rozumiana jako twórcza praca w materii języka, jako poznawcza aktywność słowna, dzięki której „wyglądy" słowa stają się „postaciami" świata, a język poetycki — tajemniczym darem wynajdującym formy realności; sposobem odkrywania niedostępnych na co dzień „wyglądów" rzeczywistości. Estetycznoliterackie pisma Bolesława Leśmiana od dawna zyskały sobie uprzywilejowane, choć ciągle z rzadka nawiedzane przez badaczy, miejsce na mapie kluczowych stanowisk estetyczno-światopoglądowych polskiego modernizmu. Formułuje w nich Leśmian, między innymi, własną wersję zadań, celów i autonomicznych własności sztuki, jak też jej dystansu wobec praktyczno-racjonalnych a bliskości wobec autentycznie twórczych form życia. Estetyczny światopogląd Leśmiana najwięcej zawdzięcza oczywiście uważnej lekturze i oddziaływaniu pism Bergsona, lecz odcisnęły na niej swój ożywczy ślad także idee Nietzschego oraz (zwłaszcza w szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*) analizy nowoczesnego życia, skreślone m. in. w *Filozofii pieniądza* przez Georga Simmla.

Spośród tych prac, jeden zwłaszcza, niewielki, systematycznie przy tym przeoczany przez badaczy, esej, pt. *Artysta i model* zasługuje w przyjętej perspektywie na specjalną uwagę. Szkicuje w nim najpierw Leśmian zwięźle a błyskotliwie dwa podstawowe opozycyjne stanowiska przyjmowane w kwestii artystycznego związku słowa i rzeczy, w kwestii poznawczej wartości oraz prawdziwości dzieła sztuki, a następnie przekonująco je odrzuca — proponując własne, oryginalne rozwiązanie problemu.

„Dwa istnieją krańcowe poglądy na znaczenie modela w sztuce, modela w jak najszerszym rozumieniu tego słowa, którego treść i zakres obejmuje i ciało ludzkie, i pejzaż, i martwą naturę" — powiada Leśmian w incipicie swego trzystronicowego eseju. Pierwszy, to pogląd mimetyczny, dominujący w sztuce realistycznej; prawda mierzy się

---

[13] Kolejne cytaty pochodzą z następujących prac: Z. Przesmycki *Walka ze sztuką* [1901], w tegoż: *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, t. II, s. 67; J. Żuławski *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, w tegoż: *Prolegomena. Uwagi i szkice*, Lwów 1902, s. 76; B. Leśmian *Zamyślenie*, w tegoż: *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstępem opatrzyła M. Jakitowicz, Toruń 1993, s. 300.

tutaj mniemaną odpowiedniością przedstawienia wobec uprzedniego i niezależnego odeń modelu. Drugi, to pogląd ekspresywny, dominujący w sztuce neoromantyczno-idealistycznej. W tym przypadku „portret" powinien być podobny nie do modela, lecz do owej wizji tajemnej, dla której narodzin dany model był tylko pobudką przypadkową"[14]. Prawdą zwie się tu zwykle wrażenie nieskrępowanej konwencjami sztuki autentyczności wyrazu, które wszakże z reguły — tak było choćby w przypadku polskiej ekspresyjno-symbolicznej sztuki i literatury (Przybyszewskiego czy Miriama) — również mierzy się stopniem odpowiedniości (odtworzenia, reprezentacji), choć tym razem niejako uwewnętrznionej, bo zachodzącej pomiędzy tym, co artysta najpierw tworzy, to znaczy wyraża, a tym, co następnie ucieleśnia w danym materialnym medium dzieła sztuki.
Oba stanowiska Leśmian odrzuca i to z dwóch przyczyn jednocześnie. Po pierwsze, opozycja naśladowania tego, co zewnętrzne oraz ekspresji tego, co wewnętrzne, jest pozorna — w jego przekonaniu. Rzeczywistość jest bowiem tyleż po stronie wyrażającego przedmiotu, co przedstawianego przedmiotu. Jak to poetycko powiada, „model jest zjawiskowym przedstawicielem owego — poza nami bytującego świata, który przenika przez wszystkie szpary i szczeliny naszej duszy do jej najtajniejszego wnętrza, jak słońce przenika przez witraż, aby barwami zaniepokoić i ożywić pylny zmierzch samotnej świątyni"[15]. Po wtóre — i najważniejsze — prawda dzieła sztuki nie da się, wedle niego, ująć trafnie w klasycznej formie relacji odpowiedniości, stosunku korespondencji pomiędzy tym, co dane, uprzednie i pozaartystyczne a tym, co w dziele zostało artystycznie ucieleśnione. Leśmian opowiada się tu najwyraźniej za wariantem „manifestacyjnej" teorii prawdy, która dziś kojarzy się najsilniej z myślą Heideggera[16], a która w czasach estetycznej edukacji poety miała swe

---

[14] B. Leśmian, *Artysta i model* [1911], w tegoż: *Utwory rozproszone. Listy*, s. 187.

[15] B. Leśmian, *Artysta i model...*, s. 189.

[16] Por. np. fragment rozważań z rozprawy *O źródle dzieła sztuki*: „(...) wyszło na jaw, co dochodzi do głosu w dziele: odkrywanie bytu w jego byciu, wydarzanie się prawdy. (...) W dziele zachodzi wydarzanie się prawdy, mianowicie na sposób dzieła. Zgodnie z tym z góry określono istotę sztuki jako zatrzymywanie prawdy w dziele. A przecież to określenie jest celowo dwuznaczne. Mówi ono po pierwsze: sztuka jest ujmowaniem w [konkretnej — przyp. tłum.] postaci zadomawiającej się prawdy. Następuje to w tworzeniu jako wy-noszeniu (*Hervor-bringen*) nieskrytości bytu. Zatrzymywanie prawdy w dziele znaczy zarazem: uruchamianie i zapoczątkowywanie bycia dziełem. To zachodzi w postaci zachowywania. Zatem sztuka jest stawaniem i wydarzaniem się prawdy" (M. Heidegger *O źródle dzieła sztuki*, przeł. L. Falkiewicz, „Sztuka i Filozofia" 1992 nr 5, s. 27, 53).

antycypacje zarówno w Nietzschego idei estetycznej epifanii sztuki, jak i w „rewelatorskiej" funkcji, jaką sztuka pełnić miała wedle Bergsona. Artystyczne wyrażanie czy też przedstawianie jest tu bowiem, w optyce Leśmiana, w istotnym sensie zarazem określaniem oraz kształtowaniem, tego, co przed swą artykulacją ani nie jest dostępne poza tym właśnie dziełem sztuki (nie daje się poznać, zweryfikować w inny sposób), ani też w tej właśnie danej a konkretnej postaci wcześniej nie istniało. Dlatego prawdy sztuki i prawdy przedstawienia-wyrażenia szukać trzeba nie gdzie indziej, jak w samym dziele sztuki. „Gdzie ukrywa się prawda artysty, ta, do której dąży tworząc?" — pyta Leśmian i nadzwyczaj intrygująco odpowiada: „Nie w nim tkwi ona i nie poza nim w naturze — w modelu. (...) Wyznaje on zwyczajny naturalizm. Ani nie szukajmy jej w sobie: obarczamy się zbytnio ogólnikowym idealizmem...Szukajmy jej tam gdzie nie ma ani nas, ani modela — w niespodzianych i nieprzewidzianych wynikach obopólnej walki. Bo prawda — to zwycięstwo, to — dzieło sztuki".[17]

Prawda sztuki nie może więc być mierzona ani wiernością odtworzenia obiektu zewnętrznego, ani szczerością czy bezpośredniością wyrazu czy intencji twórczego podmiotu. Prawda dzieła sztuki jest autonomiczna, a znaczy to także: wyzwolona od wszelkich mistyfikujących uzależnień płynących zarówno ze strony podmiotu, jak i przedmiotu utworu. Nie może tedy polegać na żadnego rodzaju odpowiedniości, na tradycyjnie poszukiwanej adekwatnej korespondencji, jaką zwykło się ustanawiać pomiędzy dziełem a światem. Prawda sztuki — powiada Leśmian, i w tym wyraża się rewelatorski (w obu znaczeniach tego słowa) charakter jego koncepcji — jest wydarzeniem. Dzieło sztuki jest tu rozumiane jako *agon* („artysta nie uczy się prawdy, ale ją sobie wywalcza"), teren walki, zdobywania i wydobywania prawdy. Można by nawet słusznie dopowiedzieć: wydarzania się prawdy — w sensie jej epifanijnego wynajdywania, tj. tworzenia/ odkrywania słownych „wyglądów" rzeczy. Jak pisał Leśmian w swoim eseju: „Jej miejsce jest pomiędzy nim [modelem] a naturą — w dziele sztuki, na płótnie, które jest polem walki, miejscem starcia dwóch potęg odrębnych, zaś wynik tego star-

---

[17] Tamże. W sprawie tej modernistycznej odmiany rozumienia koncepcji ekspresywnej dzieła sztuki oraz ekspresywistycznej teorii języka zob. Ch. Taylor *Epiphanies of Modernism...* oraz metateoretyczny komentarz G. Wihla w jego *The Contingency of Theory. Pragmatism, Expressivism, Deconstruction*, New Haven 1994.

cia (...) pozostaje (...) jako dzieło, jako zwycięstwo lub przymierze, jako zdobyta, a dotychczas nie znana i niespodziana prawda".[18]

Poetyka wiersza modernistycznego: *Zwiewność* Bolesława Leśmiana.

W zdumiewającej i słusznie przez krytyków od dawna podkreślanej jednorodności poetyckiego dzieła Leśmiana dostrzec można wszelako dwa główne, przeplatające się zgodnie w jego twórczości, nurty artystyczne: narracyjno-fabularny oraz opisowo-refleksyjny. Pierwszy, łatwiej rozpoznawalny, bo silniej naznaczony osobliwością Leśmianowskiego poetyckiego idiomu, ma zarazem charakter bardziej tradycyjny. Semantyka utworu podporządkowana jest tu historii rozwijanej zgodnie z regułami przyczynowo-skutkowych powiązań oraz zasadzie znaczeniowej progresji kulminującej w zakończeniu tekstu poetyckiego, który nosi często charakter puenty lub ogólnego symbolicznego przesłania.[19]
Przy lekturze utworów drugiego rodzaju natomiast czytelnik porzucić musi założenie o linearnym przyroście znaczenia, dokonującym się zasadniczo w wprowadzonych na wstępie spójnych kontekstowych ramach. Odsłonięcie planu jedności wymaga tu znacznie większej samodzielnej aktywności oraz inwencji odbiorcy. Strukturę hipotaktyczną zdecydowanie wypiera wszechobecna parataksa. Semantyka utworu krystalizuje się zaś w wyniku sąsiadowania z sobą wielu rozmaitych, często odległych znaczeniowo i przez to ostro skontrastowanych ze sobą odrębnych jednostek. Wreszcie, „horyzontalną" progresję znaczenia zastępuje relacja „wertykalna", zawiązująca się przede wszystkim pomiędzy wielością niewspółmiernych powierzchniowo *partes* a niewypowiedzianym, ukrytym *totum* sensu głębokiego utworu.
Z tego punktu widzenia można by dostrzec również niejakie przesunięcie strukturalno-semantycznej dominanty. Prowadzi ono do konstrukcji symbolicznych opartych na metaforycznym p r z e n i e s i e n i u, form dążących do znalezienia lub ustanowienia tożsamości lub przynajmniej podobieństwa w tym, co różnorodne — do konstrukcji synekdochicznych, opartych na ostrej i odległej

[18] B. Leśmian, tamże (cyt. pierwszy s. 188, cyt. drugi s. 189).
[19] Przykładową interpretację wiersza *Strój*, należącego do tego nurtu poetyki Leśmiana daję w książce *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 98–103. Por. także M. Głowiński *Wiersze Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, Warszawa 1972.

j u k s t a p o z y c j i elementów, których niezależność i niezgodność skłania do poszukiwania nieuchwytnej empirycznie jedności czy choćby zasady współmierności. Dopowiadając, można by zauważyć, iż rozwiązaniem radykalnym w tym procesie rozluźniania budowy poetyckiej wypowiedzi byłyby konstrukcje skrajnie metonimiczne, eksponujące odmienność w tym, co jednorodne, a pielęgnujące przede wszystkim, z materialnej rzeczywistości się wywodzące, osobliwości i różnice.

Karol Irzykowski, charakteryzując tak zbudowane utwory awangardowe, przeciwstawiał je wierszom tradycyjnym (np. skamandryckim) i dopowiadał: „zamiast systemu, że tak powiem linearnego, sens wiersza układa się w kształt niby kuli wszędzie jednorodnej. Te utwory można czytać od końca do początku i urwać bez szkody w każdym miejscu: nie ma w nich rozwoju, chcą być całe od razu"[20]. W takim ujęciu widziana nowoczesna konstrukcja opisowo-refleksyjnych (zwłaszcza) wierszy Leśmiana zajmowała by pozycję pośrednią — a więc, można powiedzieć, centralną, kluczową — w poezji okresu międzywojennego, pomiędzy skrajnościami poetyki tradycyjnej z jednej strony, a poetyki awangardowej z drugiej.

Zwiewność należy właśnie do owej nowatorskiej, synekdochicznej i opisowo-refleksyjnej linii poetyki Leśmiana, łączącej harmonijnie estetyczne zdobycze awangardy z kultywacją modernistycznych „tajemnic" i „głębi", tzn. najcenniejszej poznawczo i artystycznie bezpośredniej tradycji tej poezji. Wspomniany wiersz jest jednym ze szczytowych osiągnięć długiej i świetnej serii utworów — ciągnącej się od tekstów najwcześniejszych po najpóźniejsze — a skoncentrowanych albo wokół pojedynczych epifanii albo też będących montażem wielu różnorodnych epifanijnych widzeń. Nie trzeba tu przypominać, że ich cechy i sposób zorganizowania dawno i doskonale opisane zostały już przez Michała Głowińskiego — i to w sposób stanowiący do dziś podstawy rozumienia oraz interpretacyjnej praktyki tego rodzaju utworów [21]

---

[20] K. Irzykowski *Od metafory do metonimii*, „Kurier Literacko-Naukowy" 1939 nr 15. W sprawie odróżnienia konstrukcji synekdochicznych od metonimicznych oraz odmienności towarzyszących im estetyczno-światopoglądowych założeń por. rozważania R. Schleifera w pracy *Rhetoric and Death. The Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory*, Urbana 1990.

[21] Zob. M. Głowiński *Zaświat przedstawiony*. Szereg ważnych w tym względzie motywów podejmuje także (eksponując niekiedy przesadnie ich romantyczną genealogię) I. Opacki w studium *Uroda i żałoba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*, w tegoż: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*, Katowice 1979.

Mimo swych niewątpliwych walorów i poetyckiej urody, jak też, z drugiej strony, ogólnej obfitości komentarzy poświęcanych Leśmianowskim wierszom, *Zwiewność* należała wszakże do szczupłej grupy tekstów nieomal całkowicie pomijanych w krytycznych interpretacjach a nawet w zwykłych egzemplifikacjach historycznoliterackich problemów. Skąpą — ale też symptomatyczną — wzmiankę poświęcił jej jedynie, o ile mogę sądzić, Adam Ważyk, gdy przeciwstawiając tradycyjnemu (i negatywnie przez siebie ocenianemu) symbolizmowi pojęciowemu i spekulatywnemu — symbolizm emocjonalny, ewokowany przez materialny konkret, wskazywał właśnie na *Zwiewność* jako na najbardziej reprezentatywny utwór Leśmiana w tym zakresie.[22] Oto tekst tego utworu:

Brzęk muchy w pustym dzbanie, co stoi na półce,
Smuga w oczach po zniknłej za oknem jaskółce.
Cień ręki — na murawie... A wszystko — niczyje,
Ledwo się zazieleni — już ufa, że żyje.

A jak dumnie się modrzy u ciszy podnóża!
Jak buńczucznie do boju z mgłą się napurpurza!
A jest go tak niewiele, że mniej, niż niebiesko...
Nic, prócz tła. Biały obłok z liliową przekreską.

Dal świata w ślepiach wróbla. Spotkanie traw z ciałem.
Szmery w studni. Ja — w lesie. Mgłą byłeś? — Bywałem!
Usta twoje — w alei. Świt pod groblą w młynie.
Niebo — w bramie na oścież... Zgon pszczół w koniczynie.

Wstążka zmarłej dziewczyny na znajomej darni.
Słońce, co chwiejnie skacząc, źdźbli się w łzach deszczarni.
Wiara fali w istnienie za drugim nawrotem
I wołanie o wieczność w jaśminach za płotem.

Chód po ziemi człowieka, co na widnokresie,
Malejąc, łatwo zwiewną gęstwę ciała niesie
I w tej gęstwie się modli i gmatwa co chwila
I wyziera z tej gęstwy w świat i na motyla.[23]

---

[22] Zob. A. Ważyk *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 20.

[23] Tekst według wydania: B. Leśmian *Poezje zebrane*, s. 433 (dalsze cytaty z poezji Leśmiana — według tego wydania, sygnowanego w tekście głównym skrótem P, cyfra oznacza stronicę). Pierwodruk *Zwiewności* ukazał się w „Gazecie Polskiej" 1932 nr 210, przedruk w tomie *Napój cienisty*, Warszawa 1936. Dalsze cytaty poetyckie z tegoż wydania. Cytaty z pozostałych pism Leśmiana równierz lokalizuję w tekście głównym (cyfra oznacza stronicę): S — *Szkice literackie*, oprac. i wstępem opatrzył J. Trznadel, Warszawa 1959;U — *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962.

Uwagi o wierszu ograniczam do zasygnalizowania jego podstawowych wątków problemowych. Po pierwsze, chodzi o wskazany tytułem główny temat utworu. „Zwiewność", oznaczająca cechę materii lekkiej, ulotnej i niestałej, staje się w przebiegu utworu — i w miarę rozbudowy jego semantyki — generalnym określeniem sposobu bycia ogółu rzeczy istniejących, od najbardziej przelotnych manifestacji istnienia najbłahszych przedmiotów do sposobu istnienia właściwego człowiekowi, który zresztą jako jedyny wprost zostaje obdarzony tym mianem („zwiewna gęstwa ciała"). Nie jest to zresztą określenie wyjątkowo użyte w tym wierszu przez Leśmiana. W jego poezjach znajdujemy m. in. „istnienia dwuznaczność i zwiewność" (P. 89); „bezmiarów... zwiewność" (183); „mroki zwiewne" (288); „nurty rozwiewnej mogiły" (321); „znaki", co „w nic się rozwiały" (323); „zwiewną niedolę błękitów" (334); „całą zwiewność, całą gęstwę mej wiary" (470). W *Przemianach rzeczywistości* zaś czytamy m.in. o „rozwiewności wiar dawnych" oraz o tym, iż „rzeczywistość rozwiewa się w nic" (184–185). W tym kontekście widziana Leśmianowska „zwiewność" wskazuje więc, zasadniczo rzecz biorąc, na przygodność bycia jako na kluczowy temat całego utworu.

Po wtóre, jest to kwestia techniki prezentacji owego szczególnego i, pod pewnymi względami, nieprzedstawialnego tematu. Rzecz bowiem w tym, że istnienia — i jego przygodnego charakteru — nie podobna zasadniczo ukazać w oderwaniu od prezentacji poszczególnych rzeczy. Nie ma *esse* bez *ens* ani odwrotnie — skoro przedstawiać jakąś rzecz to tyle, co przedstawiać ją jako istniejącą. Kiedy wszakże ukazuje się rzecz, jej bycie wymyka się postrzeżeniu; nie jest bezpośrednio jawne ani dostępne, cofa się i skrywa za tym, co jest. Rozwiązanie, jakie znajduje poeta, polega na ujęciu i zestawieniu nie tyle samych rzeczy, co śladów ich obecności: odgłosów, odbić, odcisków, obrazów, napotkanych pamiątek i engramów utrwalonych w pamięci. Jak powiada Levinas, „ślad jest rzeczywistą niewymazywalnością bycia"; wszelako owo bycie, które manifestuje się w postaci „zostawiania-śladu to przemijanie, wyruszanie, odrywanie się"[24] — odrywanie się, w szczególności, od natury samych rzeczy i ich właściwości.

Tak też i funkcją śladów zgromadzonych w wierszu staje się przede wszystkim wyeksponowanie ulotnego faktu istnienia — kosztem ano-

---

[24] E. Levinas *Ślad innego*, przeł. B. Baran, w zbiorze: *Filozofia dialogu*, wybrał, oprac. i przedmową opatrzył B. Baran, Kraków 1991, s. 227.

nimowości i nieokreśloności rzeczy istniejących. Efekt ten wzmagają cechy składniowej budowy poetyckiej wypowiedzi, wysuwające na plan pierwszy określenia zmysłowych impresji (w etymologicznym znaczeniu) stanów rzeczy, rzeczy zaś same przywołujące w formach prywatywnych, operujące parataktyczną strukturą luźno zespalającą równoważniki zdań i elidującą formy czasownikowe. Dzięki temu właśnie tematyzacji podlegać tu może raczej to, że coś było, aniżeli zostać uchwycone i określone czym było to, co się przejawiło, odcisnęło, pozostawiło ślad swej obecności.

Po trzecie, jest to problem szczególnej natury samych jednostek opisu: utrwalonej w śladzie osobliwej formy ukazywanych konkretów. W tradycyjnej wykładni forma jest zmysłową postacią istoty manifestującej się w istniejącej rzeczy: regularność powierzchniowych form staje się tedy objawem trwającego w głębi ukrytego porządku, a przemijające ślady obecności, momentalnymi objawieniami tego, co stale i niezmiennie obecne. W wykładni Leśmianowskiej natomiast te tradycyjne hierarchie ulegają odwróceniu: wbrew relacjom podsuwanym przez gramatykę, tym, co pierwotne, jest nieporządek a porządek, forma, harmonijny kształt okazuje się postacią powstałą przez ograniczenie, odmianą tego, co chaotyczne, bezkształtne i nieskończone. *Concretum*, zdaje się jakby przypominać poeta, pochodzi od *concresco* — zrastam się, zgęszczam, twardnę. Toteż w jego poetyckim świecie konkretne istnienie przybiera kształt w rezultacie osobliwego procesu zgęszczania tego, co niestałe i bezforemne. I stąd zapewne tak często są to kształty w istocie zarówno osobliwe jak niepowtarzalne — a zatem, w tradycyjnym rozumieniu, „bezkształtne".

Nie znaczy to wszelako, że nie mają one kształtów, ale raczej, co przenikliwie zauważył Valéry, który (jak i Leśmian) należał do nielicznych odkrywczych eksploratorów natury form nieregularnych, że „nie możemy ich sprowadzić do jedynego prawa, z analizy ich części dedukować o całości, zrekonstruować ich operacjami rozumowymi", dzięki czemu wrażenia oka stać się mogą dla nas nie znakami lecz „szczególnymi obecnościami, wcześniejszymi od wszelkich kombinacji, streszczeń, skrótów, substytutów, którymi nauczyliśmy się posługiwać od najmłodszych lat".[25] W poezji Leśmiana uniwersalna „gęstwa wszechrzeczy" manifestuje się w „zwiewnej gęstwie ciała" poszczególnych istnień, podobnie też i wyglądy innych

[25] P. Valéry *O gruncie i o tym, co bezkształtne*, w tegoż: *Rzeczy przemilczane (Z pism o sztuce)*, wybór, przekład i noty J. Guze, Warszawa 1974, s. 92–93.

przywołanych w wierszu stanów rzeczy świadczą o tym, że zawdzięczają one swe zaistnienie przyjęciu przemijającego kształtu przez to, co bezgraniczne i bezforemne. Widziana w globalnej perspektywie „korowodu istnienia" (P 522) postać ludzka traci tu wszelkie znamiona uprzywilejowania i wyjątkowego statusu, godząc się z przygodnością swej kondycji, jak też z osobliwym kształtem nieforemnego i nietrwałego śladu swego bycia. Nie jest to przy tym z zewnątrz narzucona metafora egzystencji Leśmianowskiego „przygodnego osobnika" (S. 62), który, co wiemy choćby *Z rozmyślań o Bergsonie*, chętnie opisywany bywał właśnie w kategoriach śladu, jawiąc się poecie jako „bruzda znikliwa, którą na tym *mare tenebrarum* zostawia łódź ducha"; „ślad od uderzeń twórczego ducha w materię" oraz „wklęsły znak oporu". (S. 41).
I wreszcie, po czwarte, jest to problem rewelatorskiej funkcji utworu jako dzieła sztuki. Jak pisał Leśmian, „chwila niepochwytna" artystycznego urzeczywistnienia „odsłania prawdę, ukrytą przed oczami rozumu" (S. 42). Dzieje się tak dlatego, że prawdę, którą — jako zwykli ludzie — „zastajemy (...) w połowie zdania, wyszeptanego przez otchłań wszechświata" (S. 41) artysta czy poeta dopowiada i finalizuje w prawdomównym pozorze dzieła sztuki. Tak też i prawda o przygodności istnienia nie jest proklamowana, logicznie wywodzona czy bezpośrednio orzekana, lecz przeciwnie: emanuje z „słownych objawień" (*S.* 84) znaczenia egzystujących rzeczy (tzn. — etymologicznie — rzeczy wyłaniających się z czegoś innego), jak też przenika z rozstępu między rzeczą a śladem jej obecności. W końcu zaś wychodzi na jaw, dzięki niespójnym zestawieniom obrazowym i słownym, które zrastają się w rytmiczną formę utworu, odsłaniającą — i osłaniającą — przygodną naturę (nowoczesnego) bycia.

Uwaga końcowa

Zmierzam do konkluzji. Jak wiemy od Baudelaire'a, „współczesność jest przemijająca, ulotna, przypadkowa, to tylko połowa sztuki; druga połowa jest wieczna i niezmienna". Stąd właśnie funkcją poetyckich epifanii we wstępnej, neoromantycznej, fazie modernizmu było ukazanie „elementu wiecznego w tym, co przemijające"[26], przeświecanie ukrytego porządku w tym, co fragmentaryczne i przypadkowe, bądź przynajmniej ocalanie okruchów czy

[26] Ch. Baudelaire *Malarz życia współczesnego*, w tegoż: *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybrała i przeł. J. Guze, wstępem opatrzył J. Starzyński, Wrocław 1961, s. 203.

szczątków zanikającej i rozpadającej się substancji. Poetycka medytacja Leśmiana nad istotną przygodnością istnienia to wszakże nie tyle objaw połowiczności jego sztuki, co raczej świadectwo odmiennych funkcji poetyckich epifanii w następnym już okresie przemian nowoczesnej literatury. W fazie tej pojęcie epifanii zmieniło swe znaczenie: od nostalgicznej ewokacji transcendentnego porządku do odkrywania głębi immanencji; od funkcji mimowolnego objawiania duszy, *quidditas*, „cotości" rzeczy — do pojmowania epifanii jako sposobu manifestacji ukrytego sensu owej „przemijającej, ulotnej, przypadkowej" rzeczywistości.

Paul Klee, jeden z największych nowoczesnych malarzy XX wieku, prosto — a nader wnikliwie i dalekowzrocznie — określił strategiczny obszar ówczesnych artystycznych zainteresowań. W sztuce nowoczesnej, zauważył, „dąży się do tego, by nadać istotne znaczenie temu, co p r z y p a d k o w e"[27](podkr. — R. N.). Na pozór staroświecka, anachroniczna, niewczesna poetycka sztuka Bolesława Leśmiana nie tylko w oryginalny i ważny sposób włączała się w główny nurt modernistycznych poszukiwań, ale i przenosiła je na teren istotnie fundamentalnej problematyki: statusu i zadań nowatorskiej sztuki w świecie nowoczesnym.

---

[27] P. Klee *Wyznanie twórcy*, przeł. J. Maurin-Białostocka, w zbiorze: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977, s. 290.

Jan Błoński

I cóż dalej, dziwna monado? Witkacy u progu niepodległości

...cóż dalej, grzeczny Stasiu, nieszczęsny Bungo, panie Stanisławie? Zostałeś jednak w końcu artystą... Pani Sztuka okazała się łaskawsza niż pani Akne: ożywiła twój pędzel i rozwiązała język. Jakby chcąc cię wynagrodzić za gorycze terminowania, obdarowała cię nawet ponad zwykłą miarę. Słyszane to rzeczy, aby w dziesięć lat machnąć ze trzydzieści sztuk, kilkaset obrazów i parę tysięcy rysunków?

Jednak — Stanisławie Ignacy Witkiewiczu — kiedy wysiadłeś z pociągu, który cię latem 1918 roku przywiózł do Krakowa, nie byłeś jeszcze Witkacym, chociaż na pewno nie byłeś już Bungiem. Lubię wyobrażać sobie ten powrót, nie do Polski, ale właśnie do Krakowa. Bo przecież dopiero Kraków był częścią Twojej prywatnej ojczyzny... Konduktorzy wywoływali jeszcze wtedy nazwy stacji. Słyszysz więc zachrypnięty głos, zdejmujesz z siatki (bo w wagonach były siatki) walizkę, a może tobół czy worek?... idziesz pod cienkimi arkadami peronu, gdzie czarne sylwetki chałaciarzy przemykają się w nijakim zmierzchu między gromadami żołnierzy: sukienny tłum paruje otępieniem i zduszonym gwałtem. W jaskrawo oświetlonej restauracji posila się przed podróżą państwo. W oczach przechodniów czytasz frustrację i wściekłość... Och, jak ty to znasz: ile już razy — w Peter-

sburgu i Kijowie, w Moskwie i Mińsku — czułeś w tych senno-brudnych wieczorach oddech apokalipsy. Czekasz na strzał, na krzyk, od którego zacznie się t o: ślepe, groźne poruszenie tłumu, które zagarnie cię, wchłonie i porzuci niczym zdechłego szczura w rynsztoku...
Ale nic się takiego nie zdarza. Przecież jesteś u siebie, w Krakowie. Usłużny bagażowy dostrzega w tobie klienta. Dorożka staje przed czysto umiecioną bramą. Jeszcze chwila, a siedzisz w salonie, między starszym panem w wysokim, sztywnym kołnierzyku („Niemcy muszą zwolnić Piłsudskiego z Magdeburga") i młodą damą („nic się ta Ela nie postarzała"), która pokazuje ci ostatni numer „Masek". Sinko bardzo dobrze napisał o Tuwimie, czy pan wie, kto to taki? A Apollinaire? W Rosji na pewno nie czytał pan Apollinaire'a... Chwistek — ach, to przecież pański przyjaciel! — zrobił u nas wielką furorę! Niech pan sobie wyobrazi, twierdzi, że istnieją aż cztery rzeczywistości i że teraz sztuka będzie przedstawiała rzeczywistość wyobrażeń... on maluje kubami, razem z Pronaszką, i nawet hrabia Zamoyski rzeźbi tak, że nie można poznać co to takiego... — Oj, dzieci, dzieci — mówi starszy pan i idzie czytać wiedeńską gazetę. Zielonkawe słońce na kawowym niebie Cejlonu (L, 635), australijska pustynia, gdzie z Bronkiem Malinowskim spotkałeś najprawdziwszych dzikusów, *papojka a la russe* w białą petersburską noc, fontanny wołyńskiego błota, tryskające w niebo po wybuchach granatów, śmierdząca komórka, gdzie zamknąłeś się w strachu przed zbuntowanymi żołnierzami, pijani chłopi, co rozszarpywali maga Childeryka, kiedy bronił przed nimi dworskiej biblioteki... wszystko to plącze się, wykrzywia i tężeje w obraz, w zwariowaną scenę wewnętrznego teatrzyku, którego reżyserem jesteś ty, ty sam — i słyszysz sam siebie, jak sztucznie energicznym głosem oświadczasz: „Stworzyłem w Rosji nową estetykę. Jutro pozwolę pani pozować sobie do portretu".
Błazen. Bo przecież byłeś błaznem. Więcej: chciałeś być błaznem. Więc dlatego nazwałeś się Witkacym. Witkacy przypomina Ignacego wbrew Stanisławowi, odróżnia syna od ojca. Witkiewicz brzmi szlachecko, poprawnie, cywilizowanie. Witkacy grubiańsko, pałubiasto, zadzierzyście. Witkiewicz pisze, maluje, wykłada. Jest członkiem społeczeństwa, nie traci z oczu bliźnich, umie się zachować towarzysko. Witkacy obraża, przerywa, wymachuje rękami, wyrzuca za drzwi. Cieszy się, kiedy wywoła skandal. Witkiewicz pamięta, że istnieją reguły: literackie, filozoficzne, obyczajowe. Witkacy wystawia język, stroi grymasy, plecie, co mu ślina na język przyniesie. Jest w każdym momencie sobą, choćby jego j a było najzupełniej nieskładne. Wit-

kiewicz jest kimś, dla kogo istnieje słówko „współ-". Witkacy określa się wbrew. Ale to nie znaczy, że radzi sobie sam, że nie potrzebuje obecności ludzkiej. Przeciwnie, ludzie są mu niezbędni, byłby bez nich niczem. Stanowią publiczność, którą Witkacy zadziwia, drażni, obraża. I dzięki której sam się w swej odrębności, niezwykłości utwierdza. Staje się osobny, jedyny... Dzięki publiczności pokonuje więc strach. Strach przed sobą — przed własną pustką i nudą, którą rodzi pustka — i strach przed t y m, które przyjdzie, musi przyjść. Przed własną i wszystkiego śmiercią.

Dlatego głosiłeś samotność jednostki, ale nie przestawałeś szukać towarzystwa a raczej, publiczności. Sieci zapuszczałeś szeroko: zagarniałeś pisarzy i aktorki, filozofów i górali, panny z ambicjami i doktorowe na wakacjach. Dzieliłeś przyjaciół na klasy, posyłałeś im pisemne oświadczenia o zaliczeniu do najbliższych albo — częściej — o zerwaniu wszelkich stosunków. Publiczne powiadomienia były twoim ulubionym *hobby*. Zwłaszcza wtedy, kiedy odnosiły się do twoich intymnych sekretów i przeświadczeń. Umiałeś się tak urządzić, aby wszyscy wiedzieli o twoich kochankach: podejrzewam, że najchętniej wystawiałbyś im zaświadczenia... Bawiłeś się narkotykami — nie pierwszy i nie ostatni — ponieważ pozwalały ci zarazem uciec od życia i to życie na mgnienie zintensyfikować. Ale zadbałeś też o to, aby się wszyscy o twoich eksperymentach dowiedzieli... Twierdziłeś także, żeś zakazanych rozkoszy kosztował raz tylko — po to, aby przestrzec amatorów i „wreszcie coś bezpośrednio pożytecznego zdziałać" (ND, 53). Jest więc z tego Witkacego narkoman czy nie jest? — pytano ze zgorszeniem i podziwem. Malując, nie omieszkałeś zaznaczyć na płótnie, czy pędzla nie wspomagał ci peyotl, papieros czy małe piwo. Opisałeś dokładnie, jak się odzwyczajałeś od palenia, jak zwykłeś się golić (maszynką Allegro) i nacierać w kąpieli (szczotką braci Sennebaldt z Bielska). Nie poskąpiłeś nam nawet recepty na katar i wskazówki, jak walczyć z hemoroidami, albowiem, jak śpiewał dzielny kawalerzysta, hrabia Xawery X, odjeżdżając na front:

Ja by dawno uż był gieroj
No u mienia jest giemoroj [ND, 182]

Tak się dla czytelników poświęcałeś, chociaż „w pewnych kołach durniów i draniów" były twe życzliwe ludziom porady „przyczyną jeszcze gorszego psucia [twojej] i tak przez wymienione PT. czynniki popsutej opinii" (ND, 171). Kiedy porzuciłeś „artystyczne" malowanie,

przedzierzgnąłeś się w rzemieślnika, w Firmę Portretową: zastrzegłeś się jednak w prospekcie, że „wykluczona absolutnie jest wszelka krytyka ze strony klienta", gdyby bowiem Firma pozwoliła sobie na luksus „wysłuchiwania zdań klientów, musiałaby już dawno zwariować". A poza tym — ni mniej ni więcej — „portrety kobiece z obnażonymi szyjami i ramionami są o jedną trzecią droższe" (ZF, 564–565)... Zbierałeś listy, fotografie, wycinki, laski, „świeckie relikwie" jak podwiązka Rity Sacchetto i niedopałek Piłsudskiego, preparaty (język noworodka, wyrostek robaczkowy znajomej), rysunki pornograficzne, mapy, prospekty i zabawki, ze szkaradnym karaluchem, wężem i kalejdoskopem włącznie[1]... Gdziekolwiek dostrzegłeś pokraczność, chowałeś ją do kieszeni, gdziekolwiek niezborność, nie mogłeś się powstrzymać, aby w nią nie wdepnąć. Co powiedzieć o polemiście, który tak oto załatwia spór artysty i znawców:

Rozbemboszeni wielmoże napuszają bomby,
Bombochy wzdęte pępią rozpuczone trąby [...] [ZF, 221]

A co o filozofie, który zaczyna odczyt od uwagi, że za mało wypił, aby się dobrze wysłowić? Potem zaś zachowuje się „jak ktoś, kto chce znacznie więcej reprezentować niż to, czym jest faktycznie"[2]. Twoim ulubionym gestem jest wyjście z roli: malarza, kochanka, filozofa itd. Czyż nie w tym tkwi istota błazeństwa?

Ma ono wszakże rozmaite i nie tylko towarzyskie znaczenia. Zaglądać do duszy Witkiewicza nie będę. Czy jednak Wyka miał słuszność, kiedy zżymał się na „legendę biograficzną", która wlokła się za Witkacym[3]? Domyślnie: gdyby nie ta legenda, lepiej by go i szybciej zrozumiano. Ale on tę legendę — a raczej obraz własny w spojrzeniu współczesnych — sam tworzył! Że kleił go z urazów, cierpień, ambicji i namiętności własnych, trudno zaprzeczyć. Ale nie było tak, aby mu gębę Witkacego przyprawiono. Przeciwnie on ją sobie wymodelował, i jakże starannie. W pewnej chwili Bungo zaczął stale zachowywać się tak, jakby był aktorem, jakby znalazł się w sytuacji teatralnej. Tym samym stał się postacią, Witkacym właśnie. Jest bez kwestii, że Witkiewicz grał Witkacego. Ale po co?

---

[1] O kolekcjach Witkacego por. W. Sztaba *Gra ze sztuką. O twórczości St. I. Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 271–282.

[2] R. Ingarden *Wspomnienie o St. I. Witkiewiczu*, w: *St. I. Witkiewicz. Człowiek i twórca*, Księga pamiątkowa pod red. T. Kotarbińskiego i J. E. Płomieńskiego, Warszawa 1957, s. 169.

[3] K. Wyka *Trzy legendy tzw. Witkacego*, „Twórczość" 1958 nr 10.

Witkacy? — wspomina Gombrowicz: „wiecznie odstawiający wariata", „dręczący siebie i innych nieustannym aktorstwem, żądzą epatowania i skupiania na sobie uwagi"[4]. Tak pisał człowiek, który twierdził, że „chciałby — sam — narzucić się ludziom jako osobowość", „jawnie przystąpić do konstruowania sobie talentu"[5]. Ale w pisaniu, w „dzienniczku", który miał — niepostrzeżenie — zauroczyć i ujarzmić czytelnika. Może więc Gombrowicz patrzył na sztukę bardziej tradycyjnie niż Witkacy? Lepiej oddzielał strefę życia od strefy sztuki! Pisząc chciał stworzyć „przedmiot" (powieść, sztukę, dziennik), poprzez który narzuciłaby się czytelnikom osobowość. Tak by wynikało z twórczej praktyki, bo w teorii właśnie Witkacy wyraźniej potwierdzał autonomię dzieła, które miało być wolne od wszelkich wewnętrznych „bebechów".

Może więc sztuka Witkacemu nie wystarczała? Albo uprawiał ją inaczej niż głosił jako teoretyk? Wyśmiałby na pewno każdego, kto by w jego zachowaniu dopatrywał się estetycznych ambicji. Twierdził jednak, że „to (...) co się w naszych miłych czasach wielkiego w sztuce staje, dzieje się prawie zawsze na granicy obłędu" i że „artystami muszą stawać się degeneraci" (NF, 146–147). A może odwrotnie, artyści muszą stawać się dziwakami, wariatami, ekscentrykami? Artysta współczesny byłby wtedy z konieczności ofiarnikiem, co sam siebie w potwora przerabia, aby dopracować się estetycznego dreszczu i formy nieznanej? Co to właściwie znaczy, jeśli pominąć wywody Witkiewicza i pomyśleć o rozwoju sztuki współczesnej chłodniej, z perspektywy Syriusza?

Zobaczymy. Tymczasem przyznajmy tylko, że postać, którą Witkiewicz stworzył — a więc Witkacy — nie może nam być całkiem obojętna. Obojętna dla zrozumienia całej jego twórczości... Bo przecież ta postać jest także — mówiąc uczenie — tekstem kultury, chociaż wyraża się w społecznych zachowaniach, nie w sekwencjach słownych i zestawieniach barw! Przypomina zaś najbardziej aktora, co spostrzegł także Gombrowicz. Witkiewicz przeczuł na pewno trend teatralizacji życia, który wyraził się tak silnie w latach pięćdziesiątych (w USA) i sześćdziesiątych (wszędzie). Lansowali go zwłaszcza artyści, lepsi czy gorsi, ale z niemałym powodzeniem. Beck, Warhol czy Beuys, nic mogli uskarżać się na lekceważenie publiczności. I już, już mogło się zdawać, że granice sztuki staną się niewyraźne, przepuszczalne! Nikt też nie śmiał się zastanawiać, kiedy prorocy mówią po-

---

4 W. Gombrowicz *Dziennik (1961–1966)*, Paryż 1971.

5 W. Gombrowicz, tamże, s. 50–51.

ważnie, kiedy zaś podrwiwają czy majaczą... Także wtedy, kiedy uczyli nowej moralności (czy antymoralności), mądrzyli się politycznie, snuli rozważania o przyszłości świata albo wyręczali profesorów w dociekaniach estetycznych i filozoficznych. Całkiem jak Witkiewicz. Czyż nie napisał on także *Narkotyków* i *Namiętnych dusz*, nie mówiąc o *Pojęciach i twierdzeniach implikowanych przez pojęcie Istnienia*?
Bo przecież, szanowny panie Stanisławie Ignacy Witkiewiczu, byłeś także teoretykiem sztuki i filozofem istnienia. Doczekałeś się nawet chwili, kiedy nad twoimi teoriami pochylili się zgodnie analityczny reista (Kotarbiński), doświadczony estetyk (Tatarkiewicz) i wielce oryginalny fenomenolog (Ingarden). Przyznali ci zgodnie „głęboki oddech intelektualny", „znmię genialności", intencję „stworzenia nowego" pojęcia sztuki. Ale zastrzegli się także, żeś był „w filozofii samoukiem" naznaczonym nawet „piętnem niedouczenia"[6]... Czy tylko dlatego, żeś myślał nieporządnie, nie dyskutował punktów spornych, nieraz też nie rozumiał filozofów, których rozstawiałeś po kątach? Chyba nie, bo podobne potknięcia i przywary trafiały się także tęższym łbom. Twój grzech był osobliwszy... i tak wzruszająco anachroniczny, że twoi mentorowie nie śmieli ci go wytknąć. Oto chciałeś powiedzieć wszystko, osiągnąć Prawdę Absolutną — może nie całą najściślej zagarnąć, wyłożyć, ale podejść do niej jak najbliżej, o włos... — i wcale się swego zamysłu nie wstydziłeś. Byłże by twój sukces śmiercią filozofii? Tak, pisałeś przecie, że „filozofia (...) dojdzie z czasem do pewnego systemu raczej negatywnego", który wyłoniwszy pojęcia i twierdzenia konieczne („implikowane [...] przez właściwości samego istnienia") — pogodzi „wszystkie sprzeczności, na tle ich syntetycznego ujęcia w poglądzie wspólnym, kompromisowym i to osiągnięcie celu będzie do pewnego stopnia jej śmiercią" (OIR, 167). Chciałeś tę śmierć jak najwydatniej przyspieszyć... Inaczej mówiąc, marzyłeś o tym, aby zostać ostatnim filozofem.
Co tyleż wzruszało, co bawiło twoich dostojnych kolegów. Bo przecież — myślałeś — prawda może być tylko jedna i największe „systemy" przeszłości ją właśnie chciały złowić w siatkę definicji. Jakbyś nie pamiętał, że po Kancie filozofom nie uchodzi myśleć inaczej, niż w określonych sobie granicach! Bo skoro nie można udowodnić istnienia Boga, czy nie należy choć przez chwilę pomyśleć, co i jak można w ogóle wykazać? Sądziłeś jednak, że dość wmyśleć się w Ist-

---

[6] R. Ingarden *Wspomnienie...*, s. 174, 172. T. Kotarbiński *Filozofia St. I. Witkiewicza*, w: *St. I. Witkiewicz...*, s. 13. W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 42.

nienie, aby wyłonić wszystkie jego konieczne własności. Cóż z tego, że szeregowały ci się w dwa niezgodne porządki? To właśnie — krzyczałeś — jest Tajemnicą, o którą rozbijały się wysiłki pokoleń! Kiedy zostanie przyszpilona myślowo, pojęciowo określona i logicznie przystemplowana — można będzie zamknąć wreszcie filozoficzny sklepik i ułożyć się spokojnie do wiecznego snu. Jak brzmiało to zdanie, któreś zapisał, mając siedemnaście lat i które później powtarzałeś jak zaklęcie, wkładając je w usta swoim bohaterom? „Jeżeli coś istnieje, to tym samym zaprzecza temu *principium*, według którego istnieje" (OIR, 19). Temu zdaniu, odnalezionemu długo po twojej śmierci, pozostałeś wierny. Owszem, uprawiałeś filozofię, zajadle i nie bez talentu. Ale trochę tak, jak dziecko czy poeta? — porażeni niezrozumiałym olśnieniem. Czuli to filozofowie, którzy kiwając głowami opukiwali twego „główniaka", słynne *Pojęcia i twierdzenia*. I może nawet ci trochę zazdrościli.

Ale zarazem czuli się w roli panów kolegów nieswojo. Bo przecie jest w twojej filozofii coś dziwacznego, osobliwego. Powiedzmy najpierw ostrożniej: w filozofowaniu. „Jak" wykładu bywa czasem równie ciekawe, co jego „co". Poglądy swe wyłożył Witkiewicz w 1918 na sześciu stronach *Nowych form*. W roku 1936 streścił je (jak przyznał Witkiewicz, wiernie) Kotarbiński: także na sześciu... W 1957 wystarczyły mu trzy, razem z krytyką. Kończył znamiennym słówkiem: „Oto wszystko. Wszystkie główne myśli, składające się na Witkiewiczowski monadyzm biologiczny"[7]. Zwięzłość nie jest argumentem przeciw. Dowodzi jednak, że filozofia Witkiewicza nie jest szczególnie trudna do uchwycenia. A przede wszystkim, że jest w niej rys arbitralności, apodyktyczności... Witkiewicz częściej obwieszcza niż przekonuje. Jeśli zaś przekonuje, to zwłaszcza po to, aby powrócić do formuł, które zapisał sobie — niczym ewangelię — w roku 1917 czy 1918. Bo to nieprawda, że cokolwiek ważnego zmienił w ostatnich latach życia[8].

---

[7] T. Kotarbiński *Filozofia St. I. Witkiewicza*, s. 17.

[8] Utrzymuje tak — wbrew Witkiewiczowi („główniak mój przepisywałem pięć razy od r. 1917 [...], przy czym zasadnicze idee pozostały absolutnie niezmienione" OIR, 295, także 406) — B. Michalski w posłowiu do ZM oraz w *Polemikach filozoficznych St. I. Witkiewicza*, Warszawa 1979. Jak wiadomo, *Pojęcia* pochodzą z roku 1932, wyd. 1935. Gdyby zatem Witkiewicz zmienił swe stanowisko filozoficzne, to potem, w *Zagadnieniu psychofizycznym*. Literaturoznawcę może to już nie obchodzić, jako że literaturą się Witkiewicz wtedy już nie zajmował. Dlaczego jednak chciałbym się przeciwstawić opiniom B. Michalskiego i Sarny? Oto zmierzają one do wywołania wrażenia, że Witkiewicz porzucił pod koniec życia swe opinie estetyczne i historiozoficzne. Chociażem nie filozof, pozwolę sobie zauważyć, co następuje: z faktu, że Witkiewicz takich opinii (prawie) nie wypowiadał, nie wolno wnioskować, że zmienił uprzednie. Raczej — nie

Co najwyżej cieniował, oświetlał, dopowiadał... W zakończeniu *Pojęć* zjawiają się wszystkie tezy, które — bardziej literacko — obecne są na początku *Nowych form*: jedność i wielość, jakość jedności (źródło „niepokoju metafizycznego"), Tajemnica Istnienia, tyle że „niezróżniczkowana" (OIR, 511). Identyczne są: filozoficzna dyskredytacja etyki i wywód o pochodzeniu sztuki... *Pojęcia* Witkiewicz przerabiał („przepisywał") pięć razy. I przynajmniej tyleż razy wygłaszał je po czasopismach, w skrótach i streszczeniach, ale zawsze całościowo. Zjawiają się także — ale zniekształcone, czasem jaskrawie — w wypowiedziach jego literackich bohaterów. Było więc tak, jakby rozpaczliwie szukał formuł, które jego „system" uczynią nieodpartym. Zarazem ani na krok nie ustępował w polemikach, nie tylko merytorycznych. Nie mógł znieść, aby jego myśli wypowiadano innym językiem („to Kotarbiński musi rozszerzyć swój słownik, a nie ja muszę (...) zwęzić") i odrzucał stanowczo żądanie logicznego uściślenia niezgodnych twierdzeń; „to, co wylicza Kotarbiński, nie jest jej [=jego rozprawy] usterką, tylko zadaniem" (OIR, 299–300[9]). W istocie Witkiewicz mówi wciąż to samo, uderzając w opór czytelników jak mucha o szybę. Jego system (lubił to słowo, które zestawić można ze spoistym „przedmiotem", za jaki uważał w istocie dzieło sztuki) — jego więc system jest dany do przyjęcia, jak wiersz, sonata czy martwa natura dane są do przeżycia. I niczego w nich nie trzeba zmieniać, przekształcać czy przemalowywać... Czy już zresztą myśl, że prawdę można złożyć ze sprzeczności, nie jest myślą artysty, nie filozofa?[10] Właśnie wiersz, obraz, rodzą się często z pragnienia pogodzenia ognia z wodą...

---

miał w tych sprawach nic nowego do powiedzenia. Co zaś do „optymistycznej prognozy przyszłych losów filozofii" (ZP, 440), to przesunięcie jej końca w nieco dalszą przyszłość nie świadczy o optymizmie. W latach dwudziestych Witkiewicz głosił koniec sztuki, a pisał i malował jak maszyna. Trudno żyć zupełnie bez nadziei, choćby na krótką metę. Chyba, że popełni się samobójstwo. Co też Witkiewicz zrobił 18 września 1939 roku. Może to sobie pp. Michalski i Sarna z czymś skojarzą. Co zaś do opinii, że z filozofii nie można przejść w p r o s t do literatury Witkiewicza, że stanowią one przedsięwzięcia równoległe — zgoda.

9 Dlaczego z konieczności zniekształcone, postaram się wyjaśnić we właściwym miejscu.

10 Por. również J. Leszczyński *Filozof metafizycznego niepokoju*, w: *St. I. Witkiewicz. Człowiek i twórca...*, s. 95: „Witkiewicz to rozdwojenie swoje i tę dwufasadowość swojego systemu uważał (...) za coś najbardziej istotnego, a bynajmniej nie za wadę: za coś, co jest konsekwencją samej struktury istnienia". Inaczej: Witkiewicz chciał jednolicie (logicznie) opisać dwoistość (sprzeczność) tkwiącą w istnieniu. Kwadratura koła, jeżeli chce się opisać „wszystko", nie odkreślając swoim dociekaniom ograniczonego miejsca. Właśnie to założenie czyni — w ostatecznym rachunku — filozofowanie Witkiewicza przedsięwzięciem skazanym na porażkę... choć intelektualnie (i zapewne *sui generis* estetycznie) interesującym.

Filozofowanie Witkiewicza — myślę teraz nie o tezach, lecz o dyskursie — zorientowane jest jawnie ku odbiorcy, którego ma olśnić, zadziwić, zastraszyć. Stąd ostentacja ścisłości, terror (rzekomej) poprawności logicznej. Ponieważ logistycy powprowadzali rozmaite „znaczki", na których dokonują zawiłych operacji, Witkiewicz popstrzył *Pojęcia i twierdzenia* rozmaitymi IP, ARN i XrN, które są po prostu — skrótami (nie symbolami!), nieznośnie utrudniającymi lekturę. Liczył, że swą magią skutecznie zaszantażują czytelnika... *Pojęcia* składają się z czterdziestu dwu paragrafów, poprzedzonych czy podsumowanych twierdzeniami. Ale te twierdzenia nie są żadnymi twierdzeniami, tylko streszczeniem wywodu, często nieścisłym, bo pojawiają się w nich nieraz nowe tezy! W istocie Witkiewicz naśladuje tylko formę traktatu, który swą spoistością łamie wszelki opór czytelnika. Ostatnie zdanie, mówiące o Tajemnicy Metafizycznej, wynikać ma nieodparcie z pierwszego, głoszącego, że „Pojęcie jednego, jedynego Istnienia (...) równoznaczne jest z pojęciem Nicości" (OIR, 511, 414).

Stąd także argumenty *ad hominem* i zajadłość w połajankach, którymi Witkiewicz częstuje sceptyków i oponentów. Przygnębiony, że tak niewielu przekonał, wpada Witkiewicz — za Kretschmerem — na pomysł, że przewadze filozoficznych „empiryków" nad „absolutystami" (do których się sam zalicza) odpowiada zanikanie — ?! — asteników-schizoidów na rzecz pykników-cykloidów... Ludzkość „pykniczeje", nie pozostaje nic innego jak zawołać: „Schizoidy wszystkich krajów, łączcie się ze sobą!" (OIR, 50, także ND, 195–211). Witkiewicz w i e, że pisze głupstwa[11]. Ale rżnie odważnie dalej, bo śmieszne to pyk! pykniczenie ludzkości, i kto wie, może kogo zadziwi i przekona! Gdzie indziej: „Chwistek produkuje zdrową ożywczą ciecz w głębi swej psychofizycznej istoty. Ale ciecz ta, przechodząc przez zawiły alembik jego twórczości, zaraża się wydzielinami pobocznych gruczołów i opuszcza organizm jako blekot pierwszej klasy, który wtórnym działaniem zatruwa swego produktora i czyni zeń tego potwora, którego tu właśnie «woma» opisujem" (OIR, 169). Oznacza to, że logistyczne zdolności Chwistka nie idą bynajmniej w parze z filozoficzną oryginalnością. W całej tej rozprawie jedno rzeczowe (i słuszne!) spostrzeżenie (to mianowicie, że Chwistek nazywa „poglądy" — „rzeczywistościami") tonie w pięćdziesięciu tomach sztubackiej psychomachii, którą z lubością chłoniemy, niczym

[11] Zaznacza: „wygasająca według mnie rasa schizoidów" (OIR, 50). Według mnie!

chłopcy oklaskujący bójkę dwu kolegów na gimnazjalnym podwórku...

Ale nie koniec na tym. To filozofowanie, choć apodyktyczne, zdaje się zarazem podszyte niepewnością. Rozpięte jest jakby między chęcią zafascynowania słuchacza a przekonaniem, że ten i tak niczego nie zrozumie. Między pragnieniem wypowiedzenia absolutnej prawdy a poczuciem, że to zupełnie niemożliwe. Stąd stałe nawroty do początku, do najpierwszych, najgłębszych przeświadczeń. Stąd mnożenie wstępów, streszczeń, popularnych opracowań własnych myśli, którymi Witkiewicz hojnie częstuje czytelników gazet (skądinąd zapewne ubawionych werwą pisarza). Stąd maniakalna (ludyczna? klasyfikacyjna? praktyczna?) dokładność w analizie pasjonujących Witkiewicza szczegółów (jak *quasi*-rzemieślniczego rozdziału o kolorach — NF, 53–73 — albo rozwlekła próba przełożenia fizykalnego pojęcia ruchu na terminy psychologizmu Corneliusa, OIR, 487–505). Stąd w tych ścisłych rzekomo wywodach na wpół tylko ukryte kapitulacje, jak przyznanie, że „określenie jedności IP uważamy za pseudodefinicję, ale nie definicję zupełną" (OIR, 511). A chodzi o nic innego, jak o jakość jedności, na której opiera się cała estetyka Witkiewicza[12]... Albo cichcem wprowadzane przesłanki, jak ów „Związek Wszystkiego ze Wszystkim", co jak Filip z konopi wyskakuje w twierdzeniu jedenastym (OIR, 433). Jeśli nie przy drugim, to przy czwartym przepisywaniu „główniaka" musiał Witkiewicz takie dowolności zauważyć[13]. A jednak przechodził nad nimi do porządku. Całkiem jak malarz, któremu w martwej naturze „nie zgadza się" krawędź stołu, ale cóż z tego? — przecież zgadza się całość kompozycji, ona zaś tylko liczy się artystycznie!

Wszystko to sprawia, że z filozofowania Witkiewicza emanuje niepowaga. Oscyluje ono między objawieniem (proroctwem) a błazeństwem (czy parodią). Roi się tutaj od — wielce zabawnych i literacko udanych! — dowcipów, formuł, powiedzeń, „wieszadeł na psy" (OIR, 369), „pojęć bezpłciowych wprowadzanych tylnymi schodami" (OIR, 293), „scarnapień" (od filozofa Carnapa, OIR, 168), „logistyk (...) płodnych jak króliczyce" (OIR, 167). Pojawiają się nie tylko w polemikach, także tam, gdzie Witkiewicz przemawia niejako od siebie-człowieka, a nawet w toku uczonego wywodu. Czytamy więc,

---

[12] Co Witkiewicz uważał za pseudodefinicję, dowiadujemy się z przypisu o sto stron wcześniej: „Pseudodefinicją nazywam poprawne określenie danego pojęcia, jednak nie wyczerpujące całkowicie całej jego treści, której część pozostaje niesprawdzalną" (OIR, 411).

[13] Zwrócił mu też na to uwagę J. Leszczyński *Filozof metafizycznego niepokoju...*, s. 113.

że Witkiewicz problemy bierze „za rogi, zamiast pod ogon", jak to czyni fizykalny materializm (OIR, 404). Że Giordano Bruno „okrutną śmiercią przypłacił swoje przekonania" nieco podobne do Witkiewiczowskich: *Avis aux monadistes!* — swoje „Strzeżcie się monadyści! (OIR, 303). Swój traktat nazywa Witkiewicz uporczywie „główniakiem", co nawet wyrozumiałemu Kotarbińskiemu sprowadza grymas na usta[14]... Co zaś powiedzieć o motto, poprzedzającym teorię pojęć: „Pojęciowość w ogóle polega na tym, że pewne bydlęta nalepiają te same znaczki na podobne przedmioty" (OIR, 512). Choćby nie wiem jak uczenie, uzasadniał Witkiewicz swój nominalizm, trudno opędzić się od widoku nosorożca, naklejającego pocztowe marki na banany...

Doprawdy, nie chciałbym Witkiewicza — myśliciela lekceważyć czy obrażać. Lepsza czy gorsza, jego filozofia pozostaje filozofią. Jej *genre* (czy styl) sygnalizuje jednak nie tylko nierównowagę autora. Nietzsche był na pewno większym wariatem niż Witkiewicz. Ten ostatni umiał się zresztą w potrzebie opanować, czego dowodem, że inaczej polemizował z profesorami, na których mu zależało, inaczej z krytykami literackimi, których miał w pięcie. Choć i Kotarbińskiemu wytknął, „en ma qualité d'homme de lettres", że pisze „zakalcowato" (OIR, 300)... Filozofia Witkiewicza pretenduje do prawdziwości, ale inaczej, niż zazwyczaj bywało. Nie chce cierpliwie przecierać ścieżek poznaniu. Pragnie wypowiedzieć wszystko i umilknąć. Nie zaprasza do dialogu i (mimo grzecznościowych zapewnień) nie domaga się kontynuacji. Jest anachronicznym rzutem w niebo tajemnicy... ale także, osobistym, prywatnym jakby przedsięwzięciem, które sprawdza się umożliwiając polemikę i zadziwiając czytelnika. Inaczej, pozwala Witkiewiczowi mówić a czytelnikowi — przeżywać intelektualną przygodę... Po to, aby to mówienie i przeżywanie było możliwe, musi zakładać, że prawda może zostać osiągnięta. Ale zarazem Witkiewicz wie dobrze, że narusza zwyczaje i reguły filozoficznego dyskursu...

Sprawia mu to też niewątpliwą przyjemność. Doszedł w końcu do hipotezy raczej fantastycznej, tej mianowicie, że „istnieją tylko monady i jakości"[15]. Że całe Istnienie da się zrozumieć najskładniej jako zbiorowisko Istnień Poszczególnych, żywych skupień ma-

---

[14] T. Kotarbiński *Filozofia St. I. Witkiewicza*, s. 14: „do takich embrionów należy (...) *sit venia verbo*, główniak". Embrion jest potworny, bo nierozwinięty. Kotarbiński mówi to samo co ja (a raczej odwrotnie): filozofowanie Witkiewicza jest repetytywne i nieoperacyjne.

[15] T. Kotarbiński *Filozofia St. I. Witkiewicza*, s. 14.

terii... Więc „zegarek składa się z żyjątek", jak dowcipnie podsumował Kotarbiński[16]? Witkiewicz nie zaprzeczał, złościł się tylko na złośliwą bezceremonialność sformułowania. Bo też dostrzegał doskonale osobliwość swego stanowiska: czyż się nie chwalił, że współcześnie tylko on i nie znany nam bliżej profesor Wildon Carr z Londynu doszli do podobnych wniosków (OIR, 363)? Jakąż to dziwną roślinę wyhodował sobie z twierdzenia, że „Istnienie jest jedno i tożsame jest ze sobą" (NF, 5)! Zastrzegał się, snując chemiczno-ontologiczne rozważania, że ta chemia jakości nie jest „zupełnie fantastyczna" (OIR, 494). Że machowski psychologizm, „nie mówiąc już o fizykalnym materializmie", to koncepcje „nieporównanie dziwniejsze niż moja" (OIR, 492). Ale dodawał, że i ona jest „zasadniczo niesprawdzalna, a tylko wychodząca z ogólnych, koniecznych według nas, założeń o Istnieniu w ogóle" (OIR, 496).

Owa osobliwość i niesprawdzalność nic mu nie przeszkadzały, przeciwnie. Jeżeli stanął sam przeciw areopagowi Filozofów, tym lepiej! I tym (dopowiedzmy) zabawniej, boć przecie — jako jednostka — także stoi naprzeciw całości Istnienia i afirmuje swą niezbywalną odrębność[17]! Podoba mu się ten dziwaczny pomnik filozoficznej myśli, jakby cieszyła go myśl, że taki zeń Leibniz-dadaista! I broni go zaciekle, choć widzi, ile w nim wysilenia, osobliwości, pokraczności nawet! A nawet to wysilenie i dziwność podkreśla i stylistycznie unaocznia. Jest trochę tak, jakby filozofia Witkiewicza czerpała swą prawomocność nie tyle z tradycji problemów i przeświadczenia uczonych, ile ze śmiałości i oryginalności myślowego gestu twórcy... Twórcy, który jest bardziej artyście podobny niż filozofowi. Bo tylko w artyście współistnieć może powaga i parodia, prawda i udanie, prorok i błazen. Cóż dopiero w artyście współczesnym.

Czy to znaczy, że można traktować tę filozofię (z estetyką włącznie) jako artystyczną mistyfikację? Że nie mówi ona nic o człowieku i o świecie? Przeciwnie, mówi bardzo wiele: zbudował ją przecie Witkiewicz ze swoich najgłębszych przeświadczeń. Ale obawiałbym się powiedzieć, że jest ona racjonalizacją artystycznej twórczości Witkiewicza. Jej myślową auto-interpretacją albo intelektualnym substratem. Chyba jest tak, że należy ją postawić nie nad, lecz o b o k

---

16 Tamże, s. 15.

17 Czy nie napisał, że „główną wadą współczesnej filozofii w jej różnych odcieniach jest negowanie ważności osobowości, jako czegoś pierwotnego, bezpośrednio danego" (OIR, 553)? I polemizował — co ważne, a niedostatecznie podkreślane — przede wszystkim z poglądami, które tej „pierwotnie danej" osobowości nie uwzględniały.

powieści, sztuk czy obrazów autora. Zwykle badacze, krytycy zaglądali najpierw do programów, teorii Witkiewicza, potem zaś przechodzili do dzieł. Musieli więc najpierw zapytać, czy te dzieła z programami zgodne? I odpowiadali, że niezgodne, zgodne albo zgodne częściowo, pod rozmaitymi warunkami: przyznania pierwszeństwa katastroficznemu proroctwu, ograniczenia stosowalności teorii albo rozszerzenia znaczenia Witkiewiczowskich terminów[18]...
Czyli, że program napisał Witkiewicz, sztukę zaś uprawiał Witkacy. Ja jednak upierałbym się raczej przy zdaniu, że w dojrzałym Witkiewiczu Witkacy jest zawsze obecny. Albo też, że stanowi on twórczą osobowość Witkiewicza, obojętnie czy ten malował, pisał, filozofował, czy też przepajał (pseudo -?) artystycznymi gestami swe codzienne zachowania. Inaczej mówiąc, żadnej z dziedzin jego działalności nie przyznałbym pierwszeństwa. Pytanie, czy u Witkiewicza teoria (program) zgadzała się z praktyką (artystyczną twórczością) jest tylko w połowie sensowne. Jest sensowne o tyle, o ile teoria i praktyka są u Witkiewicza podobne. Co nie znaczy, że pierwsza była dyrektywą, druga zaś zwykłą aplikacją. Ani praktyka nie słucha grzecznie teorii, ani teoria nie wyczerpuje praktyki, one się tylko oświetlają wzajemnie. W istocie wszystkie dziedziny twórczości Witkiewicza były raczej równoległe niż od siebie pochodne czy sobie podporządkowane. Ale myślę, że literatura — gdzie na pewno sięgnął najwyżej — wyraża też Witkiewicza najpełniej, obejmuje z Witkacego najwięcej. Więc jeśli już, to raczej ona objaśnia (czy pomaga zrozumieć) estetykę, filozofię, malarstwo, projekt życia ...nie odwrotnie.
Dziwna monada, której na nazwisko Witkiewicz-Witkacy, była jednak zwierzęciem przede wszystkim literackim.

---

[18] Por. m.in.: K. Irzykowski *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*, Warszawa 1929, M. Szpakowska *Swiatopogląd St. I. Witkiewicza*, Wrocław 1976, A. Mencwel *Witkacego jedność w wielości*, w: *Sprawa sensu*, Warszawa 1974, K. Pomian *Powieść jako wypowiedź filozoficzna*, oraz: *Filozofia Witkacego*, w: *Człowiek pośród rzeczy*, Warszawa 1973. — Moje stanowisko jest w tej sprawie najbliższe ujęciom K. Pomiana i W. Sztaby (*Gra ze sztuką*, Kraków 1982). Z tym, że Pomiana interesuje najbardziej Witkiewicz filozof (w literaturze), Sztabę zaś malarz (także w działaniach para-malarskich czy para-artystycznych).

Jerzy Jarzębski

Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem)

Niemal każdego artystę łączy zapewne z kiczem jakiś sekretny, intymny związek. Nie jest tak może tylko w przypadku geniuszy samorodnych, tworzących całkiem spontanicznie, bez śladu głębszej świadomości — i może też w przypadku artystów ludowych, wypełniających po prostu jakiś kulturowy, istniejący wcześniej od nich wzorzec. Pozostali muszą kicz brać pod uwagę — jako pewną alternatywę, możliwość, tło, od którego próbują się odróżnić. Zapewne nie zależy to zbytnio od definicji, jaką dla kiczu przyjmiemy. Jeśli określimy go jako sztukę po prostu niezdarną, kiepską z warsztatowego punktu widzenia — kicz będzie wabił twórcę jako propozycja ułatwienia, odrzucenia wysiłków na rzecz samodoskonalenia. Jeśli pojmiemy go jako sztukę łatwo dostępną, masową, stereotypową — narzuci się autorowi dzieła jako pokusa pójścia utartymi drogami, rezygnacji z ryzykownych zawsze poszukiwań oryginalności. Jeśli odbierzemy go jako hołd składany wstydliwym, tanim marzeniom i emocjom najniższego typu, które w każdym z nas drzemią — zaleci się wprost jako używka, prosty narkotyk zaspokajający nasze podej-

rzane chętki. Wreszcie, jeśli zobaczymy w nim instrument społecznej stratyfikacji, wyodrębniający elitę odbiorców, posiadaczy „wyższego smaku" — pociągnie nas obietnicą uścisku z masami, komunii z milionową zbiorowością.

Można zatem powiedzieć, że każdy twórca wyższego rzędu wydany jest w pracy na pokusę kiczu, który ofiarowuje mu wcale niebagatelne profity, gdyby zechciał zrezygnować choć na chwilę ze swych niełatwych w realizacji postulatów. Zagrożenie z tej strony może zresztą stroić się w mylące pozory. Iluż artystów, uciekając przed szmirą, popada w ton sztuczny, namaszczony — i w rezultacie grzęźnie w kiczowym stereotypie niejako od drugiej strony: tzn. nie folgując „niższości" w sobie, a naśladując „wyższość", której naprawdę w nich nie ma. Kicz zatem zagraża artyście nie tylko jako pewien — trudno definiowalny — zespół jakości estetycznych, który miałby charakteryzować samo dzieło, ale także jako pewna postawa wobec twórczości. Postawę tę można by scharakteryzować jako dążenie do swoistej instrumentalizacji działań i produktów, do traktowania ich jako źródła skrywanych skrzętnie rozkoszy płynących ze sławy, społecznego poszanowania, bogactwa, ale także — zaspokajania *per procura*, dzięki utożsamieniu z bohaterem, instynktów erotycznych, pokusy władzy, wyższości nad innymi ludźmi itd.

Wyliczony powyżej zespół czynników oddziałuje z reguły na akty twórcze i dzieła poza świadomością artystów lub przynajmniej pozostaje w sferze obsesji nie wyznanych. Któż spośród Wielkich czy nawet tylko Uznanych przyzna się, że w głębi duszy trawi go pragnienie rezygnacji z ambitnych zamierzeń i poddania się najłatwiejszym popędom i skojarzeniom? Z demonem kiczu, w sobie i w świecie, każdy walczy samotnie — chyba że otwarcie wybierze komercję i z zasady nie zapuszcza się na obszary wysokiej sztuki. Sprawozdań z pierwszej linii tego rodzaju zmagań nie mamy więc wiele. Tym większe zainteresowanie budzić może twórca, który od pierwszej chwili postanowił uczynić je tematem swej refleksji. Było tak z Gombrowiczem. Jego oryginalność w tej mierze nie polega na tym, że w swoich dziełach odwoływał się do sztuki niskiego autoramentu: tego typu aluzji, cytatów, gry ze szmirą jest w literaturze naszych czasów bardzo wiele. U Gombrowicza mamy coś więcej: w pełni świadomą próbę ujawnienia wewnętrznego sekretu, „wstydliwej tajemnicy" twórcy, uczynienia z tej konfesji fundamentu i dowodu autentyczności własnej sztuki. Kicz nie jest przyprawą, jaką Gombrowicz dodaje do

swych kreacji, ale stale obecnym elementem jego filozofii artystycznych działań.

Początki twórczości Gombrowicza owiewa mgła tajemnicy. To, co znamy jako jego debiut było od razu, od pierwszej chwili w pełni dojrzałe i w sensie artystycznym zamknięte. Zabawne: pisarz, który uwielbił niedojrzałość, nie pozwolił nam (poza kilku brulionowymi próbami) posmakować jej we własnej twórczości. A raczej: owa niedojrzałość od pierwszej chwili znalazła sobie miejsce w artystycznej strukturze dzieła. Paradoks: *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, pierwsza książka Gombrowicza, jest jedną z najdojrzalszych formalnie i warsztatowo polskich książek dwudziestolecia międzywojennego. Ale przecież istniały próby wcześniejsze, o których mamy sprzeczne i pokrętne wiadomości. We *Wspomnieniach polskich* opowiada Gombrowicz o jakiejś zaczętej w trakcie pobytu u brata na wsi „powieści o buchalterze", którą w bólach pisał, ale zniszczył manuskrypt pod wpływem negatywnego sądu bratowej. Tadeusz Kępiński zwierza się, iż próbowali z Gombrowiczem pisać powieść wspólnie. Także i z tego nic nie pozostało, a szkoda, bo rzecz zapowiadała się bardzo — ze względu na problematykę kiczu — interesująco. Gombrowicz, podług Kępińskiego, „pewnego dnia zaczął mówić, że dobrze by było napisać powieść o młodej dziewczynie, ale inaczej. Z jednej strony powinna się podobać czytelnikom lekkiej, nawet brukowej literatury, to znaczy powinna być co się zowie grafomańska, z drugiej — musi być znacznie bardziej wyrafinowana". Relacja na podobny temat znajduje się w rozmowach Gombrowicza z Dominique de Roux. Tam również swe pierwsze dzieło określa autor jako rzecz „świadomie złą", pisaną z wykorzystaniem najniższych, najbardziej wstydliwych instynktów. I ten manuskrypt (trudno powiedzieć, czy i co miał wspólnego z „powieścią o buchalterze") miał zostać przez autora spalony na skutek zgrozy, jaką wzbudził w pierwszej zaufanej czytelniczce.

O co tu chodzi? Gombrowicz twierdził, że pierwsze jego dzieło było może najśmielsze z tego, co napisał, ale wątpię, by śmiałość tę można mierzyć kryteriami pasującymi np. do *Dziennika złodzieja* Geneta czy choćby *Wyznań* Rousseau. To znaczy nie sądzę, aby „skandaliczność" nieznanego dzieła Gombrowicza polegała na tym, co w sensie czysto dosłownym miał on do wyznania. Przypuszczać można, że pierwszą jego czytelniczkę uraziła głęboko raczej otwartość, z jaką odsłaniał wewnętrzny chaos swej duszy, sąsiedztwo motywów wysokich i niskich, szczere wyznanie wstydliwych gustów i popędów, które odcis-

nęło się od razu na tandetnej rozmyślnie formie i tematyce utworu. Mocno ryzykowne jest — to prawda — takie teoretyzowanie na temat książki, o której nic konkretnego nie wiemy, pewne światło rzucają jednak na nią późniejsze utwory Gombrowicza.
Na jesieni 1937 roku ukazuje się w Warszawie *Ferdydurke*, a w niej literacki program autora, zawarty w *Przedmowie do „Filidora dzieckiem podszytego". Oto wizja twórcy, jaką tam pisarz umieszcza:*

...wyobraźcie sobie, że bard dorosły i dojrzały, pochylony nad papierem, tworzy... lecz na karku umieścił mu się młodzieniec lub jakiś półinteligent półoświecony, albo dziewczę młode, lub jakaś osoba o przeciętnie nijakiej i rozlazłej duszy, lub jakakolwiek istota młodsza, niższa lub ciemniejsza — i oto istota owa [...] rzuca się na jego duszę i ściąga ją, zwęża, ugniata łapami i obejmując ją, wchłaniając, wsysając, odmładza ją swą młodością, zaprawia swą niedojrzałością i przyrządza ją sobie na swą modłę, sprowadzając na poziom swój — ach, w swoje ramiona! Lecz twórca, zamiast zmierzyć się z najeźdźcą, udaje, że go nie dostrzega i — cóż za szaleństwo! — sądzi, że uniknie gwałtu robiąc minę, jakby nie był przez nikogo gwałcony. Czyż nie to właśnie zdarza się wam, poczynając od wielkich geniuszów, a kończąc na podrzędnych bardach drugiego chóru? Czyż nie jest prawdą, że wszelka istota dojrzalsza i wyższa, i starsza jest uzależniona na tysiąc rozmaitych sposobów od istot na niższym stopniu rozwojowym [...]?
[...]Gdybyście jednak mniej przejmowali się Sztuką czy też nauczaniem i doskonaleniem innych, bardziej zaś własnymi godnymi pożałowania osobami, nigdy nie przeszlibyście do porządku nad tak okropnym pogwałceniem osoby — i zamiast by poeta dla innego poety stwarzał poematy, on by się poczuł przeniknięty i stwarzany z dołu przez siły, których dotąd nie dostrzegał. Pojąłby, że tylko uznając je, zdoła się od nich wyzwolić; i dołożyłby starań, aby w jego stylu, postawie i formie — zarówno artystycznej, jak codziennej — zaznaczył się wyraźnie ów związek z niższością.

Widzimy tu *in statu nascendi* znaną Gombrowiczowską opozycję Formy i Chaosu, Dojrzałości i Niedojrzałości, Wyższości i Niższości, Starości i Młodości. Ten podstawowy dualizm miał jeszcze u Gombrowicza inne inkarnacje, od razu zwalczyć jednak musimy pokusę najłatwiejszego rozwiązania, a mianowicie wstawienia „kiczu" jako jednego z członów opozycyjnych par i zrównoważenia go po drugiej stronie „sztuką dojrzałą" lub „sztuką wysoką". Kicz ma bez wątpienia coś wspólnego z Młodością, Niedojrzałością czy Niższością, nie jest jednak z nimi tożsamy, wymyka się również próbom zdecydowanego umiejscowienia po jednej ze stron osi przebiegającej przez cały Gombrowiczowski świat.
Jak Gombrowicz zdefiniowałby „kicz"? O ile wiem, robić tego nie próbował — i nie dziwota, bo w jego systemie poglądów byłoby nadzwyczaj trudno przypisać mu określone cechy i kwalifikację. Jeżeli miałby być kicz sztuką niedojrzałą, niedomyślaną i niedopracowaną,

to — rzecz jasna — znajdowałby się gdzieś blisko Młodości i Niedojrzałości; zdecydowanie po jednej stronie rzeczonej osi przebiegającej przez świat. Gdyby był naiwną „sztuką szczęścia", przytwierdzającą naszym prymitywnym gustom i wstydliwym marzeniom — także mieściłby się bez reszty po tej samej stronie. Jeśli jednak uznamy go za sztukę po prostu małowartościową, bo opartą na stereotypach i kliszach, okaże się, że łatwiej znaleźć mu miejsce po stronie Dojrzałości i Formy. Rzecz w tym, że wszystkie określenia, których tu używamy, mają pewien aspekt wartościujący — tyle że odmienny w zależności od punktu widzenia. Istnieje (u Gombrowicza) pozytywny i negatywny aspekt Niedojrzałości, pozytywny i negatywny aspekt Formy itd. Także i kicz, którego państwo rozciąga się — jak widać — po obu stronach zasadniczej bariery rozdzielającej świat, można traktować dwojako: jest oczywiście sztuką zdegradowaną, gorszą, poddaną deprawacji, ale też mówi o człowieku pewne prawdy, których nie potrafi przekazać sztuka wysokiego lotu.

U „realisty" zatem, za jakiego Gombrowicz się zawsze uważał, kicz musi się pojawić w dziele sztuki — po prostu dlatego, że jest elementem ludzkiej osoby, aspektem jej przeżywania świata i wartości. Krótko mówiąc, kicz musi być w sztuce, bo kicz jest w nas. Co więcej, jeśli wartość dzieła zależy od stopnia wierności, z jaką odmalowuje ono ludzkie dramaty, to „kiczowość" użyta przez artystę w sposób świadomy wcale jego kreacjom nie szkodzi, wręcz przydaje im blasku. Natomiast dzieło oczyszczone z elementów tandetnych, całe wytężone w poszukiwaniu Wielkości i Głębi, objawia w sobie coś podejrzanie fałszywego i samo z kolei naraża się na zarzut kiczowości. Widzimy, jak płynna i niejasna jest sama kategoria kiczu, ale nie mam bynajmniej zamiaru przydawać jej tutaj precyzyjnej definicji. W pojęciu „kiczu" od samego początku mieści się pewien relatywizm, który warto ocalić. Termin ów nie odnosi się do jakichś niezmiennych jakości estetycznych, które kiczową sztukę charakteryzują, ale raczej jest swoistym narzędziem, z pomocą którego twórcza elita odcina się od masowej produkcji artystycznej, od form i idei już wyeksploatowanych, od sztampy i naśladownictwa. Walka z kiczem przebiega zatem nie tylko w przestrzeni społecznej, ale we wnętrzu każdego twórcy, podejmującego wciąż na nowo wysiłek przezwyciężenia samego siebie. Nie jest więc tak, że istnieją jakieś rozgraniczone wyraźnie „obszary" kiczu i sztuki wysokiej, że można swobodnie żeglować po oceanie tej ostatniej, nie podpływając do niebezpiecznej granicy. Wprost przeciwnie: względność kiczu sprawia,

że właściwie stale znajdujemy się na linii frontu, nieustannie zderzamy z sobą tandetę i wartości wysokie. Nie jest to rekonstrukcja poglądów Gombrowicza na kicz, ale raczej próba zarysowania przestrzeni, w której rozgrywał się dramat jego walki o autentyczność. Tandeta bowiem jest dlań fascynująca, ale jednocześnie groźna, a przy tym jakoś tam stale potrzebna. Wchodzi więc na różne poziomy dzieła literackiego i daje się rozpoznać pod rozmaitymi postaciami.

Zacznijmy od tego, co można by nazwać „kiczem przedstawionym". Gombrowicz od pierwszego znanego nam utworu z lubością pastwi się nad kiczem codziennym, obyczajowym, usadowionym w potocznych zachowaniach i wypowiedziach ludzi ze swego otoczenia. Taką postacią do głębi kiczową jest narysowana przezeń figura mecenasa Kraykowskiego. Kraykowski, typowy przedstawiciel bardzo z siebie zadowolonej klasy średniej, zachowuje się i wypowiada w sposób typowy dla swego środowiska, autor opowiadania przydaje mu jednak apologetę w osobie głównego bohatera i narratora utworu, który mecenasa śledzi rozkochanym wzrokiem i z zachwytem komentuje jego słowa i postępki. Dopiero w takim kontekście obnaża się ich miałkość, nijakość, wątpliwa elegancja. Trzeba tęgiego tłumacza, by oddać w obcym języku szczególną aurę zwrotów typu: „...do widzenia się z kochanym państwem, a więc koniecznie — ja proszę! — jutro o 10-ej w Polonii, moje uszanowanie". Łatwiej już dostrzec śmieszność kierowanych do wpychającego się poza kolejką „tancerza" wypowiedzi „pedagogicznych" mecenasa. Ale kicz obecny jest także w samej sytuacji fabularnej: pospolitego trójkąta małżeńskiego. Tyle że „tancerz" wyciąga sprawę na światło dzienne i dokonuje jej teatralizacji w stylu operetkowo-farsowym (nie dziwi to u przysięgłego miłośnika operetki i jej szczególnych wykwintów). Klęska mecenasa wynika stąd, że jego samouwielbienie zyskało inkarnację, by tak rzec, stanęło obok niego, wydobywając zeń i podkreślając wszystkie najbardziej tandetne elementy.

Spadkobierców mecenasa jest u Gombrowicza cały legion, choć ich kiczowość nie zawsze ma to samo źródło. Kiczowa jest więc i para rodziców Stefana Czarnieckiego, i jego nauczyciel o prymitywnie nacjonalistycznych poglądach, i narzeczona nawet w miłości poddana bez reszty stereotypom (*Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*); nie inaczej z Pawłem i Alicją z *Dziewictwa* — także recytującymi schematy, jeszcze mocniej — z arystokratami z *Biesiady u hrabiny Kotłubaj*. Gombrowicz ze szczególną lubością zdaje się podrzucać swym sztam-

powym postaciom teksty. Oto „wytworny" dialog arystokratów zebranych u hrabiny. Sama gospodyni:

[...] ze zwykłą umiejętnością skierowała rozmowę w podobłoczne rejony. Zagaiła wdzięcznie, choć nie bez melancholii, powiewając serwetą.
— *Niech głębsze myśli pociekną!*
Powiedzcież mi — w czym jest Piękno
Odparłem natychmiast, krygując się w miarę i połyskując gorsem fraka:
— *Najpiękniejsza jest Miłość bez wątpienia,*
Ona to nas opromienia,
Nas — ptactwo, co nie sieje, ani orze,
Wyfraczone baranki Boże.
Hrabina podziękowała uśmiechem za nieskalane piękno tej myśli.

Sytuacja jest tu w istocie nieco bardziej skomplikowana. Okropne wierszyki gości hrabiny to jedno, a obudowująca je opowieść narratora to drugie. Kicz jest w tym, co się w salonie mówi, ale on należy do konwencji, którą — jak zobaczymy potem, arystokraci dość łatwo odrzucą. Kicz jest jednak — przede wszystkim — w opowieści narratora–prostaczka, który jako jedyny z obecnych nie potrafi do konwencji zachować dystansu, na co jest zresztą przez swe niskie urodzenie i pozycję w salonie skazany. Gdzie zatem rozciąga się w opowieści obszar wolny od kiczu? Powiemy, iż — tradycyjnie — w sferze świadomości i działań „podmiotu czynności twórczych", który dystansuje się zarówno od osób i zdarzeń, jak i od narratorskiego komentarza. Ale wszak i on przed kiczem uciec nie może: wybiera sobie przecież temat sztampowy do niemożliwości („prostaczek w salonie"), w opowiadaniu — jak sam gdzie indziej przyznaje — „demaskuje arystokrację", choć skądinąd wiemy, że ma na tym punkcie kompleks i skrycie wielbi Wyższość. Pozycja Gombrowicza–prześmiewcy jest więc dość słaba, ponieważ nigdy nie może bez reszty oddzielić siebie od świata, który parodiuje. Nie darmo w każdym z jego głównych bohaterów tkwi sam autor — coraz bardziej ostentacyjnie, oddając mu niebawem własne swe imię i nazwisko. „Kiczowi przedstawionemu" — z pewnego dystansu — coraz częściej towarzyszy więc u Gombrowicza kicz usadowiony w samym utworze: w jego formie artystycznej, w opowieści narratora.

Przypatrzmy się *Ferdydurke*: kiczowe są tam niemal wszystkie występujące figury, choć każda na swój sposób. Kicz ów może polegać na recytowaniu w nieskończoność stereotypu — tak jest zarówno w przypadku nauczycieli w szkole, jak Młodziaków czy wujostwa

Hurleckich. Na uwagę zasługują tu np. „postępowe" dialogi inżynierostwa czy — szczególnie — rozmowy w wiejskim dworku rozwijające się nieledwie mocą czystej, inercyjnej konwencji, jak sławetny dialog Józia z kuzynem Zygmuntem o mordobiciu:

Taki Walek, jak mu dasz po mordzie, będzie cię szanował jak pana! Trzeba ich znać! Lubią to! — Lubią — rzekłem. — Lubią, lubią, ha, ha, ha! Lubią! [...] Bić można, tylko trzeba dawać napiwki — bez napiwków nie uznaję bicia. Ojciec i stryj Seweryn swojego czasu w „Grandzie" bili po mordzie portiera. — A wuj Eustachy — rzekłem — pobił po mordzie fryzjera. — Nikt nie bił po mordzie lepiej od babki Eweliny, ale to dawne dzieje. Ot, niedawno Henryś Pac się urżnął i sprał po pysku kontrolera. Czy znasz Henrysia Paca...

Cnotą w takim idiotycznym dialogu jest dokładanie kolejnych replik o tym samym jak poprzednie stylu i tematyce. Ale, co istotne, uczestnicy rozmowy czerpią z takiej wymiany szczególną przyjemność, kicz bowiem to nie tylko stereotyp, ale także — zaspokajanie ukrytych marzeń o własnej sile i wyższości. W tym sensie postacie z *Ferdydurke* naprawdę wygłaszają swe kwestie, „aby czegoś innego nie powiedzieć", traktują bowiem język i przedmiot wypowiedzi pretekstowo, co Józio stara się nieustannie demaskować. Najlepiej widać to w scenie przeglądania rzeczy Młodziakówny: Józio stara się nieustannie odczytywać „szyfry", którymi mówią młodzi, a obok szyfry stosowane przez ich dorosłych wielbicieli. Tu miejsce na drwinę z awangardowej poezji, którą Gombrowicz traktuje również jako czysto instrumentalny bełkot, służący w istocie autorom do wyrażenia swej tęsknoty za prężną, pełną energii młodością. Cała z kiczu utkana jest również postać kuzynki Zosi, a szczególnie obraz jej „okolicy". W dialogu z Zosią najsilniej może daje znać o sobie przymusowy charakter kiczu — jego ambiwalencja (bo z jednej strony wszak zaspokaja marzenia, wytwarza pomiędzy ludźmi obszar porozumienia i zgody co do wartości, z drugiej żąda absolutnego posłuszeństwa wobec konwencji):

I mówiła: — Człowiek powinien być wszechstronny, doskonalić się duchowo i cieleśnie, być zawsze piękny! Jestem za pełnią człowieczeństwa. Wieczorami lubię oprzeć czoło na szybie i zamknąć oczy, wtedy wypoczywam. Lubię kino, ale kocham muzykę. — A ja musiałem przytwierdzać. I dalej szczebiotała, że rano po obudzeniu musi potrzeć sobie nosek, pewna, że nosek nie może być mi obojętny, i wybuchała śmiechem, a ja także wybuchałem. A potem mówiła ze smutkiem: — Wiem, że jestem głupia. Wiem, że nic dobrze nie umiem. Wiem, że nie jestem ładna... — A ja musiałem zaprzeczać. Ona zaś wiedziała, że zaprzeczam nie w imię rzeczywi-

stości i prawdy, lecz tylko, ponieważ kocham, i dlatego przyjmowała te zaprzeczenia z rozkoszą, zachwycona, że znalazła bezwzględnego adoratora a priori, który kocha, który się zgadza, przyjmuje i akceptuje wszystko, wszystko, życzliwie, ciepło...

„Kicz przedstawiony" w dziełach Gombrowicza, zwłaszcza tych z pierwszego okresu twórczości, objawia się głównie w postaci groźnej siły stereotypu, który jest warunkiem dobrego funkcjonowania jednostki w społeczeństwie i całego społeczeństwa w ogóle. Na kiczu opiera się zatem cała społeczna pedagogika — i w tym kontekście nie jest istotne, jakie są walory rzeczywiste osób czy tekstów, jakimi posługują się pedagodzy, aby wytworzyć poczucie wspólnoty. Ważny jest użytek, jaki się z nich robi: Kopernik, Chopin, Mickiewicz czy Słowacki, obróceni przez szkołę w marne lekarstwo na polskie kompleksy niższości, nie wyrastają już ponad poziom Karola Maya, który także — jak wiadomo — literaturą kompensował sobie braki własnej postury czy społecznej sytuacji. Ale i tu — podobnie jak w *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj* — daje znać o sobie swoista ambiwalencja: kicz w *Ferdydurke* został wyśmiany, ale nie rozbrojony, autor książki nie może bowiem w pełni się do niego zdystansować. Łatwiej jeszcze poradzić sobie z kiczem państwowotwórczym, trudniej — z kiczem, który wchodzi w tak intymne życiowe sprawy, jak stosunki między osobami, a szczególnie te damsko–męskie, na pozór tak autentyczne, wsparte o idące niby z głębi duszy porywy i emocje. Gombrowicz zatem we wczesnych utworach wytyka palcem kicz, dystansuje się odeń, a jednocześnie udowadnia, że uwolnić się odeń nie można, chyba nawet za cenę zerwania ze społeczeństwem (kicz jest przecie w nas, w naszym obrazie świata, w „jaźni odzwierciedlonej" itd.). Dlatego, obok postaci powieściowych, także sam autor, ustami swego narratora, przemawia na sposób kiczowy — z zabawnym, przesadnym patosem, sam autor też wykorzystuje wyświechtane schematy powieści o dojrzewaniu lub szlacheckiego, „dworkowego" romansu.

Dzięki wielostronności ujęcia szczególną rolę w tej refleksji nad kiczem odgrywa *Iwona, księżniczka Burgunda*. Tytułowa bohaterka dramatu nie jest oczywiście „kiczowa": jej rolą jest — wydobyć kicz z innych. Przez swoje zastrachanie, odmowę jakiegokolwiek współdziałania, Iwona przymusza dworaków do niemal całkowicie „jednostronnych" zachowań i wypowiedzi, do gry bez partnera, obnażającej bez litości pustkę dworskich konwencji, które trzymają się tylko na tym, że są powszechnie przyjęte i praktykowane przez całą bez wyjąt-

ku zbiorowość. Rolę dworu jako „echa", które uświęca najgłupsze nawet i najbardziej banalne wypowiedzi królewskiej rodziny, poznajemy dosłownie od pierwszych słów wypowiedzianych na scenie:

KRÓLOWA: Cudowny zachód słońca.
SZAMBELAN: Cudowny, Najjaśniejsza Pani.
KRÓLOWA: Człowiek od tego widoku staje się lepszy.
SZAMBELAN: Lepszy, bez wątpienia.
KRÓL: A wieczorem łupniemy sobie w bridża.
SZAMBELAN: Najjaśniejszy Pan doprawdy kojarzy z właściwym sobie poczuciem piękna wrodzoną sobie skłonność do gry w bridża.

Kicz jest zatem zwykłe grą towarzyską, ale może być także inaczej: doprowadzona do ostateczności obecnością Iwony Królowa dochodzi do wniosku, że nieszczęsna dziewczyna jest „aluzją" do pisanych przez nią po kryjomu tandetnych wierszy. A zatem kicz „powszedni" królewskiej pary podszyty jest głębiej kiczem jeszcze wyrazistszym, osobistym. Królowa wie, że jej poezje są potwornością — nie nadają się do czytania nawet w krańcowo konformistycznym środowisku dworskim, ale Iwona burzy konwenans w takim stopniu, że udaje się jej zapukać nawet do najgłębiej zamaskowanych pokładów osobowości monarchini. Gombrowicz pokazuje w *Iwonie* kicz rozwarstwiony: bądź jaskrawy, łatwo uświadamiany jako taki i spychany w najściślej prywatne residua psychiki, bądź akceptowany wskutek przyzwolenia węższej lub szerszej społecznej grupy, czasem natomiast oficjalny, przedzierzgnięty w rytuał. Oczywiście farsowa konwencja *Iwony* wyjaskrawia wszelkie dysonanse i śmieszności stylu, ale diagnozę można odnieść do społeczeństw rzeczywistych: działają one na co dzień, posługując się najłatwiejszą, tandetną konwencją, i bronią jej zażarcie, bo każde wykroczenie poza jej granice może spowodować zapaść społecznej struktury. Filip–buntownik postępuje więc całkiem racjonalnie: wybór Iwony jako narzeczonej pozwala mu dopiero naprawdę zaistnieć, zyskać dojrzałość i własne zdanie, podczas gdy rzucając się w ramiona ładnej dwórki Izy, powraca do konwenansu i poddaje się ponownie dyktatowi zbiorowości.

Czym jest więc kicz w życiu społecznym? Gombrowicz w swoich wczesnych utworach zdaje się identyfikować go albo z gładkim stereotypem, nie znoszącym żadnej innowacji, z rodzajem piękności zyskującym powszechną aprobatę i dlatego nie żądającym od odbiorcy żadnego osobistego przeżycia estetycznego, albo z treścią wstydliwe-

go, prywatnego marzenia, która przeżycia estetycznego nie domaga się po prostu dlatego, że tkwi zbyt blisko podmiotu, „jest nim", wykluczając wszelki estetyczny dystans. Obydwa rodzaje kiczu proponują „łatwość", nie wymagają od podmiotu niczego poza biernym przyzwoleniem.

Najdziwniejszym wszelako eksperymentem Gombrowicza w okresie międzywojennym była próba napisania powieści popularnej, świadomie operującej elementami kiczowego stereotypu. *Opętani* to już eksperyment nieco innego rodzaju niż wcześniejsze utwory. Pozwala on spojrzeć inaczej na rolę kiczu u Gombrowicza. Jest to bowiem książka świadomie skonstruowana według stereotypu cieszącego się wówczas powodzeniem. Jest w niej zatem schemat „gotycki", co odkryła kiedyś Maria Janion — do niego dołącza się schemat powieści sensacyjno-kryminalnej, pojawia się wątek przeklętego poniekąd erotyzmu, wreszcie sekwencje ukazujące Warszawę lat trzydziestych — ale w jej sferach dosyć podejrzanych. Na koniec, mamy tam motyw nowoczesności i sportu — skontrastowany umiejętnie z zamierzchłością zamczyska, w którym straszy. Cały ten aliaż ma za zadanie uwieść prostego odbiorcę, zaintrygować go, przykuć uwagę. W *Opętanych* gra stereotypem jest więc przedsięwzięciem całkowicie, można by rzec, cynicznym, nie powiązanym na pozór z żadnym zamysłem natury estetycznej, z żadnym eksperymentem pisarza na sobie samym. Tak się przynajmniej wydaje. Ale przecież czytelnik Gombrowiczowskiej „powieści dla kucharek" dostrzega w niej liczne wątki, które powrócą znacznie później w dojrzałych utworach, takich jak *Pornografia* czy *Kosmos*. Chodzi tu głównie o szczególną relację pomiędzy młodością i starością, o intrygującą, wyładowującą się we wspólnych aktach okrucieństwa naturę erotycznych związków Mai i Leszczuka, o szereg obserwacji dotyczących psychologii jednostki urabianej w każdym momencie przez wpływ bliskiego otoczenia, o opis relacji między wyższą i niższą sferą społeczeństwa itd.

Rzecz w tym, że w *Opętanych* niemal niemożliwe jest odseparowanie wątków pochodzących z literatury wysokiej od wątków właściwych powieści popularnej. I to nie tylko dlatego, że powieść niższego lotu przyswoiła sobie z czasem rozwiązania charakterystyczne dla literatury dojrzałej (jak to się stało np. w przypadku „powieści gotyckiej", której schemat i liczne chwyty warsztatowe wchłonęła literatura sensacyjna, kryminalna, współczesna *fantasy* itd.). Ten podział powieściowego materiału zdaje się niemożliwy również dlatego, że w samej materii wewnętrznego świata autora wątki niskie i wysokie splatają

się nierozdzielnie. Każdy z jego utworów wiąże w parodystycznym ujęciu inspiracje niskie i wysokie: w *Zbrodni z premedytacją* jest schemat powieści kryminalnej połączony z aluzjami do *Zbrodni i kary*; w *Dziewictwie* model „powieści dla młodych panienek" walczy o lepsze z drastycznością powieści „freudowskiej", choć i Chateaubrianda nie brak w tym aliażu; w *Zdarzeniach na brygu Banbury* styl charakterystyczny dla młodzieżowej powieści marynistycznej zderza się z fantastyką w stylu Edgara Allana Poe; w *Ferdydurke* popularne schematy powieści „szkolnej" lub „wiejskiej" podszyte są ironiczną refleksją powiastek Voltaire'a lub zmysłowym rozpasaniem stylu Rabelais'go; w *Iwonie* na koniec klasyczna farsa tyleż autorowi dopomaga, co wzorce dramatu szekspirowskiego.

A zatem „kicz przedstawiony" miesza się zawsze z „kiczem przyswojonym" (samemu autorowi), a ten z kiczem obecnym w strukturze dzieła w postaci łatwego stereotypu literackiego, do którego odwołuje się twórca. Jak w takim razie odróżnić jakość literackiej roboty w przypadku *Opętanych* i w przypadku „poważnej" twórczości Gombrowicza? Podług mnie, różnica daje się opisać w momencie, gdy zdamy sobie sprawę z instrumentalnej funkcji kiczu w tej twórczości. Otóż kiczowy motyw, wyświechtany styl służą Gombrowiczowi stale do nawiązywania kontaktu z odbiorcą, są gruntem, na którym dochodzi do łatwego porozumienia. Ale w utworach „dojrzałych" wątek kiczowy zmierza zawsze ku samozaprzeczeniu, „łatwość" załamuje się — doprowadzona do absurdu: tytułowa „zbrodnia" ze *Zbrodni z premedytacją* nie istnieje w rzeczywistości; niewinna Alicja z *Dziewictwa* wyładowuje swe perwersje w najdziwaczniejszych czynnościach i marzeniach; rozdzierani perwersjami okazują się też bohaterowie „zdrowej", młodzieżowo-marynistycznej prozy *Zdarzeń na brygu Banbury*, która rozpoczyna się niczym *Dzieci kapitana Granta*, a kończy pandemonicznym rozpasaniem wyobraźni, nasycającej cały świat erotycznymi podtekstami; tak samo farsowy schemat *Iwony* prowadzi w finale do groteskowego morderstwa.

W *Opętanych* jest inaczej: raz zawartego „paktu" z odbiorcą autor w zasadzie nie narusza, a jeśli to robi, to w sposób niedostrzegalny dla naiwnych czytelników książki. Na koniec zatem wszystkie tajemnice wyjaśniają się w sposób nie przełamujący konwencji: autor dotrzymuje umowy i dostarcza odbiorcom dzieło, jakie zamówili. Jego prywatną przyjemnością pozostaje „uścisk z ludem", w jaki swą powieścią wchodzi, wejście w świat prostych marzeń, w których rzeczy najciekawsze rozgrywają się w starych zamczyskach nawiedzanych

przez duchy, albo wśród nowoczesnych i nieco zdeprawowanych ludzi z wyższych sfer, albo na tenisowych kortach, gdzie debiutant dzięki sprytnej sztuczce gromi mistrzów rakiety itd. „Perwersje" *Opętanych* są w gruncie rzeczy poczciwe i całkiem zgodne ze świadomością wykarmionych gazetowymi romansami „kucharek". Te mniej poczciwe, przełamujące konwencję, zapewne uszły i tak ich uwadze — skąd nowe źródło przyjemności dla autora, prowadzącego wszak z czytelnikiem swoistą grę.

Łatwo tu dostrzec, iż Gombrowicz nie tylko wpuszcza jakości kiczowe w obręb formy swych utworów, ale też świadomie rewaloryzuje „postawę kiczową" wobec dzieła sztuki, to znaczy traktowanie utworu jako pretekstu do przekazywania treści nieartystycznych, jako wyrazu tajnych marzeń i obsesji, jako wreszcie elementu rzeczywistego świata, który traktuje się jak przedłużenie realności. Wszystkie te sposoby podejścia do dzieła charakteryzowały zawsze odbiorcę naiwnego, nie wykształconego, nie pojmującego umowności i konwencjonalności artystycznej formy. Tymczasem Gombrowicz ceni głównie twórczość jako substrat komunikacji pomiędzy fizycznymi osobami autora i czytelnika (widza, słuchacza). Obcy mu jest wszelki redukcjonizm i puryzm właściwy charakterystycznym dla pierwszej połowy XX wieku ontologiom dzieła artystycznego.

Szczególnie znamienna będzie z tego punktu widzenia jego wymiana listów otwartych z Brunonem Schulzem na łamach „Studia". Opinia o Schulzu sławetnej „doktorowej" jest esencjalnym produktem ciasnej, kiczowej świadomości. Doktorowa druzgocze autora *Sklepów cynamonowych* jako „zboczeńca" i „pozera", nie rozumiejąc zapewne ani słowa z jego wyrafinowanej intelektualnie prozy. I tu postawa Gombrowicza wobec kiczu zaznacza się z całą wyrazistością: „zadaje" on Schulzowi ten problem, każąc mu znaleźć w sobie odpowiedni ton i postawę, która pozwoliłaby mu jako artyście zetrzeć się z agresywną głupotą. Schulz tego wyzwania nie podejmuje: jest artystą najściślej prywatnym, wsłuchanym we własny rytm i miarę — dla Gombrowicza „sprawa doktorowej" stanowi centralną kwestię twórczości. Nie potrafi wprost wyrzec się nieustannej konfrontacji z czytelnikami na wszystkich możliwych polach, nie potrafi znieść myśli, że mógłby być czytany i oceniany przez półgłówka, uwięziony w jego ciasnej świadomości, szacowany przezeń podług jego kryteriów bez prawa do repliki. Rzuca się zatem we wciąż nowe polemiki, wyjaśnia sens swoich utworów, a czasem zdaje się po prostu wdawać w dyskusję po to tylko, by ustalić hierarchię talentów i intelektów, by dać

uczuć prostaczkowi, że w świecie ducha panuje surowość i bezwzględność, a głupota i zadufanie nie uchodzi bezkarnie.
Ale — czyż nie ma w tym także przewrotnej przyjemności? Gombrowiczowi partner prymitywny i głupiutki, jak autorki listów do redakcji londyńskich „Wiadomości", potrzebny jest w takiej samej mierze, jak luminarze literatury i filozofii. Świadczy o tym najlepiej *Dziennik*, który cały jest zbudowany w oparciu o zasadę kontrapunktu: prywatność — kosmiczność, filozoficzna refleksja — potoczna rozmowa, czynności codzienne — historia, pisarski geniusz — utarczki z półinteligentami itd. Gombrowicz nie może zrezygnować z kiczu, on bowiem lokuje go między ludźmi, wyznacza punkt startu do filozoficznej czy artystycznej podróży w nieludzkość. Bez tej świadomości punktu wyjścia łatwo byłoby w abstrakcyjnych wizjach i rozważaniach stracić miarę i popaść w nieautentyczność. Stąd częste przypadki, w których autor przerywa podniosły monolog, by przyjrzeć się z dystansu samemu sobie i własnej śmieszności. Oto przykład: dowiedział się właśnie w dalekiej Argentynie, że wśród polskich odbiorców gwałtownie rośnie jego sława, a krytyk Artur Sandauer nazywa go „dumą narodu". Po latach zapomnienia fala tego uznania porywa go i zapowiada jakąś zasadniczą przemianę jego osobowości. Idzie więc sam aleją eukaliptusową, silnie wzburzony, opisuje swe uczucia, ale za moment dodaje nawiasowy komentarz: „[Jestem wzburzony. Wiem, że jestem wzburzony. Wiem, że wiem, że jestem wzburzony. Ponieważ wiem, że jestem wzburzony, macham rękami (nikt nie widzi) — ja „duma narodu"! Jakąż siłą bywa w takich razach moje dzieciństwo!]".
Rewaloryzacja „postawy kiczowej", akceptacja faktu, że dzieło rodzi się, kształtuje i żyje między ludźmi prowadzi Gombrowicza do tego rodzaju otwartego zwierzenia, które przysporzyło mu szczególnie wielu wrogów: wyznaje, że całkiem świadomie gra z ludźmi „o własną wybitność", że pisze nie tyle po to, by po sobie zostawić znakomite dzieła, ile po to, by odcisnąć się w czytelnikach i zmusić ich do uznania własnej wielkości. Nie znam w historii literatury przypadku, by pisarz z większą otwartością odsłaniał swą strategię, by szczerzej mówił i demonstrował: „Patrzcie, jak ja to robię!". „Kiczowa" skłonność do przedstawiania się za pośrednictwem sztuki w lepszym świetle, do drobnych przeinaczeń i „przyrządzania" swego autoportretu na użytek prostego czytelnika — to wszystko uchodzi zazwyczaj za domenę twórców niższego autoramentu, grafomanów, maniaków. Gombrowicz — wyznając swe machinacje — jednocześnie rozbraja je, odbie-

ra im jednoznaczną kwalifikację, operując jednak cały czas na granicy tego, co dla przeciętnego odbiorcy akceptowalne: pełna, absolutna szczerość w tym zakresie wydaje się wielu ludziom niestosowna, dotyka bowiem samego czytelnika, proponuje porozumienie na gruncie pozaestetycznym, wspólnictwo podejrzane, odbierające powagę samemu aktowi tworzenia i odbioru literackiego dzieła.

Kicz jest zatem w nas — nieodwołalnie i nieodłącznie. Skazuje nas na śmieszność, ale bez tej szczypty śmieszności nie osiągniemy nigdy pełnej swej miary. Musimy z nim walczyć, ale nie umiemy się także bez niego obejść, bo on właśnie stwarza — choćby na chwilę — płaszczyznę, na której porozumiewamy się z innymi, a nawet sami ze sobą. Gombrowicz wymachujący rękami na argentyńskiej pampie wyglądać może zabawnie, ale jego zachowanie nie jest pozbawione pewnego sensu: w ten sposób sam sobie, przy pomocy stereotypowych gestów, próbuje wyrazić poruszającą nowość i niezwykłość swojej sytuacji, te symboliczne gesty i pozy na nowo „ustawią" go w rzeczywistości, przełożą na fizyczność abstrakcję oddalonego o tysiące kilometrów literackiego sukcesu.

W przedwojennej twórczości Gombrowicz miał do kiczu stosunek inny nieco, bardziej krytyczny niż pod koniec życia. Dystans, jaki dzielił go od „kiczowych" postaci lub zachowań wydaje się wyraźnie większy we wczesnych opowiadaniach niż w powojennych utworach. Jest tak, jakby coraz mniej było w Gombrowiczu „satyryka" — coraz więcej człowieka najgłębiej uwikłanego w egzystencjalny dramat. Ostatnim utworem, gdzie kicz pojawia się jako wyraźny obiekt ataku, jest *Trans-Atlantyk*, w którym autor próbuje zniszczyć w sobie demona stereotypowej polskości i naiwnego patriotyzmu. „Kicz narodowy" w *Trans-Atlantyku* jest bardzo zabawny, to prawda, często jednak groźny: oznacza pewien zespół treści i form, które jednostka musi recytować lub przynajmniej czcić pod sankcją wykluczenia ze wspólnoty. Wszystkie te formy bawią nas przez pierwsze rozdziały powieści, prędko okazuje się jednak, że alternatywa stawiana przez *Trans-Atlantyk* jest właściwie diabelska: może być tam albo sklerotyczna, sztampowa forma „ojczyźniana", albo zupełny chaos „synczyzny". Autor fika wprawdzie koziołka i udaje mu się w ostatniej scenie umknąć jakoś od przeciwstawienia terroryzmu patriotycznego i niszczącego wszelką hierarchię Gonzalowego rozpasania, ale jego postulat powszechnego „śmiechu" i dystansu do obu stron konfliktu jest rozwiązaniem dosyć enigmatycznym. Dramatyzm tego rodzaju przeciwstawień powróci z całą siłą dopiero w *Operetce*. Na razie mamy

czasy tuż po wojnie i Gombrowicz wraz z *Trans-Atlatykiem* publikuje napisany nieco wcześniej *Ślub*.

W *Slubie* problem kiczu zostaje jak gdyby kompletnie zatarty: są w nim, zapewne, krańcowo stereotypowe dialogi czy sławetny dworski kadryl, w którym: „Choć sensu brak, niech płynie rym", ale brak nadrzędnej świadomości, która mogłaby wziąć odpowiedzialność za estetyczną ocenę elementów tekstu. W *Ślubie*, jak wiadomo, wszystko wciąż stwarza się pomiędzy ludźmi — także kwalifikacja osób, zdarzeń czy słów. Powiedzieć o czymś: „kicz" — znaczyłoby przyjąć, że ponad Henrykiem i jego dworem istnieje jakaś nie uwikłana w doraźny dramat instancja, z punktu widzenia której taki sąd mógłby zostać sformułowany. Lub inaczej: jeśli „kiczem" nazwalibyśmy płaszczyznę porozumienia pomiędzy ludźmi, jakąś wspólną zgodę co do wartości, to niewątpliwie „kiczowy" jest sam tytułowy ślub Henryka z Manią — konwencjonalne wydarzenie rekonstruujące przytulny świat tradycyjnych form. Ale przecież ten właśnie ślub nie może w dramacie dojść do skutku.

W *Pornografii* i w *Kosmosie* jest właściwie podobnie: obydwa te utwory opisują zniszczenie i rozpad dawnego kosmosu form i sensów. „Kiczowość" jest w nie wpisana niejako od samego zarania, choć nie jest już zbyt wyraźna, nie występuje bowiem na tle żadnego porządku „wyższego". W jego istnienie wierzył jeszcze młody Gombrowicz (ciekawe porównanie zrobić można z tego punktu widzenia pomiędzy przedwojenną a powojenną wersją przedmowy do *Filidora dzieckiem podszytego*). Gombrowicz stary używa już nieco innych strategii i kategorii. Problem kiczu powraca dopiero w jego ostatnim utworze — za sprawą wybranej operetkowej formy, która jest z samej swej natury uważana za esencję kiczu. Kiczowość w *Operetce* nie musi być już zatem rozpoznawana czy ustanawiana: jest ona „wyjściowym założeniem", umieszczonym w formie utworu w większej jeszcze mierze niż w przypadku farsowej *Iwony*.

Czym więc jest kicz w *Operetce*? W pierwszej, brulionowej wersji dramatu wyrastał z fizycznej, niskiej obsesji — ostatecznie pełni rolę lepiszcza społecznego świata *ancien régime'u*, jest zbiorem rozpoznawalnych od pierwszego momentu form, które służyły tam już nie tyle do porozumienia (zdaje się, że w tym świecie wszystko i tak z góry było wiadome — nie mógł on ani na włos odchylić się od stereotypu), ile do potwierdzenia stałości struktury. Mistrz Fior, który nawiedza księstwo Himalaj, pragnie ten świat ożywić i zmienić, wlać w niego nowe życie, ale plan ten przynosi niespodziewane, tragiczne rezulta-

ty: dawne formy rozpadają się w proch, a na ich miejsce wdziera się totalitarne szaleństwo, niszczące całą strukturę rzeczywistości. Wraz z *Operetką* dochodzimy do krańca Gombrowiczowskiej refleksji na temat kiczu: będąc zrazu mieszanką autentyczności rodzącej się w niskich rejonach ciała i skostniałej formy, przedzierzga się w rodzaj residuum, w którym jednostki mogą rozpoznać się wzajemnie i porozumieć co do wartości. Nie można go już obronić i zachować — jest czymś skazanym przez historię, ale mimo wszystko jakoś godnym szacunku. Dzisiejsza, szalona forma nie bardzo daje się określić z pomocą pojęcia kiczu, ten ostatni zakładać musi bowiem pewną trwałość, bez której nie ma mowy ani o stereotypie, ani o społecznej komunikacji. A „naga młodość", którą Gombrowicz wita w zakończeniu? Ta w założeniu nie ma na pozór nic wspólnego ani z kiczem, ani z jego zaprzeczeniem, jest bowiem z definicji poza wszelką formą, maską, kostiumem, ale w scenicznych realizacjach nieuchronnie przybiera kiczową formę. Naga Albertynka tańczy dalej w konwencji operetkowej, bądź staje się dziewczyną z okładki „Playboy'a" itd., słowem, wciąż w swej nagości pozostaje „ubrana" — w konwencję. Spróbujcie naprawdę rozebrać Albertynkę! „Nagość absolutna" w naszej kulturze nieomal nie daje się pomyśleć, jest wciąż nie spełnionym postulatem. Ten dylemat Gombrowicz zadał więc nie tyle reżyserowi i aktorce, ile całej naszej kulturze, w której istnienie kiczu zdaje się być warunkiem spójności społeczeństwa i międzyludzkiego porozumienia.

Problem „kiczu" nie wszędzie daje się sformułować z sensem. W estetykach związanych z tradycją klasycyzmu jego definicja ciążyć będzie ku kwestii artystycznego mistrzostwa i drugorzędności: kicz okaże się w takim ujęciu sztuką odległą od ideałów piękna, „źle wykonaną" czy „źle pomyślaną". W estetykach wyrosłych z tradycji modernizmu i awangardy będzie inaczej, najistotniejsza dla nich stanie się hierarchizacja form z punktu widzenia nowości i oryginalności. Odrzuceniu podlegną nie te, które „obiektywnie" gorsze są od innych, lecz te, które stały się dobrem obiegowym, zatracając charakter twórczej modyfikacji zastanego świata i artystycznych reguł. Postmodernizm wprowadza tu bardzo zasadnicze zmiany: korzysta on bowiem z tego, co za kicz uchodziło, na tyle chętnie, że prędko zatraca wyraźną świadomość, co do jego obszaru należy. Dawniej wyrazisty — obecnie kicz zatracił w wielkiej mierze swą odrębność od sztuki wysokiej: wszedł na powrót do twórczości artystycznej, choć na innych niż poprzednio zasadach.

Jak to się ma do Gombrowicza? Jak się wydaje, stoi on na granicy dwóch okresów — jeszcze „awangardowy", jeszcze wierzący w wyraźny „postęp" na terenie sztuki, literatury czy muzyki, ale już skłonny do parodii, dystansu, igrania formą, już drwiący także z ortodoksów awangardowej doktryny. W zależności od tego, jak zechcemy go widzieć, można poddać jego twórczość lekturze „modernistycznej" lub „postmodernistycznej". Pierwsza akcentować będzie jego odkrycia na polu powieściowej formy, krytykę zastanego świata i literatury, nowe idee dotyczące człowieka, systemów aksjologicznych, twórczości. Krytyk spod tych sztandarów dostrzeże elementy kiczu u Gombrowicza, ale postara się je niejako „unieważnić", włączyć w nowe struktury, nadać im sens odmienny i odmienną wartość. Natomiast lektura „postmodernistyczna" Gombrowicza chętnie dostrzeże heterogeniczność jego twórczości, różnorodne rozdarcia i niekonsekwencje jego upodobań i wyznawanych idei. W tej wersji odczytania kicz stanie się jednym z konstytutywnych elementów Gombrowiczowskiego światopoglądu, obecnym na raz w wielu miejscach struktury jego „życiopisania". Krytyk postmodernistyczny spostrzeże zatem, iż Gombrowicz jest raczej tym, kto „kicz" produkuje, niż tym, kto go unieważnia lub rozbraja, włączając w sztukę wyższego lotu. Ostatecznie — jak się rzekło — „kicz" to pojęcie względne: tą kwalifikacją obdarza się artystyczną produkcję, postawy i zachowania ludzkie w zależności od punktu widzenia. Gombrowicz, który zdradza się wciąż z upodobaniem do niższości, niedokształtowania i rozmaitych podejrzanych gustów, choć z drugiej strony poddaje się niekiedy dyktatowi hierarchii uznanych przez społeczeństwo, jest kimś, kto nieustannie nobilituje pewne formy, przyswaja je sobie bądź cytuje — a za moment suwerennym gestem od nich się uwalnia, „demaskuje", odsłania ich nicość czy nieautentyczność. Służy temu zmysł parodii i nieustannego dystansowania się od wszystkich przyjętych lub wykreowanych kształtów, żaden z nich bowiem nie może sprostać ruchliwej i zmiennej osobowości pisarza. I ta sterta wykorzystanych, zdystansowanych i wyśmianych form przez całe życie rośnie jak gdyby za Gombrowiczem. Znajdziemy w niej wszystko, co go ukształtowało: ziemiaństwo i jego obyczaj, arystokrację, szkołę, patriotyczne wychowanie, nowoczesne ideologie, awangardowe kierunki artystyczne, filozofię egzystencjalną, malarstwo, naukę i wiele jeszcze innych rzeczy — wszystkie prędzej czy później sprowadzone do absurdu, do postaci — intelektualnego lub estetycznego — kiczu. Ale żadna z tych odrzuconych treści nie znika całkowicie: Gombrowicz jawi się

nam jako pisarz i myśliciel ukształtowany przez nieustanne zmagania z kiczem, przez sprzeczne gesty przyswojenia, odrzucenia i ponownego przyswojenia, przez akty uświęcania pewnych wartości i akty strącania z piedestału — tak iż mamy go w pamięci nieustannie walczącego, nieustannie też wpatrzonego w lustro, z którego wyglądają naraz dwa odbicia jego twarzy: piękne i karykaturalne, pożądane i odrzucone, pełne intrygującego wyrazu — i „kiczowe". Bo „kicz jest w nas": kochamy go skrycie, choć walczymy z nim i odrzucamy go. Sączy się z nas niczym jaskrawa, kompromitująca wydzielina — zawsze widoczna, choćbyśmy nie wiem jak energicznie od niego się odcięli.

Ewa Kraskowska

Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej

Romans i tło

Komentując fakt inwazji kobiet do literatury II Rzeczypospolitej Ignacy Fik stwierdził bezdyskusyjnie:

Kobiety piszą prawie wyłącznie o miłości i o sprawach z nią związanych. Za to to, co piszą, jest [...] pod wieloma względami niespodziewane i rewolucyjne.[1]

W moim odczuciu żadna z powieściopisarek dwudziestolecia międzywojennego nie powiedziała tylu zaskakujących rzeczy o miłości między kobietą i mężczyzną, co Zofia Nałkowska. Jak zauważyła Ewa Frąckowiak-Wiegandtowa: „W powieściach pisarki miłość stanowi modelową sytuację międzyludzkiej więzi"[2]. Od razu trzeba dodać, że od *Romansu Teresy Hennert* poczynając jest to wyłącznie miłość „niedobra", będąca — czemuż o tym nie mówić? — artystyczną transpozycją trudnych doświadczeń osobistych w związkach

---

[1] I. Fik *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, w: *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstęp A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 526.

[2] E. Frąckowiak-Wiegandtowa *Sztuka powieściopisarska Zofii Nałkowskiej (lata 1935–1954)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1975, s. 32. Lekturze tej pracy zawdzięczam więcej niż można wyrazić błahym przypisem.

z Gorzechowskim i z Kuczyńskim. To jednak, czego Nałkowska dowiedziała się o kosztach, jakie trzeba płacić za bliskość z drugim człowiekiem, dotyczy nie tylko układu między kochankami, lecz w ostatecznym rozrachunku wszelkich form uczuciowego obcowania z innymi istotami.

Po II wojnie światowej krytyka starała się dowartościować polityczno-społeczne aspekty powieści Nałkowskiej, wysuwać na pierwszy plan jej krytyczną postawę wobec elit rządzących w latach 1918–1939, demaskatorski stosunek do pokolenia pepeesowsko-legionowego, wrażliwość na kwestie socjalne i krzywdę ludzką. Takie schematy interpretacyjne przeważają między innymi w licznych pracach Włodzimierza Wójcika, autora wydanej w serii „Profile" monografii pt. *Zofia Nałkowska* (Warszawa 1973). Na trwałe zadomowiły się też w szkolnej historii literatury.

A przecież dwudziestolecie postrzegało ją inaczej, przede wszystkim jako autorkę powieści psychologiczno-obyczajowej, wielkość jej pisarstwa mierząc głównie faktem, iż tej stosunkowo popularnej odmianie gatunku potrafiła mocą swego intelektu, czaru i talentu nadać nową wartość, wynieść ją na wyżyny uniwersalizmu i wywołać moralny oraz filozoficzny niepokój odbiorców. Manfred Kridl w analizie *Granicy* — a jest to w końcu spośród powieści Nałkowskiej dzieło najbardziej podatne na odczytania w duchu „oceny i krytyki stosunków społecznych" — podkreślał na przykład, iż portretowanie przedstawicieli różnych sfer społecznych, opisy egzystencji miasta, działalności zawodowej bohatera, życia towarzyskiego, problem niezadowolenia społecznego i rozruchów — „wszystko odbywa się jakby na marginesie, jest ledwo zaznaczone (...). Na czoło wysuwa się nie życie gromady społecznej, ale poszczególne postacie i ich s p r a w y w e w n ę t r z n e, każda z nich swoista, każda ważna i zasadnicza. Rzeczy widziane są i n d y w i d u a l n i e, a nie s o c j a l n i e"[3]. Ludwik Fryde uznał zaś sposób przedstawiania przez Nałkowską owego „tła" społeczno-politycznego wręcz za „piętę Achillesową" jej utworów, twierdząc, iż „nie powiązane z nurtem głównym opowiadania tworzy jakąś żałosną przyczepkę do dominującej nad całością intrygi erotycznej"[4]. Ich odczucia potwierdził Bruno Schulz, pisząc o postaciach Nałkowskiej, że „osadzone niby to w konkretnym tle kulturalno-historycznym, przebywają w nim tylko jakby połową swej istoty,

---

[3] M. Kridl *Treść „Granicy"*, „Pion" 1935 nr 50.

[4] L. Fryde *„Granica" Zofii Nałkowskiej*, „Droga" 1936 nr 7–8.

goszczą w nim tylko na chwilę. Czuje się w tym cudzysłów, kostium, pretekst stylistyczny"[5]. Dziś trzeba od nowa zawierzyć intuicji krytyków współczesnych pisarce i przyznać, że jej wielkość bierze się z rangi, jaką potrafiła nadać problematyce związków międzyludzkich, w tym zwłaszcza związku między kobietą i mężczyzną.
Utwory Zofii Nałkowskiej, niezależnie od formy gatunkowej, prezentują kilka wciąż tych samych tez psychologicznych i filozoficznych, ilustrując je coraz to innymi przypadkami ludzkimi. Treść owych tez nie wynika z fascynacji konkretną filozofią, bierze się raczej z głębokiego namysłu nad ludzką naturą, biegiem życia oraz istotą relacji międzyludzkich, po czym wtórnie znajduje uzasadnienie we współczesnych kierunkach filozoficznych. Dlatego tak wiele uwagi poświęca się wykazywaniu związków Nałkowskiej ze spuścizną myślową pozytywizmu, neoromantyzmu i antypozytywizmu. Uogólnienia, które często w postaci lakonicznych lub rozwiniętych aforyzmów pisarka wplata do narracji bądź wypowiedzi bohaterów, miewają postać oczywistości, takich jak: „pomiędzy człowiekiem i człowiekiem jest ciemność", „nic nie jest na zawsze, wszystko jest inne", „człowiek jest zupełnie inny niż myśli, że jest" itp. Częściej wszakże bywają formułowane w sposób bardziej zaskakujący, np. „człowiek nie kończy się na własnej skórze" lub „umiera się w bylejakim miejscu życia", te jednak w gruncie rzeczy także dadzą się sprowadzić do prostych prawd życiowych. Ta właściwość stylu pisarskiego Nałkowskiej przysporzyła jej sporo krytycznych uwag, gdyż na pierwszy rzut oka może sprawiać wrażenie płytkiego rezonerstwa, epatowania myślową łatwizną. Wielkość autorki *Węzłów życia* polega na tym, że dla każdej takiej sentencji potrafi ona znaleźć, niczym w filozoficznej powiastce, odpowiadającą jej sytuację życiową, charakter ludzki, zdarzenie historyczne; że potrafi je nasycić egzystencjalną treścią i ponownie uogólnić. Czymże w końcu, jeśli nie banałem, jest zdanie „ludzie ludziom zgotowali ten los"? Jednak poparty dojmującym, straszliwym konkretem, banał ów przeistacza się w wyraz najgłębszej ludzkiej samowiedzy.

Życie i świadomość

Owe prawdy życiowe, przekazywane w postaci aforyzmów, powracają jako *leitmotivy* w różnych utworach. Na przykład

---

[5] B. Schulz *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, „Skamander" 1939 nr 108–110. Przedruk, w: B. Schulz *Proza*, Kraków 1973.

zdanie o umieraniu w byle jakim miejscu życia pojawia się po raz pierwszy w *Wężach i różach* (1913), następnie w *Hrabi Emilu* (1918), by wypłynąć ponownie na pierwszych stronach *Granicy* (1935). Tytuł *Węzłów życia* (wyd. 1948) zapożyczyła pisarka z inskrypcji na żydowskiej stelli nagrobnej[6], co wykorzystała w jednym z epizodów *Węży i róż*, a jak go rozumieć, objaśniła w *Lustrach* (1913)[7]:

Wydaje mi się rzeczą zajmującą w faktach małych i powszednich odnajdywać wbrew oczekiwaniu splot doniosłych motywów, stwierdzać, że każde dowolne zjawisko jest punktem przecięcia wszystkich spraw świata, że wszystko, co istnieje, zarówno wplecione jest w węzeł życia. (O, 137)

Zdanie z *Romansu Teresy Hennert* (1923) o tym, że człowiek nie kończy się na własnej skórze, zostaje w *Węzłach życia* brawurowo rozwinięte w obrazową, zmetaforyzowaną refleksję:

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. Ze osypuje się łupieżem, płacze łzami, warstwami zeskrobuje się przy *pédicurze*, 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. Ze strzępami siebie, jak frędzlą, przenika w świat, że wciąż wysuwają się z niego włókienka uczuć i oplatają jakieś sprawy, jakieś miejscowości, oplatają ludzi innych, dzieci i zwierzęta. [WŻ, 112]

Poprzestańmy na tych trzech przykładach. Dowodzą one, że Nałkowską najlepiej czytać w całości, gdyż dopiero wtedy poszczególne utwory wzajem się oświetlają, dopowiadają, i to, co mogło się wydawać opowieścią o indywidualnym przypadku ludzkim, na przykład o karierze Zenona Ziembiewicza, tragicznym romansie Teresy Hennert czy małżeńskiej niewierności Pawła Blizbora, okazuje się wariantem uniwersalnego wzorca.
Taka całościowa lektura ma oczywiście sens tylko przy założeniu, że

---

[6] Właściwe źródło tego cytatu zlokalizował w końcu Tadeusz Breza; jest to fragment zdania z Pierwszej Księgi Samuelowej, tradycyjnie — czego Nałkowska nie była świadoma — figurującego na nagrobkach żydowskich. (T. Breza *Wspomnienie o Nałkowskiej*, w zb.: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965, s. 103).

[7] Oto skróty tytułów dzieł Nałkowskiej oraz wydania, którymi posługuję się przy lokalizacji cytatów: N — *Narcyza*, Kraków 1976; WR – *Węże i róże*, Warszawa 1977; O — *Opowiadania*, Warszawa 1984; HE — *Hrabia Emil*, Warszawa 1977; RTH — *Romans Teresy Hennert*, Warszawa 1974; Ch — *Choucas*, Warszawa 1960; NM — *Niedobra miłość*, Warszawa 1979; G — *Granica*, BN 204, Wrocław 1971; Nc — *Niecierpliwi*, Warszawa 1964; WŻ — *Węzły życia*, Warszawa 1962.

istnieje jakiś ogólny plan twórczości. Mówiąc o planie twórczości parafrazuję tu jeszcze jedno *bon mot* pisarki — „plan życia".

Emil już dawniej wiedział, że plan życia nie jest dany z góry, że nie ma go w założeniu. Plan życia to jest sąd o nim, wydany w pewnej późniejszej chwili, chwili ważnej albo nawet ostatecznej, chwili uznanej za punkt widzenia. Inne niż dotąd rzeczy występują wtedy z przeszłości jako najważniejsze, robią się spośród wspomnień wystające, otrzymują nową zupełnie kwalifikację. [HE, 204]

Nie istnieje więc coś takiego, jak teleologiczny porządek biografii, sensowne wynikanie z siebie kolejnych etapów życia. Zdarzenia przychodzą „z bylekąd" — to jeszcze jedna osobliwość utworów Nałkowskiej, również wytykana jej przez krytykę jako błąd w sztuce. Trudno w ramach myślenia zdroworozsądkowego zrozumieć, czemu właściwie Omski zakochuje się w Hennertowej, czemu Blizbor zdradza wspaniałą Agnieszkę z przeciętną Renatą, czemu Jakub Szpotawy morduje Teodorę i odbiera sobie życie. Także przebieg kariery Ziembiewicza jest jakiś... przypadkowy, nie dość silnie oczywisty. Takie pozorne niekonsekwencje są jednak przemyślaną zasadą artystyczną; biografie bohaterów, opowiedziane i ukazane od narodzin do śmierci bądź tylko w wybranym fragmencie, są wplecione w bieg życia jako takiego, życia, które odznacza się chaotycznością i przypadkowością; życia, któremu przeciwstawia się świadomość — „jedyny organizujący bezsens aparat samowiedzy", jak pisze Nałkowska w *Węzłach*. I dalej w tym samym miejscu:

Życie organizuje sobą, łączy naprędce pośpieszne, niedbałe 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 [podkr. moje — EK] — tak coś nazywając i nawet postulując, tak wywalczając dla siebie rozkosz trwania. [WŻ, 125-126]

W powyższym fragmencie, nawiasem mówiąc, dostrzec można wyraźną inspirację ontologią Schulzowską, a zwłaszcze jego metaforyką. Warto podkreślić, że w żadnym z wcześniejszych utworów — poza *Niecierpliwymi* — styl Nałkowskiej nie był tak nasycony obrazowością; mocną stroną jej pisarstwa, poza dyskursem narracyjnym, bywał raczej opis. Chyba także pod wpływem Schulza zaczynają się u niej eksperymenty z metaforą, którą autor *Sklepów cynamonowych* traktował jako punkt wyjścia do metamorfozy. Mówiąc innymi słowy — materializował metamorfozę, 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, buczącą, kosmatą muchę, stalowobłękitną", by się po chwili w nią przeistoczyć[8]. Podobnie w *Niecierpliwych* — z niebacznego 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). Nałkowska zatrzymuje się wprawdzie na granicy, którą Schulz swobodnie przekracza i nie pozwala sobie na naruszanie reguł mimetyczności, jednak sam fakt pojawienia się w jej zdyscyplinowanym stylu podobnych „poetyzmów" świadczy o głębszym niż można by przypuszczać zainteresowaniu tzw. „poetyckim modelem prozy"[9].

Świadomość naprzeciwko życia. Gdzie jest w tym starciu miejsce twórczości? Czy pojawianie się kolejnych utworów w dorobku artysty podlega regule chaotyczności, czy porządkującym wysiłkom samowiedzy? Ten problem w przypadku Nałkowskiej rodzi paradoksy. Bo jeśli tak bardzo stara się ona, by pojedyncze dzieło literackie całym sobą, nie tylko w warstwie stematyzowanej, odzwierciedlało ziarnistą, entropiczną strukturę bytu (stąd te zdarzenia brane z „bylekąd", zdeterminowane, można rzec, fatalistycznie, ale nie podległe logice przyczynowo-skutkowej) — to czy wszystkie dzieła razem wzięte można potraktować jako wewnętrznie spójny monolit? I tak, i nie. Rozwój pisarstwa autorki *Medalionów* w dużej mierze wynikał z tego, co spotykało ją w życiu. Gdyby nie okres „grodnieński" — pewnie nie byłoby *Niedobrej miłości* (1928), bez wątpienia nie powstałyby *Ściany świata* (1931) i *Dzień jego powrotu* (1931), a może nawet *Granica* nie byłaby tą *Granicą*, jaką znamy. Z drugiej jednak strony niektóre kwestie zawsze, niezależnie od okoliczności, przykuwały jej uwagę w sposób szczególny. Gdy po raz pierwszy czytałam *Choucas* (1927), doznałam wstrząsu natrafiwszy na fragment, w którym kuracjusze szwajcarskiego sanatorium popijają „z cieniutkich granatowych ze złotem filiżaneczek (...) kawę turecką, uczuwając aromatyczny, słodki miał w ustach" (Ch, 22) i słuchają opowieści panny Hovsephian o okropnościach towarzyszących eksterminacji Armeńczyków podczas pierwszej wojny światowej:

---

[8] B. Schulz *Martwy sezon*, W: *Proza*, Kraków 1973, s. 229.

[9] Jest to oczywiście termin wprowadzony do obiegu przez Włodzimierza Boleckiego dzięki pracy *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław–Warszawa 1982.

Turcy mordowali ich w mieszkaniach, na ulicach, po więzieniach. Małych chłopców spędzali na rynki miast i zarzynali siekierami i nożami, a za kordonem policji wyły z męki i szalały ich matki. [...] W pobliżu miast [...] widziało się często na ziemi to jakąś rękę, to ogryzione kości, to kawałki gnijącego mięsa ludzkiego z płytkich, zbiorowych grobów, wywleczone przez psy [...]. Gdy tak mówiła, jej oczy tragiczne, przechowujące w sobie grozę widzianego, pełne zawsze płomiennych łez, były jednak zupełnie suche. Tylko cieniutkie wargi drżały i krzywiły się lekko, gdy je domknęła. [Ch, 23]

W gronie raczących się kawą kuracjuszy znajdował się i drugi Armeńczyk, pan Peynirian, o wyglądzie pospolitym, nie zdradzającym egzotycznego pochodzenia, przez co wszystko, co mówił, nabierało charakteru „całkowitej bezstronności". A mówił pan Peynirian o tajnym układzie z 1916 roku, na mocy którego Armenia miała być podzielona między Anglię, Francję i Rosję. Przeczytał także zebranym fragmenty tajnego rozkazu tureckiego ministra spraw wewnętrznych z roku 1915:

...zaleca się szczególniej nie poddawać się litości wobec ich nędznego stanu i pracować z całym oddaniem nad wykorzenieniem imienia armeńskiego z Turcji. [...] Nie zezwoli pan na pozostanie ani jednego Armeńczyka w Bab. Tylko surowość i sprawność, jaką pan zastosuje w wyprowadzaniu deportowanych, da pożądany przez nas wynik. Proszę jednak przedsięwziąć środki, by trupy nie leżały na drogach. Listy zgonów, przesłane nam ostatnio, nie są zadowalające".
Odczytawszy to, pan Peynirian milczał przez chwilę. A później powiedział: — Zdarzyło mi się widzieć dziwny klejnot. Był to różaniec do modlitwy, którego paciorki — te większe do Ojcze nasz i mniejsze do Zdrowaś Maria — zrobione były z wysuszonych sutek kobiecych, z odciętych piersi pomordowanych Armenek...
Na zakończenie całej tej rozmowy panna Hovsephian powiedziała takie słowa:
— Jeden naród nie powinien uciskać drugiego, prawda? [Ch, 22-26]

Jak wobec tych cytatów kwestionować istnienie niezależnego od świadomości autora „planu twórczości"? Pracując nad *Choucas* Zofia Nałkowska nie mogła wiedzieć, że za niespełna dwadzieścia lat przyjdzie jej napisać *Medaliony*.

Tyrania cudzej miłości

Nałkowska nie potrafi ujrzeć związku uczuciowo-erotycznego między dwojgiem ludzi inaczej jak tylko w postaci niedopasowania charakterologicznego bądź asymetrii uczuć. Stąd tyle w jej powieściach par połączonych miłością nieodwzajemnioną bądź nieodwzajemnianą początkowo; można wręcz odnieść wrażenie, że autorka powątpiewa w istnienie fenomenu miłości wzajemnej i wybuchającej jednocześnie w obojgu partnerach. Do niemal farsowych rozmiarów problem ów zostaje rozdmuchany w *Węzłach życia*, gdzie

mamy do czynienia z istnym łańcuchem osób, które niewłaściwie ulokowały swe uczucia: Aramowiczówna kocha się w Dziuniu Oxeńskim, ten w Sonce Wysokolskiej, Sonka w Barazie, Baraz w Katarzynie Oxeńskiej, a ta na koniec we własnym, o wiele od niej starszym mężu. Z tym, że ów mąż był kiedyś platonicznym kochankiem matki Katarzyny i towarzyszem broni jej ojca.

Zjawisko rodzenia się miłości na skutek kontaktu z cudzym uczuciem najlepiej oddaje scena z *Niedobrej miłości*, rozgrywająca się między parą postaci drugiego planu, Manią Siesławską i Justynem Słuczańskim:

Trzymając ją szamocącą mu się w rękach, pojmował z wolna rzecz dziwną, że to on ulega sile jej uczucia, które jest ponad nim. Że z niewymowną rozkoszą zawierza się tej sile, która może być straszna, która jest niezrozumiała, która nie w nim bierze początek. [...] Wstąpił za nią w krąg tego ognia, w obręb niewymownego szczęścia, którego nie ma gdzie indziej. Szczęścia, którym jest miłość zastana, zdecydowana poza nami i przerastająca nas, miłość, której ulegamy z pokorą i rozkoszą — c u d z a m i ł o ś ć. [NM, 161–162]

Schemat uczuciowy zaistniały między Manią i Justynem jest paralelny wobec sytuacji emocjonalnej, łączącej parę głównych bohaterów tej powieści, Agnieszkę i Pawła Blizborów, stanowi jakby fabularną projekcję przeszłości w teraźniejszość, kolejny nawrót ponadczasowego wzoru zachowań. Zabieg taki — ukazywanie identycznych sytuacji w różnych wariantach, powtarzanie kanwy fabularnej pierwszego planu na planie drugim i dalszych — stosuje Nałkowska konsekwentnie w większości utworów, ale również p o m i ę d z y utworami, uzyskując tym sposobem szczególną zwartość kompozycyjną, a także coś, co za Schulzem nazwę „nieskończoną perspektywicznością zewnętrzną", osiąganą przez „nieskończony szereg zwierciedleń"[10].

Miłość Mani do Justyna nazwana zostaje w powieści „niemożliwą". To bodaj najłagodniejszy z epitetów, jaki dla określenia charakteru związków erotycznych między kobietą i mężczyzną znajdziemy u Zofii Nałkowskiej. Wszystkie one są mniej lub bardziej „niedobre": miłość Omskiego do Hennertowej „okropna" i „śmiertelna", Blizbora do Agnieszki „wyłączna, zazdrosna, dzika, posępna". W *Choucas*:

Pan Tocki kochał panią de Carfort, ale nie godził się na nią. Tak bywa często między ludźmi. I kto wie, czy to nie jest najgorsza forma nieszczęśliwej miłości. [Ch, 86]

---

[10] B. Schulz *Proza*, s. 386.

Tamże, pani Saint-Albert, połączona węzłem małżeńskim z dużo młodszym od siebie mężczyzną, w dodatku krewnym swego pierwszego męża, wbrew temu, czego można by oczekiwać, mówi o jego do niej uczuciu, iż ono ją męczy, ono ją — obraża. Zaś niepoprawna nimfomanka, panna Alicja, dotknięta w końcu owym nieszczęściem nieodwzajemnionego kochania, zapytuje dramatycznie:

...czy to jest możliwe, żeby taka rzecz, żeby to wszystko było naprawdę tylko z jednej strony? Żeby na to wszystko, co czuję dla niego, co mu z sobą przynoszę, w jego życiu nie było wcale miejsca? Żeby to straszliwe możliwe szczęście dla niego nie było szczęściem? Żebym ja, patrząc w jego oczy, umierała z rozkoszy i męki, a on żeby nie czuł nic? Czyż taka rzecz doprawdy jest możliwa? [Ch, 134]

Nawet związek Elżbiety Bieckiej i Zenona Ziembiewicza bierze początek z takiej emocjonalnej asymetrii. Elżbieta wszak kocha pierwszą, pensjonarską miłością podstarzałego lowelasa Awaczewicza i dopiero żarliwe wyznanie Zenona budzi w niej odruch wzajemnej czułości. I wreszcie w poświęconym *Lalce* Prusa szkicu z 1932 roku[11] nazywa Nałkowska miłość Wokulskiego do Izabeli „nieszczęsną". Interesujący ów tekst, będący „obroną" Łęckiej, jest skądinąd wzorcowym przykładem feministycznej demaskacji i dekonstrukcji seksistowskich stereotypów wpisanych pozornie w nienacechowany pod tym względem utwór, dokonanej na wiele lat przed tym, nim Simone de Beauvoir w *Drugiej płci*, a po niej Kate Millet w *Sexual Politics* pokazały, jak taką krytykę należy uprawiać.
Wydawać by się mogło, że w takim związku poszkodowana jest osoba zakochana bez wzajemności. Nałkowska widzi jednak problem głębiej i na pozór paradoksalnie. Oto bowiem cudze uczucie nabiera cech gwałtu psychicznego, przemocy, której nie sposób nie ulec. Adela, paryska kochanka Zenona Ziembiewicza:

Była starsza od niego, była od początku chora i wiedziała, że nie jest kochana. Ale sama kochała w takim stopniu, że jej uczucie starczyło dla nich obojga na całe dwa lata męczarni i szczęśliwości. Była to niedobra miłość, pełna ciężkich scen, które nic nie zmieniały, i najgorętszych pieszczot, które nic nie mogły okupić. [G, 56]

Obiekt miłości staje się tej miłości o f i a r ą. Najdrastyczniej mechanizm taki ukazany został w *Romansie Teresy Hennert*; w tej powieści o iście hitchcockowskim *suspensie* (Irzykowski, z wiadomych powo-

---

[11] *Miłość w „Lalce"*, „Wiadomości Literackie" 1932 nr 1; przedruk w: *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957.

dów niechętny Nałkowskiej, wybrzydzał, iż właściwie pisuje ona kryminały) pojawia się charakterystyczny typ bohatera wytwarzającego wokół siebie gęstą atmosferę męskości i obdarzonego osobowością o cechach ewidentnie psychopatycznych. Pułkownik Omski — bo o nim mowa — ukazany jest jako psychiczna ofiara czasów pokoju. Nawykły do wojskowego drylu, hierarchii i autorytetu dowódcy, gubi nagle wszelkie duchowe oparcia i rozpaczliwie zaczyna ich szukać w innych dziedzinach życia. Początkowo taką przystanią staje się dlań rodzinna idylla Olinowskich, z których córką się zaręcza, lecz śmierć rodziców unicestwia sielankę i z chwilą tą Basia w oczach Omskiego traci wartość. Jego uczucie do starszej odeń Teresy Hennertowej wybuchu znienacka podczas rautu wiosennego, urządzonego przez generałową Chwościkową.

Gdy znów zaczęto tańczyć, Omski skierował się ku Wandzie Hennertównie, o której nie myślał przedtem. Zanim jednak doszedł do tego miejsca, zabrał ją Lin. Więc Omski poprosił jej matkę, która właśnie usiadła była na krześle.
Na jego ukłon podniosła się zaraz — posłusznie, biernie i jakby pokornie.
To, co uczuł w tej chwili, przejęło go nagłym wstydem. Prawie że chciał się jeszcze cofnąć, gdy tak powstała — gotowa, ufna, cała wydana na jego objęcia. [RTH, 114]

Przewrotność Nałkowskiej na tym polega, że ów romans, o którym za sprawą tytułu wiadomo, iż musi się wydarzyć, zaczyna się dopiero mniej więcej w dwóch trzecich powieści i nic poza tytułem wcześniej go nie zapowiada. Za to w tym jednym fragmencie mówi się naraz o dwóch kluczowych sprawach — o nieprzewidywalnych reakcjach uczuciowych Omskiego i o Teresy mimowolnym, nieuświadamianym poddawaniu się swemu losowi. Jej „bierność", „posłuszność" w niewinnym geście reakcji na zaproszenie do tańca są antycypacją tragicznego końca. Zanim jednak ów koniec nastąpi i Omski zabije Teresę strzałem między oczy, na kilkudziesięciu ostatnich stronach Nałkowska zdoła maksymalnie zagęścić atmosferę narastającej grozy, ukazując mękę Omskiego szarpanego zazdrością o byłego kochanka Teresy, jego maniakalno-depresyjne stany psychiczne, stopniowe uleganie przez Teresę tyranii jego miłości, jej bezbronność, łagodność i potulność. W końcu nawet przyroda włącza się do spektaklu; finalny dramat odbywa się w letniej posiadłości Hennertów, w porze kanikuły, we wzmagającym się z dnia na dzień upale. Częstym u siebie zwyczajem Nałkowska w ostatnich scenach buduje paralelę między losem ludzi i zwierząt; śmierć Teresy poprzedzona zostaje opisem okrutnej agonii przebite-

go rybackim ościeniem szczupaka, której kochankowie są świadkami podczas na pozór idyllicznej, a w istocie podszytej grozą przejażdżki łódką po jeziorze. Podobnie konstruuje pisarka finał *Niecierpliwych*. „Niedobra miłość" Jakuba i Teodory, zrodzona jakby wbrew naturze, bo w ramach jednego klanu rodzinnego, uwieńczona małżeństwem i wzajemną udręką, rozgrywa się w iście Kafkowskiej, groteskowo-makabrycznej atmosferze, a kończy morderstwem i samobójstwem. Dzieje się to w sielankowej scenerii Wickszni, wśród lasów, w sąsiedztwie stawów rybnych, gdzie właśnie odbywa się masowe odławianie karpia.

Zofia Nałkowska posiada wyraźną predylekcję do kreowania w swoich powieściach postaci męskich o mniej lub bardziej uwidocznionych cechach psychopatycznych, skrajnych — według modnej w owych czasach typologii Kretschmera — schizotymików. Wśród nich na czoło wysuwa się Ksawery Ilecki z dramatu *Dzień jego powrotu*, określony w objaśnieniach jako „typ tragiczny urodzonego zbrodniarza", poczwórny morderca, a poza tym człowiek jak inni: mąż, ojciec. Oprócz niego zarażeni zbrodnią są: Omski, Jakub Mrowa oraz Paweł Blizbor, którego bystra narratorka *Niedobrej miłości* pewnego razu przyłapała na tym:

...jak zaciągnął na jej [Agnieszki — przyp. EK] szyi gruby, kraciasty szal włóczkowy zbyt silnie. Agnieszka prędko podsunęła obie ręce pod szafirowe i złote kraty, pobladła przy tym i jednocześnie się roześmiała. Ale Blizbor się nie roześmiał — chociaż nie przestał na nią patrzeć ciemnymi, matowymi oczami. [NM, 38]

Inni, wolni od grzechu czy obsesji zabójstwa, nie przedstawiają się dużo lepiej. Nałkowskiej udało się zarejestrować chyba wszystkie przywary płci przeciwnej; jej mężczyźni piją, zdradzają, hulają za cudze pieniądze, defraudują, kłamią, oszukują, naciągają, dręczą bliskich, są mitomanami, pyszałkami, utracjuszami, odznaczają się lenistwem, próżnością, a w najlepszym wypadku — jak Zenon Ziembiewicz — słabym charakterem. Czy z takimi partnerami można w ogóle marzyć o miłości dobrej?

W artykule pt. *Bohater „Niecierpliwych" Nałkowskiej*[12] Maja Wang trafnie spostrzega, że we wszystkich utworach autorki pojawia się pewien typ mężczyzny, „ponury, przystojny, tajemniczy, namiętny", wystylizowany wedle tradycyjnego, by nie rzec — kiczowatego — wyobrażenia lwa salonowego, czy wręcz filmowego amanta w stylu Va-

[12] M. Wang *Bohater „Niecierpliwych" Nałkowskiej*, „Przegląd Humanistyczny" 1965 nr 2, s. 100.

lentina[13]. Niesie on zgubę kobietom, i to nie tylko wówczas, gdy im zadaje śmierć. Zresztą wpływ poetyki filmowego melodramatu widoczny jest u Nałkowskiej nie tylko w kreacji postaci, ale także w opisie scen o dużym ładunku emocjonalnym, zwłaszcza w doborze określeń odnoszących się do mimiki i gestykulacji. Panny Alicji „umieranie z rozkoszy i męki, patrząc w jego oczy", Teresa Hennert „gotowa, ufna, cała wydana na jego objęcia" i wiele innych sformułowań trącących dziś myszką, doskonale mieści się w estetyce epoki.
Paweł Blizbor, czołowy amant Nałkowskiej, krzywdzi swą żonę Agnieszkę zarówno wtedy, gdy ją namiętnie, zaborczo kocha, wymuszając w ten sposób wzajemność, jak i wówczas, gdy swą miłość przenosi na Renatę Słuczańską. Uwagę czytelników *Niedobrej miłości* na ogół przyciąga wiarołomstwo Blizbora i trudny do pojęcia fakt, iż porzuca on kobietę uroczą, światową i piękną dla miłej, lecz dużo mniej atrakcyjnej prowincjuszki. Cała druga część powieści poświęcona jest analizie przemian, jakie zachodzą skutkiem tych wydarzeń w osobowości Agnieszki, opisuje jej psychiczny upadek i dezintegrację. Jak zwykle u Nałkowskiej, komentarz uogólniający tę sytuację znajdziemy w innym utworze, w *Niecierpliwych*:

...nie można nic uczynić i nie można nic pomyśleć, co by nie wprowadzało natychmiast jakiejś z m i a n y [podkr. moje — EK] w tym drugim. Nie ma sposobu na to, aby cokolwiek było obojętne. Właśnie w miłości ludzie wciąż się sobą nawzajem zmieniają — i dlatego się mówi, że są losem dla siebie. [Nc, 249]

Z m i a n a jest ogromnym, podskórnym tematem *Niedobrej miłości*, zmiana jednego człowieka w kogoś innego i czynniki, które ją wywołują. W żadniej powieści Nałkowska dobitniej nie zilustrowała swych poglądów na istotę osobowości, którą pojmuje po Bergsonowsku, jako serię następujących po sobie w czasie „wcieleń". Wyraziła to już w *Narcyzie* następującym zdaniem:

Nie jest jeden człowiek. Jest szereg kawałków czasu, nawleczonych na nitkę jednej pamięci. [N, 291]

Narratorka *Niedobrej miłości* jest szczególnie uwrażliwona na wyłapywanie przejawów takiego przeistaczania się znanych jej osób. O jednym z bohaterów drugoplanowych powie wręcz:

---

[13] Gwoli sprawiedliwości dodać trzeba, iż raz jeden zdarzyło się Nałkowskiej wykreować postać kobiecą o zbliżonych cechach. Jest nią Katarzyna Wysokolska-Oxenska z *Węzłów życia*, piękna, chmurna, namiętna i męcząca. Ale to wyjątek.

...Julka znałam od dawna, jeszcze jako wyrostka, gdy zaledwie skończył szkołę. Później przyjeżdżał już w czapce studenta. Każde parę miesięcy przeobrażało go w sposób zadziwiający. Zawsze zjawiał się jako ktoś nowy. [NM, 15]

Ludzie zmieniają się po prostu z upływem czasu, ale także na skutek okoliczności zewnętrznych, w tym również historycznych, społecznych, politycznych. Dotyczy to jednostek, jak i całych warstw społecznych czy formacji politycznych, zwłaszcza zaś podupadającego ziemiaństwa oraz byłych legionistów, pepeesowców, piłsudczyków, którzy w niepodległej Polsce zaczynają tworzyć nowy *establishment* i, jak to w świeżej demokracji bywa, ulegają stopniowej deprawacji. Oni to — w osobach hrabiny Osienieckiej, Melchiora Walewicza i reszty *entourage'u* kresowej prowincji — stanowią tło dwóch historii miłosnych małżeńskiego dramatu Blizborów i narodzin związku Justyna Słuczańskiego z Manią Siesławską.

Hanna Kirchner za klucz do zrozumienia *Niedobrej miłości* uznała kategorię „roli społecznej", będącej wynikiem formotwórczego wpływu kultury na osobowość. „Osobowość — pisze badaczka — tworzy się poprzez kolejne identyfikacje i przez interioryzację, czyli przyswojenie sobie norm, wzorów i wyobrażeń, nadawanych za pośrednictwem rodziny i dalszych grup społecznych, w przebiegu interakcji z otoczeniem"[14]. Taki punkt widzenia doprowadził w końcu redaktorkę *Dzienników* do forsowania tezy, iż w zasadniczych poglądach na istotę relacji międzyludzkich postawa Nałkowskiej jest identyczna z wypracowaną później filozofią Gombrowicza. Sprzeciwia się temu Ewa Wiegandt, w opinii której pytania stawiane przez autorkę *Granicy* mieszczą się w dziedzinie psychologii (jak człowiek przeżywa i od czego jest uzależniony?), podczas gdy Gombrowicz sięga od razu w sferę ontologii (kim człowiek jest i jak siebie wyobraża?)[15]. Nie włączając się w tę polemikę powiem prostolinijnie, iż dla mnie podstawowa różnica między obojgiem autorów polega na tym, że I n n i Gombrowicza są istotnie tylko formą zewnętrzną, tym, czym uczyniło ich środowisko, konwenans, system, zaś I n n i Nałkowskiej to przede wszystkim ich psychika, charaktery, instynkty, podświadomość, sposób bycia. I to one właśnie stanowią największe zagrożenie. Pyta-

---

[14] H. Kirchner *„Najściślejsze zależności" (Koncepcja osobowości w książce Zofii Nałkowskiej „Niedobra miłość")*, w: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały Konferencji Ogólnopolskiej w Toruniu. Listopad 1986*, red. A. Hutnikiewicz i H. Zaworska, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1971.

[15] E. Frąckowiak-Wiegandtowa, *Sztuka powieściopisarska...*, s. 107.

nie — dla kogo? Prowizorycznie odpowiedzmy, że dla pewnego j a p o d m i o t o w e g o, które emanuje z jej utworów.
Ludzie Gombrowicza nie muszą być ze sobą blisko związani, żeby wzajemnie na siebie oddziaływać. Ba, mogą być sobie wręcz obcy, przypadkowi, jak ów żebrak z gałązką w zębach, który obraca w niwecz higieniczną postępowość Młodziaków. Ludzie Nałkowskiej, by się nawzajem zmieniać (czytaj: niszczyć), muszą być sobie bliscy. Niekoniecznie jednak wyłącznie bliskością erotyczno-miłosną.

Tyrania związków rodzinnych

Gdyby brać pod uwagę rozmiar spustoszeń psychicznych i liczbę ofiar, może się okazać, że dla Nałkowskiej groźniejszą od tyranii miłości jest t y r a n i a z w i ą z k ó w r o d z i n n y c h. W swoich powieściach autorka pokazuje bodaj każdą z istniejących konfiguracji familijnych, od podstawowej komórki, jaką jest para małżeńska, poprzez modele „dwa plus n", aż do wieloosobowych rozgałęzionych genealogicznie klanów w rodzaju Oliwnych z *Węży i róż* oraz Szpotawych z *Niecierpliwych*. Nad wyraz często centralną (choć nigdy nie pierwszoplanową) postacią takiej rodzinnej konstelacji jest senior rodu: dziad lub ojciec. To drugi z obsesyjnie nękających Nałkowską typów męskich, wskażmy więc kilka bardziej sugestywnych jego wcieleń. Dwa z nich znajdziemy w *Niecierpliwych*, owej niezwykłej, wznoszącej się ku paraboliczności, powieści, przez jednych zjadliwe krytykowanej, przez innych uważanej za najlepsze dzieło pisarki[16].

Fabian Szpotawy wydawał się już wtedy starym człowiekiem, gdy w ciepłe, widne wieczory dawnego lata wracał piechotą od pracy i z wysokiej szosy schodził przez furtkę do niskiego ogródka. Cokolwiek dałoby się powiedzieć o jego życiu, to, jak umarł, pozostaje najważniejsze. [Nc, 5]

Pozwoliłam sobie przytoczyć w pełnym brzmieniu ów początkowy akapit powieści, by zyskać pretekst do dygresji natury warsztatowej. Otóż Nałkowska jest mistrzynią w rozpoczynaniu narracji; z miejsca atakuje czytelnika paradoksem, jak w pamiętnym zdaniu o krótkiej i pięknej karierze Zenona Ziembiewicza, i niezwłocznie dostarcza, by się tak wyrazić *corpus delicti*. Ta właściwość jej pisarstwa jest jesz-

[16] Zjadliwie zrecenzował tę powieść m. in. Cz. Miłosz (*Piekło owadów*, „Pion" 1939 nr 14/15), a jego stosunek do pisarstwa kobiecego w ogóle zasługuje na dłuższe omówienie. Wysoką rangę artystyczną przyznali zaś *Niecierpliwym* B. Schulz i M. Głowiński.

cze jednym dowodem aforystycznego temperamentu autorki. Zarówno ją, jak i Marię Dąbrowską, napominali badacze i krytycy, iż w dobie tryumfu psychologizmu, techniki punktu widzenia, strumienia świadomości itp., swoje media narratorskie konstruowały w sposób trącący anachronizmem i wtapiając je zasadniczo w świat przedstawiony, pozwalały jednocześnie wypowiadać się w sposób nadmiernie uogólniający, podsumowujący, filozoficzny. I tak jest istotnie, lecz o ile styl Nałkowskiej można określić właśnie jako aforystyczny, nastawiony na zaskakiwanie i olśniewanie odbiorcy, to styl Dąbrowskiej jest „gnomiczny", jej sentencje są zdaniami, z których trafnością każdy się bez oporu i zdziwienia zgadza. Ponadto Nałkowska zdradza z czasem coraz bardziej wyraźną predylekcję do solecyzmu. Już w *Granicy* natkniemy się na czysto Gombrowiczowskie[17] zdanie: „Matka była łatwiejsza do przezwyciężenia" (G, 446), zaś w *Niecierpliwych* znajdziemy przykłady godne podręcznika retoryki: „Ten Fabian odbywał się jeszcze ciągle, mimo że umarł się 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) (spacja moja — EK). Można rzec, że styl tej powieści jest wręcz podszyty solecyzmem i metaforą, wiele zdań „chybocze się" — w moim odczuciu — na granicy normy i odstępstwa, jak choćby ten oto aforyzm: „Każdy jest większy, niż się wydaje, rozdęty, napuchły, obolały od tych innych w swoim wnętrzu" (Nc, 210–211). Ciekawe, że do tych sztuczek semantycznych ucieka się Nałkowska prawie wyłącznie wówczas, gdy ma werbalnie oddać sposób funkcjonowania świadomości, co, jak wiadomo, było jednym z najbardziej ambitnych zadań postawionych sobie przez prozę spod znaku psychologizmu. Zapiszmy to na poczet osiągnięć pisarki. Jej oryginalnym wynalazkiem jest taki sposób przedstawiania działań psychicznych — wspominania, myślenia, rozważania — który ze świadomości czyni coś w rodzaju „ciała" obdarzonego rozciągłością przestrzenną, „mieszczącego" w sobie (znowu na granicy dosłowności) ludzi, zdarzenia, miejsca. Ba, posiadającego wręcz swoistą „fakturę", substancjalność — mianowicie „lepkiego". „Emil miał myśl lepką" (HE, 166) — powie Nałkowska o swoim bohaterze, obdarzając go, jak się okazuje, cechą, którą odkryła w sobie samej i którą, dla potrzeb swego pisarstwa, świadomie rozwijała.

---

[17] Por. J. Ziomek *Solecyzmy w „Ferdydurke"*, W: *Prace ostatnie*, Warszawa 1994.

W artykule opublikowanym w wydawanym przy jej wydatnej pomocy przez Bogusława Kuczyńskiego czasopiśmie „Studio" takiej oto udzieli odpowiedzi na pytanie, dlaczego jest pisarzem:

Zdaje się, że przyczyną jest tu pewna właściwość mej myśli, którą nazwałam sobie kiedyś złośliwie „lepkością". Lepkość, czepliwość, uporczywość. Bo nie mogę się odżegnać od natrętnego tematu, jestem go długo ciekawa, jestem zajadła w tej ciekawości. Gdy myślę o zagadnieniu czy człowieku, nie dam się pierwszą, od razu nasuwającą się diagnozą tak łatwo zbyć[18].

Ale wracajmy do tematyki męskiej. Fabian, dziadek Jakuba, rzuca cień na jego egzystencję i za swego życia, i po śmierci. Przez jednych członków rodziny postrzegany „jako desperat z nosem czerwonym jak truskawka", pijak, dziwkarz i samobójca, przez córkę jako „zapoznany geniusz" i ofiara zabójstwa, nawiedza chorobliwą wyobraźnię bohatera ogarniętego obsesją somatyczności, zapoczątkowuje w nim „strach przed naturą człowieka". Jeszcze gorszy problem ma Jakub ze swoim ojcem, Antonim Mrową. Tej postaci warto się przyjrzeć dokładniej.

Stary Mrowa jest typem życiowego nieudacznika i naciągacza o usposobieniu megalo- i mitomana, skrajnego — posłużmy się znów Kretschmerem — cyklotymika. Przekonany o własnej wyższości stara się utrzymywać bliskich w przeświadczeniu, iż wiecznie pada ofiarą spisków, sprzysiężeń, wrogiego nastawienia i cudzej zawiści. Przepija powierzone mu pieniądze, za co ląduje w więzieniu, a po wyjściu na wolność nęka krewnych i znajomych zmyślonymi historiami w celu wyłudzenia drobnych sum. Ma nieznośnie nachalny i hałaśliwy sposób bycia i w swoim synu budzi tylko jedną reakcję:

Ogromna przykrość, zawstydzenie i niechęć — czyżby to było wszystko naprawdę, co czuł na widok tego ojca, do którego zawsze starał się nie być podobny. [Nc, 114]

Motyw „złego ojca" zaczyna przewijać się w prozie Nałkowskiej od najwcześniejszych utworów, występuje na przykład w opowiadaniu z 1905 roku pt. *Zielone wybrzeże*, a podobnych Mrowie rodziców znajdziemy legion. Niektórzy są jeszcze bardziej odrażający, wręcz sadystyczni. Stary Omski na przykład:

Był to dla syna najbardziej nienawistny człowiek na świecie. Nawet fizycznie nie znosił jego postaci, nie mógł patrzeć na niego bez obrzydzenia. [...] nienormalnie niski, miał dużą głowę, twarz o tłustych, pijackich rysach i malutkie, zupełnie karykaturalne ręce i nogi. Jako dziecko

---

[18] *O wiedzy pisania*, „Studio" nr 2 [1936]. Przedr. w: *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957.

Omski drżał z nienawiści do ojca, zaciskał pięści marząc o zemście, o ucieczce z matką gdzieś daleko, albo o tym, żeby ojciec umarł. Jakże gorąco — przez całe lata — pragnął tego. [RTH, 93–94]

Ów pokraczny fizycznie psychopata znajduje szczególną radość w wyrafinowanym znęcaniu się nad żoną, zmuszając ją do wysłuchiwania opowieści o swych rzekomych czy też prawdziwych podbojach erotycznych. Ojciec Mani Siesławskiej z *Niedobrej miłości*, niewydarzony pedagog, obdarowany przez los trzema córkami i żoną — „cudzą, uwiedzioną służącą", poślubioną „z poświęcenia czy przez roztargnienie":

Zły, drażliwy, tragiczny, „zmarnowany" — sam przez się stanowił zagadnienie nie do rozwiązania. [NM, 49]

Łagodniejszą wersją Mrowy i Siesławskiego jest porucznik Gondziłł z *Romansu Teresy Hennert* oraz ojciec tytułowej bohaterki tej powieści, tak oto celnie scharakteryzowany:

Pan Nutka w każdym szczególe swego opłakanego życia znajdował niespodziane i oślepiające preteksty do upajania się dumą. [...] W biurze między kolegami był ostatnim, lekceważony za brak wykształcenia i nałóg pijaństwa, za strój oberwany i pokorne obejście, za kłanianie się zbyt skwapliwe i nawet podawanie ręki w sposób wyrażający ostateczną nędzę i zalęknienie. [RTH, 27]

Takich mężczyzn jak pan Nutka, Nałkowska ma zwyczaj obdarzać zapatrzonymi w nich żonami, które bezkrytycznie i z zachwytem odnoszą się do ich najbardziej kabotyńskich zachowań, choć do końca nie mamy jasności, czy czynią tak w dobrej wierze, z głupoty i naiwności, czy też aby pokrzepić się w trudach życia pierwszym lepszym złudzeniem. Jak mnóstwo kobiet — mówiąc słowami z *Węzłów życia* — „wobec swych najbliższych używają innych miar oceny" (WŻ, 106). Skądinąd panu Nutce przydarzy się nadzwyczaj korzystny zwrot w biografii i będzie dożywać starości, zajmując w majętnym domu zięcia i córki należną mu pozycję seniora.
To zdumiewające, 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. Ta niechęć i ten wstyd rozpościera się czasem na oboje rodzicieli, jak w przypadku bohatera *Granicy*, którego ojciec, w porównaniu z innymi, grzeszy wszak tylko gnuśnością, hipokryzją i ograniczeniem umysłowym.

...Zenon uczuwał w sposób nieprzyjemny, że gdy się posługuje zaimkiem osobowym „ja", to oznacza nim zmieszane w różnym stosunku cechy tych dwojga ludzi. Matka była łatwiejsza do przezwyciężenia, chociaż i w niej istniały rzeczy niepokojące. Groźniejszy był ojciec, na jego twarzy, jak na szpitalnej karcie choroby, stały wypisane jego dzieje. Odczytywanie ich było dla Zenona upokorzeniem nie dającym się w żaden sposób oszukać ani ugłaskać. Tkwiła w nim wstydliwa myśl, że to jego „rodzic", że mu zawdzięcza istnienie. [...] Rzeczą bolesną było wiedzieć, że ten człowiek jest jego ojcem i że wszystko, co jest z niego, trzeba w sobie za wszelką cenę wytępić. I boleśnie było wiedzieć zarazem, że jest już stary, że mu się trzęsą ręce. [G, 65]

Że „kwestia rodziny" poważnie nękała Zofię Nałkowską, najlepiej zaświadcza owa „dziwna" powieść, jaką są *Niecierpliwi*. Analizując jej „trzy poetyki" Michał Głowiński wyliczył, iż składają się na nią niejako trzy warianty gatunkowe: powieść rodzinna, powieść psychologiczna i powieść o nastawieniu filozoficzno-symbolicznym[19]. Ewie Frąckowiak-Wiegandtowej udało się natomiast znaleźć dla nazwania problematyki *Niecierpliwych* szczególnie udaną formułę; zamiast opowieści o rodzinie otrzymujemy tu, jej zdaniem, „esencję rodzinności". Główny bohater, Jakub Mrowa, tkwi w zamkniętym kręgu żyjących i nieżyjących, bliższych i dalszych członków swego rozgałęzionego klanu (nawet w miejscu pracy prześladuje go wkradający się w łaski pryncypała szwagier), a psychika jego jest nieustannie zaprzątnięta określaniem się wobec nich, to znaczy wobec ich charakterów i losów. „...jestem workiem wypchanym żywymi i umarłymi" — mówi o sobie. Do jego pamięci „przyklejają" się również osoby, z którymi nigdy nie zetknął się osobiście, jak ów Ernest czy Ignacy, a właściwie Justyn — dawny kochanek Marii, konkubiny Jakuba i matki jego zaprzepaszczonych dzieci, lub też „córka Frydy" — młoda utrzymanka Fabiana Szpotawego. Jakub wylicza w myślach ów „rojny, robaczywy tłum" (Nc, 211) kłębiący się w jego świadomości, a każda kolejna postać wlecze za sobą gromadę innych, z nią powiązanych. Ciężarna Leonia z Wiekszni, dręczona ciężką hipochondrią i strachem przed śmiercią, w dniach poprzedzających rozwiązanie uzmysławia sobie, że:

rodząc to dziecko, urodzi je nie tylko sobie i mężowi. Urodzi bowiem jednocześnie siostrzeńca Róży, bratanka Pii i tej prawie nieznajomej, raz tylko w życiu widzianej Izabeli. Urodzi ponadto wnuka ich ojcu [...] i jego żonie, a zarazem prawnuka obu parom ich rodziców, urodzi bliższego i dalszego krewnego wszelkich ich potomków, siostrzeńca, wuja, dziada, mnóstwa osób nie znanych jej nawet z imienia. Urodzi przede wszystkim cudzego męża, czyjegoś ojca, kochanka różnych nieznajomych kobiet. [Nc, 46–47]

---

[19] M. Głowiński, *op. cit.*

Rozległy krąg familijny, w którym uwiązł Jakub Mrowa, to jednak coś więcej niż ilustracja patologicznych stosunków w patologicznej rodzinie, która skądinąd postrzega siebie jako całkiem zwyczajną. „U nas można to uważać za rodzinne" (Nc, 221) — takimi słowami Hortensja, obarczona obłąkanym małżonkiem, wyjaśnia Jakubowi samobójczą próbę Teodory. Ludzie w tej powieści są, mówiąc stylem Nałkowskiej, nawzajem „sobą poprzerastani". W innych utworach — w *Narcyzie*, w *Niedobrej miłości* — rodzina wielokrotnie bywa pokazywana jako pasożytniczy, wielokomórkowy organizm, który, by utrzymać się przy życiu, bezlitośnie eksploatuje swojego żywiciela. Takim żywicielem, *nota bene*, najczęściej staje się pozornie wyemancypowana, a w rzeczywistości zaprzęgnięta w jarzmo pracy zarobkowej kobieta.

Tyrania cudzej słabości

Poglądy Zofii Nałkowskiej na istotę człowieczeństwa są z gruntu pesymistyczne. Jej ludzie nie tylko w warunkach totalitarnych zgotowują sobie nawzajem los nie do pozazdroszczenia. Z dwóch głównych i najbardziej wpływowych orientacji psychologicznych początków naszego stulecia, to znaczy behawioryzmu i psychologii głębi, pisarka skłania się — być może bezwiednie — bardziej ku tej pierwszej, odkrycia i hipotezy drugiej traktując jako uzupełnienie wizerunku człowieka. Jest to niejako behawioryzm skrajnie zantropologizowany, bowiem wszystko, co przeżywają jej bohaterowie, jest reakcją na bodźce otrzymywane z zewnątrz, a konkretnie — z najbliższego otoczenia ludzkiego. Kategoria osobowości zakłada u niej zawsze przeżycie kontaktu z innymi ludźmi, można ją wręcz zdefiniować słowami jednego z czołowych przedstawicieli behawioryzmu, G. H. Meada: „Człowiek ma osobowość, ponieważ należy do jakiejś wspólnoty"[20]. Behawioryzm Nałkowskiej posiada jednak dość szczególną naturę; jądro jego stanowi przekonanie, iż czynnik międzyludzki jest destrukcyjny, a jego głównym przejawem jest wywieranie przemocy. Stąd powtarzający się w jej utworach w najrozmaitszych wariantach schemat relacji „prześladowca — ofiara". O najściślejszych formach związków erotycznych, uczuciowych, rodzinnych czy środowiskowych mówi się tu w kategoriach udręki, męczarni, obsesji, tyranii, znęcania się itp. Również przejawy cudzej

[20] G. H. Mead *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, tłum. Z. Wolińska, Warszawa 1975, s. 224.

słabości, takie jak cierpienie, choroba, rozpaczliwe położenie życiowe, wreszcie kalectwo fizyczne bądź umysłowe, opisuje Nałkowska tak, jakby dotknięte nimi ofiary zadawały jakiś gwałt psychice skazanych na obcowanie z nimi osób.

W młodości dręczył pisarkę pewien „problemat" — jak się wyraziła w *Narcyzie*: „...czy lepiej jest szczerze robić rzeczy złe, czy fałszywie dobre" (N, 57). Znalazł on wyraz między innymi na kartach *Dzienników*, w takim oto dylemacie dotyczącym bliskich osób — Heleny Boguszewskiej i Józefa Szpera: „...czy przez szacunek dla poziomu naszego stosunku być szczerą i niedelikatną, czy też przemilczeć — i pozostawić ten martwy punkt jako ciężar na naszym współżyciu"[21]. Tę świadomość stale obecnej w życiu osobistym hipokryzji czy też konwenansu transponuje Nałkowska literacko w znacznie drastyczniejsze wymiary, czyniąc z niej siłę sprawczą dramatów przeżywanych przez bohaterki swych młodzieńczych powieści. I tak tytułowa bohaterka *Narcyzy* z oddaniem pielęgnuje zakochanego w niej rewolucjonistę-suchotnika, podtrzymuje iluzję wzajemności i wiary w jego wyzdrowienie, cały czas zdając sobie sprawę z fałszu swego postępowania, z tego, że czyniąc tak kieruje się nie dobrocią i nie uczuciem, a jedynie przymusem wewnętrznym, jakimś niesprecyzowanym bliżej imperatywem moralnym. I to ona właśnie, a nie umierający Maks, jest tu ofiarą. Ofiarą cudzej słabości jest zwłaszcza Marusia Orychowa z *Węży i róż*, obarczona przez los upośledzonym dzieckiem, które, doprowadzona do ostateczności i udręczona zmaganiem z samą sobą, pozbawia życia, po czym popełnia samobójstwo.

Ów przymus wewnętrzny, który każe przejmować się cudzym cierpieniem i w jakiś sposób brać w nim udział, nazwie w *Lustrach* autorka „perwersją dobroci" i uzna za cechę specyficznie kobiecą, a ściślej — za „ostatnią nikczemność natury kobiecej" (O, 155). A jeszcze wcześniej, w jednym z opowiadań zawartych w cyklu *Koteczka, czyli białe tulipany* (1909), każąc młodej i pięknej bohaterce tkwić u boku starego i umierającego na chorobę weneryczną męża, wyjaśni masochistyczne podłoże takiej postawy:

> Och — nie poświęcenie było w tym ani wiara, jak myślał tamten. Nie dobroć ani litość [...]. Była to jakaś dzika słodycz uśmiechania się z rozpaczy, radość głęboka zrodzona w tajemnych ciemnościach organizmu, przerażająca rozkosz wywarcia na sobie samej aktu okrucieństwa. [O, 117], [spacja moja — EK]

---

[21] *Dzienniki II 1908–1917*, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1974, s. 324.

W późniejszych powieściach Nałkowska nie będzie już do tej treści powracać w sposób aż tak drastyczny, niemniej problem obcowania z cudzym nieszczęściem nie zniknie z jej twórczości. Cierpienie innej żywej istoty działa jak magnes; zetknąwszy się z nim, nie można przestać w nim uczestniczyć, nie można się od niego uwolnić. Ten typ wrażliwości, wiecznie narażony na męczące, niekiedy koszmarne doświadczenia, jest stale obecny w prozie Nałkowskiej i sprawia, że możemy poprowadzić linię ciągłą od desperackiej zbrodni Marusi, przez odczucia Elżbiety Bieckiej wobec niedoli psa łańcuchowego w *Granicy*, do reakcji anonimowych ludzi z miasteczka na dramat postrzelonej uciekinierki z opowiadania *Przy torze kolejowym* ze zbioru *Medaliony*.

Tak więc wszelki kontakt z drugim człowiekiem stanowi potencjalne zagrożenie. Jeśli teraz wrócimy do pytania: dla kogo? — trzeba będzie uznać, że w odpowiedzi nie wystarczy wyliczyć tych wszystkich bohaterów Nałkowskiej, którym Inni zrujnowali bądź odebrali życie. Tu warto raz jeszcze wrócić do kwestii warsztatowych. Otóż w utworach Nałkowskiej narracja jest tak skonstruowana, iżbyśmy nieustannie i mocno odczuwali obecność instancji towarzyszącej postaciom i zdarzeniom świata przedstawionego. Służy temu styl aforystyczny i zdystansowana pozycja narratora, utrzymane nawet w *Niedobrej miłości*, gdzie osoba opowiadająca jest jedną z postaci występujących w utworze, lecz, co znamienne, do końca zachowuje anonimowość. Narrator ów zajmuje wobec bohaterów stanowisko analityczne, czyli, mówiąc innymi słowy, usiłuje wczuć się w ich sytuację życiową oraz psychikę, czyli, jeszcze inaczej, przeniknąć ich podmiotowość. Jednocześnie zaś, dając wyraz własnym poglądom i ocenom sprowokowanym przez opowiadaną historię, osiąga pewną samowiedzę, czyli ustosunkowuje się do siebie jako do przedmiotu. I właśnie owa samowiedza, czy też samoświadomość jawi mi się jako główny nośnik sensów zawartych w — ujętym całościowo — dziele Nałkowskiej. Otrzymaliśmy w nim obraz człowieka skazanego na stadność, wiecznie zagrożonego przez innych w swym poczuciu wolności osobistej i pnącego się ku tej wolności po drabinie intelektualizmu.

Przemysław Czapliński

Wątpliwe rozstanie z utopią

Próby stworzenia społeczeństwa doskonałego, oparte na przymusowym dopasowywaniu różnorodnych ludzi do jednolitej koncepcji „obywatela", zaprowadziły od socjalizmu do Gułagu. Idea wrodzonej dobroci człowieka, któremu tylko warunki społeczne przeszkadzają w osiągnięciu doskonałości, usankcjonowała mordy tak niebotyczne, jakby ich punktem wyjścia było przekonanie o skończonym i niewybaczalnym złu ludzkości. Ale utopia powszechnej szczęśliwości, wsparta naukowym socjalizmem i mitologicznym prometeizmem, odchodzi chyba w przeszłość — co do tego większość intelektualistów wydaje się zgodna:

Zacząć trzeba od stwierdzenia, że prawdopodobnie, takie jest przynajmniej dość powszechne odczucie, znaleźliśmy się u schyłku formacji prometejskiej[1].

Powinniśmy pamiętać, że pełna jedność człowieka jest niemożliwa, w przeciwnym wypadku będziemy próbowali narzucić ją wszystkimi środkami, jakie dają się pomyśleć, a nasze szaleńcze wizje doskonałości kończyć się będą przemocą lub totalitarną karykaturą jedności[2].

Najdoskonalszy zapewne opis skutków owej utopii znajdujemy w książce Orwella *Rok 1984*.

---

[1] M. Janion *Powstrzymać Prometeusza*, w: *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 147.

[2] L. Kołakowski *Czy diabeł może być zbawiony?*, w: *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1984, s. 156.

Czy jednak klęska totalitaryzmu w starciu z ludzkim dążeniem do wolności i społecznym dążeniem do dobrobytu oznacza ostateczne rozstanie z utopią? Utożsamienie utopii z totalitaryzmem wydaje się niekiedy tak szczelne, że pociąga za sobą mniemanie, jakoby rozpad Imperium Zła był równoznaczny z końcem myślenia utopijnego.

Zajmując centralne miejsce w naszej wyobraźni, przechwytując społeczne nadzieje i obsesje, utopie ukierunkowują dynamikę naszych społeczeństw. Kiedy wierzymy w utopijne obietnice, stajemy się odpowiedzialni za czającą się w naszej teraźniejszości totalitarną przyszłość[3].

Istnieją jednak dobre powody, by sądzić, że utopia nie jest w sposób konieczny równoznaczna z władzą totalitarną (czyli władzą kontrolującą równocześnie ekonomiczne, polityczne i kulturowe obszary życia społeczeństwa) i że rozstanie z Prometeuszem, masowa wyprowadzka z antyutopii orwellowskiej, nie oznacza końca utopii w ogóle. Wydaje się bowiem, że schyłek wieku XX nie tylko nie przynosi rozstania z myśleniem utopijnym, lecz prowadzi do jego odrodzenia pod inną postacią. Rzec można, iż odrodzenie to odbywa się pod patronatem drugiego z wielkich mistrzów antyutopii. Jakiś paradoks sprawia bowiem, że wschodnioeuropejska wyprowadzka ze świata Orwella polega na przejściu do świata Huxleya.

Orwell chciał ostrzec przed rosnącą władzą państwa, przed groźnym zjawiskiem samozatrucia nienawiścią, którą — jako pewną energię — państwo potrafi obrócić na własną korzyść, przed groźbą upaństwowienia moralności. Huxley dostrzegł coś zupełnie innego: kiedy w 1932 roku pisał *Nowy wspaniały świat*[4] obawiał się o losy jednostki przegrywającej walkę nie tyle z wszechpotężnym państwem, ile z sobą samą. Huxley był prorokiem pewnego rodzaju zagłady moralnej, jaką człowiek gotuje sobie sam, z własnej woli, zagłady wynikającej z samopobłażliwości. Nikt chyba tak dokładnie jak on nie opisał konsekwencji tej prostej postawy, którą Anglicy nazywają *self-indulgence*, a która dziś tworzy połowę kultury i obyczajowości rozwiniętego świata. Cywilizacja tego świata, stanąwszy przed głównymi źródłami społecznych cierpień — nierównością materialną, starością i nudą — wybrała, jak pisze Huxley, „maszyny, medycynę i szczęście" (*Nowy wspaniały świat*, s. 117).

Nowy wspaniały świat sprawia wrażenie powieści pisanej z jakąś niezwykłą pasją, chwilami nawet zajadłością. Coś musiało oburzyć Hux-

---

[3] B. Baczko *Utopia*, w: *Wyobrażenia społeczne. Szkice o nadziei i pamięci zbiorowej*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1994, s. 116.

[4] Liczby przy cytatach odsyłają do wydania: A. Huxley *Nowy wspaniały świat*, przeł. St. Kuszelewska, *Nowy wspaniały świat poprawiony*, przeł. J. Horzelski, Warszawa, Officyna Liberałów 1985.

leya. Przypuszczalnie prawda, którą dostrzegł. Nagle bowiem Huxleyowi ułożyło się w logiczną całość wszystko to, co pisał poprzednio, zwłaszcza kwestie moralności, ideologiczne obłędy lat dwudziestych i trzydziestych oraz zajadle tropiony przez niego wątek seksu i erotyki. Twórczość Huxleya, począwszy od powieści *W cudacznym korowodzie* (1928), charakteryzuje nasilanie się tendencji satyrycznej: miał on zawsze skłonność do konstruowania postaci, które uosabiały określone koncepcje ideologiczne i intelektualne, a przenikliwość pisarza nakazywała mu ujęcia mocno krytyczne! Stężenie satyry *w Nowym wspaniałym świecie* wskazuje jednak, że nie chodziło tu o zwykłe wyszydzenie, lecz chyba raczej o interwencję. Na pierwszych dwudziestu stronach pisarz bombarduje nas nazwiskami znaczącymi — Lenina Crowne, Polly Trocka, Bernard Marks, Herbert Bakunin, Joanna Diesel, Darwin Bonaparte — przylepiając je do przeciętnych postaci, które wcale nie będą reprezentować światopoglądu swego pierwowzoru. Wydaje się, że Huxley skompletował te nazwiska według podwójnego klucza: po pierwsze, przemieszał je, na dowód, że oglądamy świat całkowitej zgody, pojednania między poglądami, wartościami, tradycjami wydawałoby się nie do pogodzenia; po drugie, cechą wspólną postaciom historycznym, które użyczyły swoich nazwisk bohaterom literackim, okazuje się pewna postawa myślowa — zacięte poszukiwanie jednolitej wizji człowieka, całościowej koncepcji ogarniającej wszystko w jednym. Ich idee łączy ponadto charakterystyczna skaza koncepcji holistycznych i deterministycznych: zwalniają one człowieka z odpowiedzialności. Czyniąc tak, zwalniają go zarazem z obowiązku wyznaczania granic własnej wolności i znoszą podstawy, na mocy których możliwe było oddzielanie dobra od zła. Właśnie dlatego systemy te w sposób niesłychany sprzyjają wyjaławianiu człowieka. Instytucje stwarzane przez takie „zdziecinniałe" społeczności — instytucje sądu, policji, środków kontroli komunikacji — nie mają charakteru totalitarnego i nie muszą być mocne: ich siłą jest słabość „dzieci".[5]

Także i państwo odmalowane przez Huxleya jest słabe: oparte na niewielu strażnikach, wspomagane ciągle zawodną inżynierią genety-

---

[5] Wszyscy Obywatele Nowego Wspaniałego Świata są dziećmi w podstawowym znaczeniu tego słowa, to znaczy — bez względu na to, co robią — są niewinni. Dlatego w *Nowym wspaniałym świecie* obowiązkiem każdego jest „czysto dziecinny stosunek do wszelkich emocji — nawet wbrew skłonnościom" (s. 50). Zob. też fragment powieści R. Bradbury'ego *451° Fahrenheita* (tłum. A. Kaska, Warszawa 1960, s. 60; przy kolejnych cytatach paginacja w tekście): „Z pokoju dziecinnego do uniwersytetu i z powrotem do pokoju dziecinnego, oto nasz intelektualny schemat przez ostatnie pięć stuleci czy nawet więcej".

czną, zawierzające zbyt łatwo sile hypnopedii, narażone jest na upadek od byle podmuchu, buntu garstki bohaterów. Jest jednak zarazem tak, że antyutopia zakreślona przez Huxleya stanowi nadal — czy może nawet: coraz bardziej — realną konstrukcję. U schyłku stulecia prawdziwszą od groźby Orwellowskiej.

Zastanówmy się najpierw nad słabością — tego projektu i tego państwa. Nowy, wspaniały świat pojęty jako forma sprawowania władzy — opartej na próbie genetycznego wywłaszczenia jednostki z prawa do samostanowienia o swoim życiu — jest rzeczywiście konstrukcją myślową nie do końca spójną. Totalitaryzmowi genetycznemu, sortującemu w sposób idealny jednostki ludzkie ze względu na ich społeczną przydatność, powinni przecież podlegać wszyscy. Szaleńczy i nieco szatański projekt edukacyjny u Huxleya opierał się na poszukiwaniu drogi do pogodzenia człowieka z jego losem. Rozwiązanie, jak pamiętamy, odnaleziono w manipulacji kodem genetycznym i indoktrynacji przypadającej na okres niemowlęcy i przedszkolny (co jeszcze raz przypomina, że edukacja jest potencjalnie najbardziej zideologizowaną formą kształtowania jednostki). W efekcie osiągnięto sukces niemal całkowity, nauczono „człowieka upodobania do swego nieuniknionego przeznaczenia społecznego" (*Nowy wspaniały świat*, s. 7).

Trudno jednak wyobrazić sobie jednostki genetycznie uwarunkowane, a zarazem, jak Bernard Marks, zdolne pojęciowo opanować — i przekroczyć — własną sytuację egzystencjalną. Myślowa kruchość wywodu Huxleya, a zwłaszcza maksymalne uproszczenie atrybutów państwa, służących do sprawowania władzy nad człowiekiem, spowodowały, że antyutopia ta była — i jest w dalszym ciągu — narażona na pogłębiającą się trywializację gatunkową, której najwyrazistszym przejawem jest posługiwanie się figurą państwa opresyjnego, państwa terroryzującego jednostkę. Napisano dziesiątki powieści i nakręcono setki filmów[6], które w sposób mniej lub bardziej bezmyślny wykorzystywały

---

[6] Pojęcie o tym bogactwie daje praca D. Wojtczaka *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994. Trudno mi nie wspomnieć, że zupełnie nie zgadzam się ani z wykorzystaną przez autora metodą badania antyutopii, metodą schematów fabularnych (pozwalającą utożsamić obie odmiany), ani z konkluzjami tej książki, zwłaszcza ze stwierdzeniem, że antyutopia jest „gatunkiem ginącym" — „jako całość, konwencja gatunkowa z zespołem naczelnych zasad konstrukcji tekstów i ich struktury ideologicznej jest dziś tworem literackim z wielu przyczyn zdezaktualizowanym" (s. 200). Antyutopia będzie tak długo aktualna, jak długo istnieć będą marzenia o likwidacji cierpień, a te — jak sądzę — nie znikną nigdy i chyba nie powinny zniknąć. Bo nędzna jest ta filozofia, która ogranicza się do stwierdzenia, że cierpienie jest konieczne, choć zarazem szalona bądź zbrodnicza może okazać się ta, która cierpienie chce zlikwidować za jednym zamachem.

pomysł Huxleya, zaprzepaszczając podstawową jego ideę — narodzin „wspaniałego świata" jako konsekwencji rzeczywistego ruchu oddolnego. „To nie przyszło od rządu" — mówi Beatty, dowódca posterunku strażaków z powieści Bradbury'ego. — „Początkowo nie było żadnego nakazu, deklaracji, cenzury. Nie! Technologia, eksploatacja masowa i nacisk mniejszości załatwiły całą sprawę. Dziś dzięki nim możemy być szczęśliwi przez cały czas" (*451° Fahrenheita*, s. 66); „Ludzie są szczęśliwi; mają co chcą i nigdy nie chcą, czego mieć nie mogą" (*NWS*, s. 110). Otóż ten świat, w którym można być szczęśliwym „przez cały czas", nikogo nie zatrzymuje siłą. Przebywa się w nim dobrowolnie. Oczywistość ta, odkryta przez Huxleya, znalazła swoje przedłużenie w *Powrocie z gwiazd* Lema i cytowanej powieści *451° Fahrenheita* Bradbury'ego. Podobną myśli rozwijał wcześniej Zamiatin w powieści *My*. Idea, którą wszyscy ci pisarze dostrzegli, idea płodna jak samo życie, jest dość prosta: nie chcemy cierpieć. To banalne stwierdzenie, kiedy tylko staje się motorem historii i ideą regulatywną rozwoju państwa, staje się zarodkiem antyutopii — antyutopii wynikającej z próby pogodzenia szczęścia i niewinności. Stwierdzenie to nakazuje radykalnie rozłączyć „linię" Huxleya i „linię" Orwella.

Gdy przeciwstawimy sobie *Rok 1984* i *Nowy wspaniały świat* dostrzeżemy od razu kilka wyraźnych różnic. Pierwszą z nich opisać można poprzez analogie przestrzenne. Otóż model świata skonstruowanego przez Orwella daje się określić jako „wyspa", podczas gdy model Huxleya to „półwysep". Tym niewinnym geograficznym terminom towarzyszą bardzo określone implikacje, bo przecież z wyspy nie ma ucieczki, z półwyspu zaś zawsze można się wycofać. Winston Smith z *Roku 1984* Orwella, Konwicki — bohater *Małej apokalipsy*, doktor Żywago z powieści Pasternaka, Atanazy Bazakbal z *Pożegnania jesieni* Witkacego, Rusłan z powieści Władimowa, Rubaszow z *Ciemności w południe* Koestlera — wszyscy oni napotykają swoich prześladowców na ścieżkach, którymi usiłowali ich wyminąć. Państwo Orwellowskie jest wszechpotężne: jego funkcjonariusze są wszędzie, zasięg władzy państwa rozszerzając poprzez inwigilację i prowokacje, a zakres — poprzez indoktrynację. W konflikcie z tak potężną władzą nie może być mowy o pragmatycznym zwycięstwie jednostki. Dlatego też bohaterowie tych powieści mają do wyboru albo „honorową śmierć", albo „niegodne życie". Godności i życia razem zachować się nie da.

Spójrzmy teraz na bohaterów najsłynniejszych antyutopii należących do grupy Huxleyowskiej: Dzikus z *Nowego wspaniałego świata*, Mon-

tag z *451° Fahrenheita* Bradbury'ego, Delta-503 z *My* Zamiatina, Hal Bregg z *Powrotu z gwiazd* Lema — wszyscy oni, na stałe lub chwilowo, wychodzą ze świata antyutopijnego i przechodzą do innego, w którym istnieje zupełnie odmienna wspólnota. Każdy z bohaterów miał pewne — czasem większe, czasem mniejsze — kłopoty z ucieczką, niemniej jednak nawet chwilowy sukces dowodzi, iż nowy, wspaniały świat można opuścić. Tak naprawdę, to nikt nikogo w tym świecie nie zatrzymuje.

Ta podstawowa różnica — wyspy i półwyspu — nie odzwierciedla więc jakiejś mało istotnej wariacji fabularnej w jednolitej konwencji literackiej. Aby udowodnić, że chodzi tu w istocie o dwie skrajnie odmienne koncepcje myślowe i odpowiadające im dwie konwencje literackie, wystarczy zwrócić uwagę, iż gatunkowe podobieństwa obu odmian skrywają w sobie podstawowe zupełnie różnice. Dla modelu Orwellowskiego i Huxleyowskiego znajdziemy pewien zestaw cech wspólnych: mit „punktu zerowego w dziejach" (Wielki Brat i Jego Fordowska Mość przejęli władzę w podobnych okolicznościach); fabułę poznawczą i socjologiczną; wątek Księgi Całkowitej i motyw zbrodni prywatnego pisania; wreszcie, bodaj czy nie najważniejszy, wątek poszukiwania pierwiastka swoiście ludzkiego (duszy, pamięci, jaźni, sumienia, Przeżycia Metafizycznego), pierwiastka fundującego poczucie tożsamości i z tej racji stanowiącego obiekt zakusów państwa bądź przedmiot zagrożony prawidłowością procesu historycznego; wreszcie mit Końca Historii. Wszystko to, powtórzmy, tworzy szereg wspólnych dla obu odmian antyutopii swoistych węzłów myślowych i fabularnych. Jednak w każdym z tych węzłów znajdziemy potwierdzenie odmienności.

Obie konwencje przyjmują — w uporządkowaniu czasowym — zasadę punktu zerowego w historii, jakiegoś kataklizmu, który zapoczątkował Nowe Dzieje. Wcześniejsza historia okazuje się w całości okresem „błędów i wypaczeń", historia nowa zaś — erą pogodzenia natury z historią, czasem zniesienia dziejowości. Dzięki wspomnianemu kataklizmowi (wojna, wybuch atomowy, etc.) władzę przechwyciło jakieś centrum. Motyw ten odnajdziemy zarówno u Orwella, jak i u Huxleya. Tak więc, jak pisze Bronisław Baczko, „w obu fikcyjnych społeczeństwach wyobrażenia o doskonałym społeczeństwie, społeczeństwie urzeczywistnionego szczęścia, są wykorzystane przez władzę jako niezbędne ogniwo mechanizmu zapewniającego społeczną stabilność, a co za tym idzie

— odtwarzanie się systemu".[7] Jednak regulacja mechanizmu stabilizacji państwa oraz podstawa światopoglądowa są w obu tych przypadkach zupełnie różne.

Oto u Orwella celem sprawowania władzy jest... sprawowanie władzy. Być może w momencie początkowym, momencie obejmowania kontroli nad całością społeczeństwa, Partia wykorzystała pewne elementy ideologii społecznych — mit wroga zewnętrznego, ideę rewolucji społecznej — które podżyrowały jej mandat. Zaraz jednak potem „centrum" umacnia się i całkowicie alienuje od masy społecznej, która odtąd poczyna dzielić się na „nomenklaturę" (uprzywilejowanych ze względu na dostęp do decyzji i uczestnictwo w dystrybucji dóbr), „obywateli" (definiowanych przez obowiązki społeczne) i „proletów" (wolnych, bo pozbawionych jakiegokolwiek wpływu na politykę). Celem tej parcelacji społeczeństwa, wprowadzenia terroru i rozbudowanej kontroli, jest tylko jedno:

> Partia pragnie władzy wyłącznie dla samej władzy. Nie obchodzi nas dobro ludzkości; obchodzi nas wyłącznie władza. [...] Władza to nie środek do celu; władza to cel. Nie wprowadza się dyktatury po to, by chronić rewolucję; wznieca się rewolucję w celu narzucenia dyktatury. Celem prześladowań są prześladowania. Celem tortur są tortury. Celem władzy jest władza. [*Rok 1984*, s. 181][8]

Samocelowość sprawowania władzy pozwala nazwać model antyutopii stworzony przez Orwella a n t y u t o p i ą r e p r e s y j n ą[9]. Rozumiem przez to antyutopię opisującą upaństwowione i prawnie umocowane metody terroru, przemocy, skrajnej kontroli cenzorskiej, metody spychania w nędzę i materialne uzależnienie, dzięki którym państwo sprawuje ekonomiczną, polityczną i duchową (tzw. totalną) władzę nad jednostką i społeczeństwem.

Wzorzec wykorzystany przez Huxleya należałoby natychmiast nazwać a n t y u t o p i ą p e r m i s y w n ą. Do tej odmiany antyutopii należą utwory, które pokazują uboczne skutki projektów likwidacji „węzłowych problemów" społeczeństw konsumpcyjnych i postkonsumpcyjnych (choroby, przeludnienie, śmiertelność). Antyutopia

---

[7] B. Baczko *Utopia*, s. 115.

[8] Wszystkie cytaty wg wydania: G. Orwell *Rok 1984*, przeł. T. Mirkowicz, Warszawa 1988.

[9] Za nazwę równoprawną można by uznać określenie „utopia u władzy". Termin ten, zapożyczony z tytułu pracy M. Hellera i A. Niekricza (*Utopia u władzy. Historia ZSRR od roku 1917 do naszych dni*, przeł. z ros. Zespół, Warszawa–Wrocław, Wyd. WERS 1986) daje dwie korzyści: sygnalizuje grozę i realność fikcji, która powstaje w wyniku sprawowania „władzy dla władzy" pod sztandarem utopijnej idei, a zarazem odsyła do jednego z najlepszych (w piśmiennictwie historycznym) opisów antyutopii represyjnej.

permisywna dopowiada więc obyczajowe, psychiczne i metafizyczne konsekwencje naukowego opanowania tych czynników rozwoju cywilizacji ludzkiej, które mają charakter kluczowy i zarazem nieprzewidywalny. Co znamienne, autorzy antyutopii permisywnych w znacznej większości byli pesymistami czy katastrofistami dialektycznymi, tzn. uważali, że cywilizacji zagraża ten sam element, który stanowi o jej rozwoju, że, innymi słowy, groźne są dla niej momenty, kiedy pewne marzenie, które ożywiało ją przez wieki, wreszcie udaje się zrealizować. Na przykład marzenie o zapanowaniu nad przyrostem naturalnym, nad chorobami, nad śmiertelnością czy cierpieniem egzystencjalnego nieprzystosowania. Realizacja każdego z tych rojeń odbywa się bowiem zawsze kosztem wolności.

U Orwella zatem władza przechwyciła władzę i od tej pory trzyma wszystko za mordę. Mówiąc inaczej, antyutopia represyjna jest powieścią o sposobach zachowania całkowitej kontroli nad jednostką i społeczeństwem: światem przedstawionym tej odmiany antyutopii są techniki sprawowania władzy totalnej, rodzaj opresji, jakiej poddać można jednostkę, aby uczynić z niej obywatela doskonałego. Antyutopia permisywna natomiast, jako rzeczywista kontynuatorka utopii oświeceniowych, ukazuje konsekwencje dążeń do zbudowania społeczeństwa idealnego fundowanego zasadą maksymalizacji szczęścia jednostki. Wszystko zaczyna się tu od jakiegoś niewinnego zdania, którego oczywistości zazwyczaj nie kwestionujemy. Na przykład: „Człowiek dąży do szczęścia"; „Zapytaj samego siebie, czego przede wszystkim pragniemy w naszym kraju? Ludzie chcą być szczęśliwi, prawda? Czy nie słyszałeś tego przez całe życie? Chcę być szczęśliwy, mówią wszyscy. No i czy nie są?" (*451° Fahrenheita*, s. 68). I to wystarczy. Bo jeśli chcą być szczęśliwi, to znaczy, że nie chcą cierpieć, a zatem należy usunąć źródła cierpienia. Dyskurs o historii w antyutopii permisywnej przedstawia się zatem jako analityka prewencji cierpienia, a historia władzy to systematyka owej prewencji. Antyutopia permisywna portretuje więc taki układ stosunków społecznych, który jest rzeczywistym wytworem ludzkich pragnień — efektem marzeń o życiu bez cierpienia. Nadaje jednak tym pragnieniom charakter idei regulujących życie społeczne, idei stanowiących o porządku prawnym i obyczajowym.

Bo też antyutopia permisywna pokazuje, że ludzkość pozostawiona sama sobie ściągnie na siebie zgubę: jeśli bowiem podstawowym warunkiem istnienia jest prokreacja, to brak kontroli nad prokreacją

prowadzi do przeludnienia, głodu, wyczerpania zasobów naturalnych i surowców energetycznych, a przede wszystkim do „nadprodukcji" ludzi, którym nikt nie będzie w stanie zapewnić godziwego życia. Trudno więc zaprzeczyć, że przyrost naturalny powinien być normowany jakimiś — moralnymi, religijnymi, medycznymi, społecznymi — względami, że eksploatację zasobów naturalnych należy wyhamować, że trzeba intensyfikować działania zmierzające do zapobiegania cierpieniom wynikającym z chorób. A także, że należy liczyć się z tym, iż cierpienia egzystencjalne prowadzić mogą do zła równie łatwo, jak fanatyzm czy nuda. Przechwycenie kontroli nad wszystkimi źródłami potencjalnych zakłóceń życia społecznego i szczęścia jednostki, choćby wynikało z rzeczywistych potrzeb społeczeństwa, prowadzi do państwa totalitarnego. Istota nowego, wspaniałego świata jest raczej inna. Jego głównym przeciwnikiem jest bowiem cierpienie, nazwijmy to tak, metafizyczne. Aby je usunąć, antyutopia permisywna musi wyeliminować wszelkie zakazy moralne. Jej fundamentem okazuje się zatem zniesienie moralnych uzasadnień dla ograniczania udziału w szczęściu. I właśnie to odkrycie, a nie groźbę eugeniki i hypnopedii kontrolującej społeczeństwo, można uznać za najważniejsze przesłanie *Nowego wspaniałego świata*.

Bo, paradoksalnie, „genetyczny" projekt Huxleya wydaje się dziś najbardziej wątpliwy. Koszty totalitaryzmu genetycznego są wielokrotnie wyższe niż koszty gwiezdnych wojen, a poza tym nie wynaleziono jeszcze środków tak skutecznej ingerencji w kod genetyczny. Okazuje się jednak, że świat Huxleya pozbawiony sztafażu biologicznego zachowuje swoją aktualność. Prawdziwa siła tej wizji polega bowiem na odkryciu, iż motorem zachowań ludzkich i „popychadłem" dziejów jest dążenie do niewyrafinowanego szczęścia. W rezultacie, podstawowym punktem w umowie społecznej okazuje się zobowiązanie, że nie będziemy sobie nawzajem przeszkadzać w osiąganiu owego szczęścia. A może nawet więcej: że będziemy sobie świadczyć wzajemne usługi przyjemnościowe. „Człowiek cywilizowany" — stwierdza Mustafa Mond, jeden z Kierowników Świata w powieści Huxleya — „nie ma żadnej potrzeby wytrzymywania czegokolwiek, co jest naprawdę przykre" (s. 119). Zdanie to, jako jedna z dyrektyw polityki globalnej, stwarza świat pozbawiony autentycznego uczestnictwa w życiu. Nie ma tu uczuć, namiętności, postaw — ani wobec drugiego człowieka, ani wobec zbiorowości, ani wobec władzy.

Stwierdzenie powyższe po raz kolejny nakazuje przeciwstawić sobie

Orwella i Huxleya — tym razem ze względu na fabułę socjologiczną. Fabuła socjologiczna to rzecz o pojednaniu bądź konflikcie jednostki z grupą społeczną. Model Orwellowski w sposób konieczny prezentuje wariant konfliktu nierozwiązywalnego. Oto bohater, wyobcowany z rzeczywistości, którą coraz silniej poznaje, może dojść do zgody ze światem, z którym nic prócz odrazy i nienawiści go nie łączy, tylko za cenę zdrady samego siebie. Oczywiście w Państwie Orwella funkcjonariusze wiedzą, jak pomóc skonfliktowanej jednostce — jak ją przenicować, jak sprawić, by pogodziła się ze społeczeństwem. Wystarczy wymienić w osobowości ten element, który stanowi fundament poczucia tożsamości (u Orwella elementem tym jest pamięć językowa, u Konwickiego — godność, u Witkacego — zdolność przeżywania Tajemnicy Metafizycznej, czyli zdumienia własnym istnieniem).

Antyutopia represyjna jako odmiana gatunkowa dotyczy więc tych projektów, które dążą do upaństwowienia warunków doświadczania tożsamości — języka, moralności, sztuki. Przykładowo: według Orwella fundamentem poczucia indywidualności człowieka jest pamięć językowa, ponieważ język nie pozwala nam kłamać; dopóki poprawnie posługujemy się składnią i leksyką, dopóty mówimy prawdę. Wystarczy więc wymienić leksykon, ułożyć nowy słownik, aby zniknęła groźna dla Państwa skłonność do uzgadniania rzeczy ze słowami. Pozostaje jednak składnia, czyli więźba myśli. Jej usunięcie z umysłu człowieka oznacza usunięcie szkieletu nośnego, na którym wspierają się procesy poznawania świata, komunikowania się z bliźnimi i wyrażania siebie. Składni języka nie można wymienić, można ją jedynie zniszczyć. Ale tylko razem z psychiką ludzką. Przenicowany bohater, który nie jest już sobą, a więc w jakimś stopniu martwy, jedna się ze swoim losem. W ostatniej scenie powieści Orwella w Winstonie dokonuje się ostateczne przenicowanie:

Walka się skończyła. Odniósł zwycięstwo nad samym sobą. Kochał Wielkiego Brata. [*Rok 1984*, s. 206]

Zgoła inaczej przedstawia się fabuła socjologiczna w odmianie zapoczątkowanej przez Zamiatina i Huxleya. Przechodzi ona bowiem od konfliktu do autentycznego sojuszu: zarówno Delta-503, jak i Dzikus, a także Hal Bregg z powieści Lema, i bohater Bradbury'ego poznali wspólnoty, w których respektuje się kodeks etyczny oparty na uznaniu, że istotnym, a może nawet fundamentalnym składnikiem człowieczeństwa jest niereformowalna niedoskonałość, a w konse-

kwencji — doświadczanie cierpienia. Cierpienia wielorakiego: egzystencjalnego — bo jesteśmy śmiertelni, tożsamościowego — bo człowieczeństwo nigdy nie daje się zdefiniować z całkowitą pewnością, oraz poznawczego — bo nie wiemy i wiedzieć nie będziemy.
Odkryciu prawdy o konflikcie między zasadami zbiorowymi i jednostkowymi służy w obu odmianach antyutopii fabuła poznawcza. W odmianie Huxleyowskiej wykorzystuje się w tym celu postać „zdumieńca" (wymyślonego przez literaturę oświeceniową), a w ścieżce Orwella postać „straceńca". Znowu więc przy tak drobnej różnicy ujawniają się dalekosiężne konsekwencje: „zdumieniec", czyli Obcy, Dzikus, Prostaczek, postać oglądająca świat z perspektywy dziwiącego się przybysza, pozwala pisarzom rozegrać fabułę o zderzeniu systemów — myślowych, obyczajowych, moralnych — i kompromitować całą nieludzkość „świata postępu"; „straceniec" natomiast uruchamia opowieść o przetrwaniu — wiemy, że zdobycie wiedzy, dotarcie do prawdy w wypadku Winstona Smitha równać się będzie śmierci, ponieważ sposób funkcjonowania Państwa poznać można tylko na sobie.
Postaci „zdumieńca" i „straceńca", wprzęgnięte w fabułę poznawczą, odkrywają prawidła funkcjonowania Państwa. I znowu docieramy do różnic: Państwo u Orwella jest nieprzejrzyste, utrudnia dojście do swego centrum, obwarowuje je szeregiem przeszkód, a ostatecznym strażnikiem prawdy czyni przemoc i strach; jest to Państwo zakłamane i obłudne, w którym wolność zakazana to prawo do mówienia oczywistości, do głoszenia prawd elementarnych („Wolność oznacza prawo do twierdzenia, że dwa i dwa to cztery" — zapisuje Winston Smith w swoim pamiętniku; *Rok 1984*, s. 61). U Huxleya natomiast państwo jest przejrzyste, a wiedza o nim dana każdemu — nie trzeba jej zdobywać za cenę życia, bo Państwo to jest cyniczne w swej szczerości, dowodząc na każdym kroku, że służy wszystkim, którzy wybrali szczęście zamiast wolności; ostatecznym strażnikiem prawdy okazuje się tu frustracja, a nową definicją wolności zakazanej — prawo do bycia różnym od sąsiada. Cynizm Nowego Wspaniałego Świata polega zaś na tym, iż ukazuje on każdemu intelektualiście, że czym innym jest zrozumienie reguł zniewolenia szczęściem, a czym innym chęć bycia wolnym.
W powieści Huxleya wątek odkrywania prawdy o Państwie przebiega w dwóch etapach: pierwszy, podobnie jak u Orwella, polega na dotarciu do Księgi Całkowitej, czyli tekstu wyjaśniającego prawidła funkcjonowania społeczeństwa; drugi — ma charakter autoanalizy, jest

wyprawą w głąb siebie — w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie „Czy ja tu chcę żyć?". Tu — to znaczy w świecie niewyrafinowanego szczęścia. Szczęście to, raczej nie ekstatyczne, bliższe przyjemności niż rozkoszy, osiąga się dzięki kulturze transu, pozwalającej uciec przed cierpieniami egzystencjalnymi, dzięki łagodzeniu i relatywizacji zakazów obyczajowych i moralnych, co pozwala uciec przed cierpieniami sumienia, i wreszcie — dzięki medykalizacji, eliminującej ból przemijania.

Nie chcę wygody! Chcę Boga, poezji, prawdziwego niebezpieczeństwa. Chcę wolności, cnoty, grzechu.
— Mówiąc konkretnie, żądasz prawa do nieszczęścia.
— Niech i tak będzie. [...] Żądam prawa do nieszczęścia.
Mustafa Mond wzruszył ramionami.
— Pozwól-że sobie kochasiu. [s. 120]

Kolejni bohaterowie antyutopii „Huxleyowskiej" opuszczają więc Wspaniały Świat, żegnani wzruszeniem ramion. Co zostawiają za sobą? Wbrew pozorom — bardzo wiele: technikę — usłużną i wygodną, stawiającą coraz niższe wymagania naszemu rozumieniu; języki symboliczne — pomieszane, dyspozycyjne, uległe wobec naszych pragnień; medycynę — gotową zamienić biologiczny proces starzenia się w przypadki chorobowe podlegające leczeniu; i system edukacyjny — mający na celu wychowanie bezkonfliktowych jednostek. Oddają to wszystko za prawo do niewygody, do rozterek moralnych, do odpowiedzialności i ryzyka, a także do znoszenia starości i chorób jako naturalnych etapów życia. Pod wieloma względami robią naprawdę zły interes. Chyba że oba te światy — ten bez cierpień, ale pełen zadowolenia, i ten od cierpienia, ale dający szansę autentycznej wolności — nie są rozłączne. Obawiam się jednak, że są.

Świat pierwszy kusi bowiem końcem Historii, obietnicą zniesienia różnic, perspektywą pogodzenia szczęśliwości z niewinnością, ten drugi zaś nie ma do zaoferowania nic ponad twierdzenie, że różnic należy strzec, gdyż fundują hierarchie etyczne i estetyczne, i że zawsze musimy wyznaczać granicę naszemu udziałowi w szczęściu, aby nie popaść w winę. Oto więc i prawdziwa aktualność antyutopii permisywnej stworzonej przez Huxleya, a zarazem autentyczny dylemat, przed którym dzisiaj stoimy, dylemt końca Historii.

Koniec Historii to już ostatnia różnica pomiędzy antyutopią represyjną i permisywną. W wersji Orwellowskiej koniec ów miał charakter dekretu, który mówił, że oto, dzięki zniesieniu różnic klasowych, Hi-

storia zrównała się z porządkiem Idei, dobiegła swego kresu, osiągnęła doskonałe spełnienie. Duch Dziejów przybrał ostateczną postać, wcielając się w Partię, człowiek zatem niczego więcej już nie osiągnie na ziemi. Ponieważ jednak „Koniec historii nie jest wartością przykładną i doskonałą", lecz „arbitralną zasadą terrorystyczną"[10], wobec tego terrorem wymusza się akceptację dekretu, a manipulacjami wytwarza się pożądany obraz dziejów. Państwo Orwella dąży do zawładnięcia świadomością społeczną poprzez opanowanie społecznej pamięci. W tym celu „całą historię" przemienia „w palimpsest, zeskrobywany i zapisywany tak często, jak to uważano za konieczne" (*Rok 1984*, s. 32).

U Huxleya koniec Historii przybiera zupełnie inną postać — amnezji, spowodowanej brakiem jakichkolwiek potrzeb przechowywania pamięci o przeszłości. Nie darmo jedna z maksym u Huxleya głosi: „Historia to *humbug*" (s. 18). Bo też dzieje nie są do niczego potrzebne, skoro Wspaniały Świat zlikwidował wszelkie napięcia i różnice, które dotąd napędzały historię: różnice majątkowe, intelektualne, niedopasowanie uczuciowe — wszystko, co mogło stać się bodźcem do działania, do wprowadzania zmian, odmieniania historii, uległo likwidacji. Koniec Dziejów okazuje się bezbolesny, ale niezbyt wesoły:

> Koniec historii będzie bardzo smutną epoką. Walka o uznanie, gotowość ryzykowania życia w imię całkiem abstrakcyjnych celów, powszechna wojna ideologiczna, która wymagała śmiałości, odwagi, wyobraźni i idealizmu — wszystko to ustąpi miejsca kalkulacji ekonomicznej, nieustannemu rozwiązywaniu problemów technicznych, zainteresowaniu środowiskiem i zaspokajaniu wyszukanych potrzeb konsumpcyjnych. W okresie posthistorycznym nie będzie ani sztuki, ani filozofii, a tylko stała opieka nad muzeum ludzkiej historii.[11]

Zdania Fukuyamy nie zostały sformułowane na marginesie lektury Huxleya. Odnoszą się one do świata nam współczesnego. Wyciągnąć z tego można dwa wnioski: po pierwsze, że koniec historii jest możliwy i że nie trzeba było czekać na ponowoczesność, aby go przewidzieć, po drugie, że koniec ów przypomina realizację utopii, przed którą ostrzegał *Nowy wspaniały świat*.

Wiele przemawia więc za tym, że stoimy w obliczu samospełniającej się utopii końca Historii, wynikającej z prostej hierarchii przyjmowanej przez współczesne społeczeństwa, hierarchii stawiającej dobrobyt i zadowolenie ponad wolnością i refleksją metafizyczną. Jest to

---

[10] A. Camus *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Kraków 1991, s. 208.

[11] F. Fukuyama *Koniec historii?*, przeł. B. Stanosz, w: *Czy koniec historii?*, Warszawa 1991, s. 34.

utopia „na własne życzenie" i stąd jej realność: trudno bowiem przypuszczać, by najpotężniejsze siły rozwojowe współczesnego społeczeństwa — lęk przed starością i śmiercią, zapobieganie przemocy, poszukiwanie zadowolenia — nie zamieniły naszej rzeczywistości w „półwysep" naprawdę szczęśliwego świata. Pytania, jakie warto w tym momencie postawić, dotyczą nie tyle kwestii, czy można owemu końcowi coś przeciwstawić, lecz raczej, czy przeciwstawienie to nie doprowadzi do powstania kolejnej wyspy — tym razem teokratycznej czy fundamentalistycznej, strzegącej siłą wartości religijnych. Że tak być może, dowodzi ostatnia, napisana w 1962 roku powieść Huxleya — utopijna wizja społeczeństwa doskonałego, opartego na edukacji łączącej racjonalizm z mistyką. Powieść nosi tytuł *Island*. Czyli Wyspa.

Roztrząsania i rozbiory

Prawda jest mniejszym złem

Czas pisania i czas lektury: czytałem felietony Janka Walca[1] w czasie wydarzeń żywo przypominających wydarzenia, którym i on poświęcał swoją uwagę. Ci sami bohaterowie sceny politycznej, podobne w gruncie rzeczy afery i skandale, emocje towarzyszące wyborom i trudne decyzje, które każdy z nas musiał podjąć, gorzki smak świadomości, co znaczy wybierać „mniejsze zło". Wszak minęło kilka zaledwie lat. I tylko wynik przygniatający, o wiele bardziej ponury niż niewesołe częstokroć nowiny, którym towarzyszyło pióro Janka. Tę ciemną tonację ten i ów czytelnik może oceniać inaczej; jeśli pcham się z własną oceną, to również dlatego, że i autor *Ja tu tylko sprzątam* oceniałby ten stan podobnie, a do sprzątania miałby dziś więcej niż kiedyś.

Pojawia się stąd pierwsze pytanie: czy gdyby te porządki zostały wówczas przeniesione ze stronic gazety do samej rzeczywistości, gdyby pisanie okazało się choćby w jakimś procencie skuteczne, to byłaby większa szansa na uniknięcie tego smucącego nas (mnie i autora felietonów) przebiegu zdarzeń? Czyli, mówiąc najprościej: czy Janek Walc miał rację? Właśnie dziś łatwiej to stwierdzić, niż wówczas, przed kilku laty.

Powie ktoś, że racji nie miał — i to nie tylko w szczegółach, ale generalnie, strategicznie. Czepiał się bowiem wszystkich, ciągle mu się coś

---

[1] J. Walc *Ja tu tylko sprzątam. Felietony i szkice z lat 1988–1993*, wybór i opracowanie Małgorzata Łukasiewicz, wstęp Włodzimierz Bolecki, Warszawa, Wydawnictwo Szpak 1995, s. 447.

nie podobało: nie tylko u politycznych przeciwników, ale również, może przede wszystkim, u swoich. To, że nie podobali mu się (post)komuniści, to naturalne, to jego święty obowiązek. Ale nie umiał także wybrać sobie „swoich", nie popierał rządu Mazowieckiego, Wałęsa budził w nim zgrozę i śmiech pusty, szydził z KPN-u i narodowców, nie budził w nim zaufania Olszewski, ani nawet Macierewicz. Kłócił się częściej z „Gazetą Wyborczą" i Michnikiem niż z „Trybuną", a już szczególnie upodobał sobie Kościół i jego walkę o chrześcijańskie wartości w życiu społecznym i politycznym. Z takiego to właśnie warcholstwa, podziałów, walki wszystkich ze wszystkimi, a więc typowo nadwiślańskich przywar skorzystali zdyscyplinowani komuniści — i dziś musimy się napić tego piwa.

Ale dlaczego właściwie Walc przyjął taką postawę? Czy dlatego, że miał charakter nazbyt sarmacki, czy po prostu zły, a przynajmniej — czarnopodniebienny? Trzeba przypomnieć, że politycy bardzo wcześnie rozpoznali kłopotliwe Janka skłonności. Póki pisał w gazetach podziemnych i ostrze swego pióra kierował przeciw „komunie" — był w tej roli niezastąpiony. Zdawało się, że kiedy po Sierpniu powstał „Tygodnik Solidarność", nie ma drugiej osoby bardziej predystynowanej do odgrywania pierwszoplanowej roli w tym piśmie. Ale Tadeusz Mazowiecki dostrzegł niebezpieczeństwo i Jan Walc nie został nawet współpracownikiem pisma. Początkowo myślałem, że to mająca już dość długą tradycję dyskryminacja „radykałów", to znaczy osób, które mają taką opinię — wiadomo, że despoty nie należy drażnić. Z Kuroniem i Michnikiem, ba — w ogóle z KOR-em opozycyjni politycy i negocjatorzy (nie mówiąc już o Kościele) przez długie lata obnosili się jak z częściowo nieświeżymi jajeczkami; ekstrema winna pozostać w cieniu. Okazało się jednak, że sprawa ma głębsze podłoże, sięgające samej istoty relacji między politykami a — z grubsza mówiąc — intelektualistami, niekoniecznie o radykalnych przekonaniach. A właściwie radykalnych, ale nie politycznie, lecz w stosunku do własnej profesji i płynących z niej zobowiązań.

Tę postawę wiecznej niezgody, którą łatwo ochrzcić mianem awanturnictwa, przy odrobinie dobrej woli określić można jako niezależność myślenia, niezależność, która nie cofa się przed nakazami politycznej taktyki. Tych nakazów można było mieć dość po doświadczeniach opozycyjnej partyzantki, ba — po całym życiorysie spędzonym w peerelu. Zawsze byli jacyś — mniej lub bardziej — „swoi", i przed krytyką, a nawet całkowicie parlamentarną dyskusją chronił ich żelazny immunitet, tym bardziej skuteczny, im ostrzej byli atako-

wani przez oficjalne dyrektywy prawomyślności. Było to tak bardzo dotkliwe, że w smaku wyzwolenia wyzwolenie od tej właśnie konieczności odgrywało bynajmniej niepoślednią rolę.

Życie w peerelu było życiem w fikcji. To, co przekraczało prywatność, zostało skłamane do granic możliwości, i w prywatność na powrót się przedzierało. Żadne słowo nie znaczyło już, co znaczyć powinno. Pogarda dla rozumu, ułomnego przecież i niedoskonałego, ale posiadającego jednak jakieś w miarę trwałe reguły, osiągała swoje *apogeum* — wcale nie mniejsze, niż w bardziej krwawych i okrutnych odmianach totalitaryzmu. Dla intelektualisty pracującego rozumem i, jak to mawiał Janek — w słowie — powinna to być sytuacja szczególnie trudna do zniesienia, choć większość znosiła ją nad podziw dobrze i reprodukowała w postępie geometrycznym. Podziemne pisanie Jana Walca odkłamywało słowa, język i rzeczywistość na tym terenie, który został szczególnie drastycznie zakłamany — tym regułom był podporządkowany cały drugi obieg. Piszę o sprawach banalnych i oczywistych nie tylko po to, aby uświadomić trudną sytuację, w której znalazł się tenże intelektualista po wyzwoleniu, kiedy to — zwłaszcza na terenie, gdzie dokonują się wybory polityczne — dochodzą do głosu nowe ograniczenia, gdzie trzeba to i owo przemilczeć, a przynajmniej wybrać temat i własną dociekliwość zaangażować po jednej stronie politycznego układu. Ostatecznie wybór pomiędzy służbą prawdzie a strategią umacniania własnego obozu — przy rozdrabnianiu i zacieraniu się linii demarkacyjnych — był wyborem powszechnym, a bardzo wielu wybrało raczej tę drugą drogę. To zbyt ostrożnie powiedziane: bodaj nikt nie odrzucił tak konsekwentnie tej drogi, jak to uczynił w swoich pismach politycznych Janek Walc.

Właśnie, potrzebne były banały i tak gromkie słowa jak „służba prawdzie". Wiadomo jak jest z tą prawdą i wiadomo, co Janek Walc sądził o „byciu w prawdzie" — ktokolwiek by się do tego stanu przyznawał. Służba to jednak co innego; prawda może pozostać niejasną i niedosiężną, ale kłamstwa, przeinaczanie faktów, język, który zaciemnia zamiast rozjaśniać, pogarda dla logiki, moralność Kalego i najprostsza w świecie głupota — wszystko to można wskazać palcem. A jednocześnie służba nie drużba — dwum panom służyć nie uchodzi. Jeżeli łżą swoi, przestają być „swoimi". Gorzej — zdradzili, bo przecież po to się walczyło, aby 2 x 2 było 4, a nie siedem — tyle że własne. Felietony polityczne Jana Walca, choć bywają już zaliczane do klasyki gatunku, wyłamują się jednak pod pewnymi względami z genologicznej tradycji. Należy do niej przecież gra z czytelnikiem,

zaskakujący efekt, dowcip zwłaszcza, bywa ważniejszy niż przesłanie — czyż można mówić o przesłaniu w tak ulotnej z samego założenia formie? Owszem, Janek uwielbiał błyszczeć dowcipem, cieszył się jak dziecko z udanych konceptów, ale kiedy czyta się taki zbiór jak *Ja tu tylko sprzątam*, uderza wrażenie przeciwstawne lekkiemu duchowi felietonu: czyż można znaleźć bardziej mu obcy termin niż krucjata? A była to właśnie namiętna i zawzięta zarazem krucjata przeciw wszelkim możliwym plagom życia politycznego i społecznego — bez pardonu, niezależnie od tego, przeciw komu się zwracała. Jeśli w tradycji polskiej felietonistyki szukać porównań, to bliższa felietonom Walca byłaby publicystyka Świętochowskiego, niż na przykład felietonistyka Skamandrytów, nie mówiąc już o najnowszych wzorach tego gatunku — łącznie z Kisielewskim.

Czy za taką krucjatą kryła się wizja Ziemi Obiecanej, świata wolnego od plag wszelakich? Niekoniecznie. Co bynajmniej nie zwalnia rycerza — klerka od obowiązku walki, żeby przynajmniej było ich mniej, jak najmniej. Zwłaszcza teraz, w tej z dawna wymarzonej i wreszcie odzyskanej — tak, trzeba znowu powiedzieć — ojczyźnie. Nie tylko polityk będzie się krzywił na tak bardzo kłopotliwego sojusznika, który żadnej dyscyplinie się nie podporządkuje i nie wiadomo kiedy wsadzi nóż w plecy. Nóż w plecy, bo polityk nie będzie się pytał o racje, interesują go raczej funkcje i skutki — i to w doraźnej sytuacji, a nie z perspektywy przyszłości. Również człowiek rozsądny i doświadczony powie: a po cóż tyle krzyku, przecież wszędzie wiele jest nieprawości, a zwłaszcza już we wszystkim, co wiąże się z polityką. To przecież dopiero początki, dopiero uczymy się demokracji. Czy to jednak zwalnia intelektualistę od obowiązku? Na kartach tej książki często pojawia się pojęcie, którym przez tyle lat męczy się nasze skołowane umysły: mniejsze zło. Bo to i Jaruzelski, i zadziwiająca rehabilitacja stanu wojennego w „naszej" prasie, ciężkie przeżycia związane z wyborami, które niosły z sobą mało radosne alternatywy. Ale najciekawsze użycie tego terminu pada właśnie przy zajmującej nas kwestii: w najgorszym przypadku *prawda jest mniejszym złem*. Tak więc autor był w pełni świadomy irytacji i polityka, i zdrowego rozsądku, jego rola wszakże kazała mu odrzucić wszelkie ograniczenia. Rola, a może misja?

Podczas spotkania promocyjnego tej książki Krzysztof Wolicki powiedział, że jej autor wywodzi się przede wszystkim z Żeromskiego. Wzbudziło to pewne zdziwienie, ale mnie wydaje się trafne. Nie tylko z Żeromskiego, którego wbrew modzie bardzo wysoko cenił, ale —

może przede wszystkim z tego polskiego inteligenckiego etosu, który tak wiele Żeromskiemu zawdzięczał. Inteligenckość własnej tradycji bardzo silnie zresztą podkreślał. W czasach, kiedy było to powszechne, nie ulegał „miłości do parobka", nie mitologizował „politycznego instynktu" ani „zdrowego jądra narodu". Po '89 do rozpaczy doprowadzała go niekompetencja wysokich urzędników państwowych, nagminne podporządkowanie tego kryterium innym względom, przede wszystkim politycznym, wręcz pogarda dla wszelakich umiejętności, poczynając od umiejętności mówienia.

Chciałoby się powiedzieć: ileż to tematów czekałoby dziś na Janka pióro. Ale właśnie: jeszcze jedna ważna cecha, która się rymuje z tym wizerunkiem niekonwencjonalnego felietonisty. W interesie felietonisty, zwłaszcza piszącego często i regularnie, jest, żeby wokół działo się jak najwięcej, ale i jak najstraszniej, najbardziej dziwacznie i absurdalnie. Wtedy ma chleb zapewniony; jego pióro może być ostre, a dowcip zabójczy. Więcej: rzeczywistość uzasadnia potrzebę istnienia felietonisty. Wiadomo, że normalne funkcjonowanie społecznej i politycznej machiny, to nie żaden *news* i pisać o tym nie warto. Co innego, gdy minister okaże się łapówkarzem, a następczyni tronu na lewo i prawo się puszcza. W efekcie rodzi się *Schadenfreude*, złośliwa satysfakcja, jeśli już nie z tego, że wszystko tak rozkosznie się psuje, to ze względu na potwierdzenie, że wybór tematu, ostrość sądu i podejrzliwość felietonisty są najwłaściwszym podejściem do spraw tego świata. W felietonach Walca nie znajdziemy śladu tego odczucia: nie ze względu na zbytek tolerancji wobec bliźniego, a już tym bardziej niepewność własnych sądów czy przekonanie, iż wszyscy jesteśmy w równym stopniu ułomni, ale po prostu świadomość, że jeśli się źle dzieje, to nie ma się z czego cieszyć.

Ciekawe, że pasja wywracania na nice, demitologizacji czy odbrązawiania, w sposób bardziej jaskrawy przejawiała się w pracach polonistycznych Walca, nie zawsze zresztą w sposób przekonujący. Wiązało się to z zarzutami o charakterze moralno-ideowym (jak np. w szkicach z tomu *Wielka choroba*), dotyczącymi biografii pisarzy i prowadziło niekiedy do krzywdzących, moim zdaniem, redukcji dzieł literackich. Ale i to było swoistym przejawem szkicowanego tutaj wizerunku Janka, tak odległego od schematu zagończyka — wesołka: wartości literatury winny mieć swój odpowiednik w postawie żywego człowieka. Jeśli w tej postawie było coś wysoce nagannego, to i w dziele powinien się ujawnić przynajmniej cień niedoskonałości. Wie-

my, że tak być nie musi, ale marzenie o takiej jedności gdzieś nam jednak towarzyszy.

Moralistyczne podłoże — łącznie ze wspomnianą tradycją literacką i myślową — postawy pisarskiej Janka Walca w sposób bardziej bezpośredni i naoczny widoczne jest w obszerniejszych szkicach, pisanych częściowo jeszcze w prasie podziemnej, a zamieszczonych w ostatniej partii *Ja tu tylko sprzątam*. Zwłaszcza w tych szkicach, które przypominają o zbrodniach systemu, pojawia się często patos będący w pisarstwie Walca naturalnym rewersem żartobliwej kpiny.

Wypada więc wrócić do postawionego na wstępie pytania: czy czas, który minął, pozwala stwierdzić, że Janek miał w swych diagnozach i kierunku krytyki rację? W ciekawej przedmowie do książki Walca Włodzimierz Bolecki pisze, że „Janek był bez wątpienia jednym z najświetniejszych polskich pisarzy politycznych, a w swoim pokoleniu być może nawet najwybitniejszym". Nie będę się spierał o słowo, myślę, że Bolecki zgodziłby się ze mną, że polityczność pisarstwa Walca polegała na tym właśnie, że z całą siłą zwracało się ono przeciw polityce, że było ono gwałtownie antypolityczne. Ale czy tylko przeciw głupio, nieuczciwie i krótkowzrocznie prowadzonej polityce? Z pewnością, ale nie wyłącznie, może nawet nie przede wszystkim. Upolitycznienie „opozycji demokratycznej" za czasów schyłku komunizmu polegało przecież na tym, że sama rzeczywistość była totalnie upolityczniona, że każdy gest powodowany moralnym sprzeciwem, ba — chęcią życia w realnym a nie fikcyjnym świecie — odbierany był jako gest polityczny i jako taki istotnie funkcjonował. Byliśmy wciągani w grę obcą naszej naturze i marzenie o wyzwoleniu spod opresji było między innymi marzeniem, żeby wreszcie to wszystko mieć z głowy. Żeby wszystko było normalnie, to znaczy, żeby polityką zajmowali się ludzie do tego powołani, kompetentni, a intelektualista, jak to intelektualista — intelektualizował. Złość Janka wynikała między innymi z tej zawiedzionej nadziei. Ale jednocześnie nie mógł zrezygnować ze swojej roli i zachowywał się tak, jakby wszystko było normalnie. Możemy głosić hasło powrotu polityki do moralności i powinniśmy się starać, aby rozdźwięk między nimi był jak najmniejszy, ale przecież nigdy żywioły te nie będą tożsame. I zawsze Janek zżymałby się na polityków, a politycy na niego. Choć również zawsze byłby im potrzebny i zawsze ta pomoc byłaby odrzucona. Nie był „człowiekiem kompromisu", ani wyboru „mniejszego zła". Chyba, żeby mniejszym złem była prawda.

Może nie miał więc racji w tym punkcie, który rodził zbyt daleko po-

sunięte nadzieje i emocje związane z ich niespełnieniem. Ale przecież miał rację nie rezygnując z tych nadziei w imię zdrowego rozsądku, który kazałby mu zmienić rolę i służyć tej polityce, która, choć niekoniecznie skrajnie w sobie zadufana, skłonna jest co dzień poświęcać prawdę w imię większego dobra, lub nawet tego, w czym upatruje zło mniejsze. Dziś bowiem jesteśmy świadkami stanu, w którym mniejsze zła i większe dobra tak bardzo się już podzieliły, tak bardzo podporządkowały rachubom, interesom i ambicjom polityków, że wszystkim pospołu przyniosły klęskę, a największą — Rzeczypospolitej. I nie widać już nawet prawdy, która mogłaby to zmienić.

Andrzej Werner

Ostatnia książka Stefana Żółkiewskiego

Ostatnia, nie ukończona książka Stefana Żółkiewskiego[1] imponuje rozmachem projektu, by opisać sto lat kultury literackiej w Polsce, poczynając od schyłku ubiegłego wieku, a kończąc na okresie burzliwej i nieuformowanej teraźniejszości roku 1990. Gdyby powstała, byłaby prawdopodobnie *opus magnum* autora, zwieńczeniem jego poszukiwań teoretycznych, zainicjowanych w latach siedemdziesiątych, a ogniskujących się wokół pytań o funkcje literatury w procesie społecznej komunikacji, o role pisarzy i zachowania czytelników. Byłaby zapewne dopełnieniem, poszerzeniem prac wcześniejszych, takich jak *Kultura literacka (1918-1932)* czy *Kultura, socjologia,semiotyka literacka*, budzących swego czasu dość żywe zainteresowanie i spory.

Redaktorzy ostatniej, nie ukończonej książki Żółkiewskiego: Alina Brodzka, Maryla Hopfinger, Oskar Czarnik zdecydowali się wyodrębnić i przygotować do druku tylko niewielką jej część, poświęconą schyłkowi zaborów i drugiej Rzeczypospolitej. Choć fragmentaryczna i niepełna, praca *Społeczne konteksty kultury literackiej na ziemiach polskich (1890–1939)* pozwala dość dobrze zorientować się w zamyśle całego przedsięwzięcia. Pomagają w tym zresztą także jasno i precyzyjnie sformułowane cele i zadania badawcze, wyłożone przez samego autora. Ta względnie dobra orientacja w teoretycznych

[1] S. Żółkiewski *Społeczne konteksty kultury literackiej na ziemiach polskich (1890–1939)*, przyg. do druku A. Brodzka, M. Hopfinger, O. Czarnik, Warszawa, Wydawnictwo IBL 1995, s. 147.

funkcjach modelu zaproponowanego przez Żółkiewskiego nie uwalnia jednak od niepokoju, czy na pewno model ów okazałby się na tyle aż mobilny i pojemny, by pomieścić mało przejrzyste (jeśli odrzucimy łatwą wiarę mowy ideologicznej) „społeczne konteksty" kultury literackiej po roku 1945. Redaktorzy uwolnili nas od powinności roztrząsania tego problemu.

W obrazie przemian kultury najbardziej Żółkiewskiego interesuje fakt jej ciągłości i rozwoju, to, co „powtarzalne, redundantne, komunikowalne", co jest „poddane prawidłowościom", a więc system, lub, mówiąc ostrożniej — struktura całości. Celem autora jest opisanie tej struktury, sformułowanie hipotez określających „kierunek i charakter aksjologiczny, docelowość i stopień skuteczności" tendencji rozwojowych. Pojęć i narzędzi opisu dostarcza, jak w poprzednich, wspomnianych tu książkach, teoria komunikacji i socjologia; materiału opisowego — historiografia przemian społecznych i statystyka. Hipotezy Żółkiewskiego mieszczą się dokładnie w granicach, zakreślonych przez te właśnie dziedziny wiedzy.
Pierwsza z hipotez zakłada, że w efekcie rozwoju porządku kapitalistycznego nastąpiło umasowienie i połączona z nim demokratyzacja komunikacji społecznej. Według drugiej, zjawisku umasowienia komunikacji nieuchronnie towarzyszyło zacieranie granic uczestnictwa we wcześniejszych — zróżnicowanych i rozgraniczonych — kulturach lokalnych (środowiskowych, grupowych lub wyraziście klasowych). Przekraczanie granic związane było z migracjami: fizycznymi — ze wsi do uprzemysłowionych miast, lub duchowymi: z regionalnych folklorów, kultury żywej mowy, analfabetyzmu do uniwersalnej kultury słowa drukowanego. Ostatecznym rezultatem tych zjawisk — ukazanych przez Żółkiewskiego w długotrwałym procesie ich narastania, kumulacji — było ukształtowanie się kultury ogólnonarodowej, funkcjonującej w jednolitej przestrzeni społecznej.

Tak, w najogólniejszych zarysach, wygląda model stworzony przez Żółkiewskiego w jego ostatniej książce. Fakt, że nie wzbudził on zainteresowania wśród badaczy literatury, że książka, wydana pół roku temu, przeszła prawie nie zauważona, bez echa, znaczy tylko tyle, że żyjemy w epoce innych już wiar i porządków (lub nieporządków, jeśli kto woli) badawczych. Byłoby jednak nielojalnością wobec nieżyjącego autora czynić mu zarzut z tego, że nie dostosował swego modelu do mód dziś obowiązujących w nauce o literaturze. Myślę

natomiast, że można zastanowić się nad tym, co w *Społecznych kontekstach kultury literackiej...* mogłoby stać się impulsem do nowych pytań i poszukiwań.

Gmach teoretyczny, jaki zbudował Żółkiewski, ma ogromną i obficie zaopatrzoną piwnicę i efektowne, aczkolwiek dyskusyjne, zwieńczenie. Natomiast w środku, zamiast dobrze zagospodarowanego wnętrza — nazbyt pospieszna prowizorka. Bogactwem książki jest jej — że się niezbyt ładnie wyrażę — „baza materiałowa": empiryczny (poparty liczbami) opis tych konkretnych czynników, które umożliwiają uczestnictwo w kulturze (instytucji upowszechniania oświaty, organizacji lub partii politycznych zabiegających o wpływy ideowe wśród emancypujących się warstw, wreszcie nadawców i odbiorców symbolicznych treści literatury). Na osobną uwagę zasługuje bibliografia przedmiotu — obficie i z niesłychaną pieczołowitością zebrana przez autora. Wielość i różnorodność danych sprawia, że żyją one własnym życiem, często na przekór proponowanej przez Żółkiewskiego strategii dyskursu.

On pragnie zwieńczyć swoją budowlę hipotezą głoszącą, że kultura ogólnonarodowa kształtowała się także (bo nie tylko) w długotrwałym procesie emancypowania się warstw społecznie upośledzonych (robotników, chłopów), ich wyzwalania się spod dominacji inteligenckiej kultury patronackiej — czyli tej, która dała tym warstwom pierwszy impuls do uczestnictwa w komunikacji literackiej i, *nolens volens*, stała się także zaczynem ich dążeń emancypacyjnych. Żółkiewski pisze tak:

> Spór o tendencje emancypacyjne w kulturze literackiej, przeciwstawiające się tendencjom patronackim — to doniosły problem lat międzywojennych. Chodziło o to (...), czy uczestnictwo nowych czytelników w komunikacji literackiej ma być podporządkowane obcemu klasowo, choć bliskiemu narodowo wzorcowi kulturowemu patrona (...). O tej patronackiej obcości nie można mówić nigdy w sposób absolutny, bo — podkreślam to mocno — zarówno emancypujący się, jak i patronowie mają przecież w dużej mierze wspólną narodową tradycję. Idzie tu raczej o akcenty, o dominanty, o to właśnie, o ile jest to sprawa tradycji wspólnej, a o ile tradycji odrębnych.

Otóż właśnie, tak jasno stawiając kwestię pochodzenia i „wyposażenia" kultury ogólnonarodowej, autor sam tę kwestię potem zaciemnia. Stąd wrażenie, że jego budowla w środku jest nazbyt prowizoryczna, zapełniona atrapami. Za takie uważam, przeniesione z poprzednich książek, pojęcia obiegów literackich, ról pisarzy czy nazbyt ryczałtowo potraktowane przemiany literatury. Są one

zbyt automatycznie, konwencjonalnie złączone z opisem empirycznym, jakby autor nie spostrzegł tego, że dane, które zgromadził, to materiał wybuchowy, rozsadzający jego dawne terminy i niesłychanie dynamizujący cały model teoretyczny. Na przykład, świetnie opisany przez Żółkiewskiego udział partii politycznych rozmaitych orientacji w ideowym określaniu (bo nie zawsze to było samookreślanie) emancypacyjnych ruchów społecznych. Przecież w ten sposób orientacje owe kształtowały nie tylko pożądane wzorce uczestnictwa w kulturze, ale także same wzorce tej kultury, w tym również wzorce polskości, w których, siłą rzeczy, osadzać musiały się treści „partyjne", ideologiczne, „klasowe". Jak to przebiegało, jaką miało dynamikę, jakie dawało efekty w wymiarze kultury ogólnonarodowej? — to są pytania, które dyskurs Żółkiewskiego pominął, a wywołane zostały z ukrycia własnym życiem faktów, zapobiegliwie zgromadzonych przez autora. Toteż, paradoksalnie, wielką zaletą ostatniej jego pracy jest jej niekompletność, niepełność — bo to czyni z niej impuls do dalszych poszukiwań, uzupełnień.

Nie jest to zadanie łatwe. Nie tylko dlatego, że wymaga ogromnej pracy dokumentacyjnej, ale też i z tego powodu, że propozycje Żółkiewskiego pozostają w pewnej dysharmonii z wizerunkiem kultury narodowej (i jej genezy), utrwalonym w zbiorowej świadomości. Mogą stać się źródłem koncepcji atrakcyjnych intelektualnie, lecz kontrowersyjnych — takich, w których miejsce „wielkich narracji" o jakoby odwiecznym duchu tradycji zajmą „narracje małe": o infrastrukturach umożliwiających i współkształtujących komunikację społeczną, o instytucjach, mediach, polityce i socjotechnikach, o ludziach uczestniczących w procesach wytwarzania i rozumienia tekstów kultury. Lecz czy ktoś z uczniów Profesora podejmie takie zadanie?

Lidia Burska

Włoskie „Fraszki"

1. We włoskiej serii wydawniczej „I classici della Biblioteca Universale Rizzoli" (Klasycy Biblioteki Powszechnej Rizzoliego) ukazała się niezwykła publikacja: *Fraszki* Jana Kochanow-

skiego w tłumaczeniu i opracowaniu krytycznym Profesora Nullo Minissiego[1]. Zanim zajmę się omówieniem tej edycji parę słów o samej serii. Jest to wydawnictwo bardzo znane we Włoszech, z gatunku „livre des poches", tanie i wielonakładowe. Ambicją wydawców z Mediolanu było stworzenie biblioteki klasyków literatury, poczynając od autorów starożytnych a kończąc na wybitnych twórcach z XX wieku. Każdy tom tej serii opatrzony jest komentarzem i przypisami autorstwa znanych filologów i specjalistów. Nie jest rzeczą łatwą dostać się do tego wydawnictwa, utrzymującego wysoki poziom tłumaczeń i opracowań utworów. Odbiorcami tej kolekcji trafnie określonej nazwą „biblioteka", są filolodzy, znawcy literatury, czytelnicy kulturalni, młodzież uniwersytecka oraz kolekcjonerzy ambitnej książki.

W 1930 roku wybitny polonista włoski Enrico Damiani pisał o Kochanowskim: „Poeta ten jeszcze dziś, po czterech stuleciach od dnia swych narodzin, jest nie znany, nawet z nazwiska, ogromnej większości kulturalnej publiczności za granicą"[2]. Prof. Pietro Marchesani z Uniwersytetu w Mediolanie w artykule *Recepcja Jana Kochanowskiego we Włoszech* (1989) stwierdza, iż zdanie Damianiego „zachowuje dziś, po pięćdziesięciu latach, swą zasadniczą słuszność"[3]. Jeśli idzie o przekłady Kochanowskiego to, owszem, w 1926 i 1930 roku ukazało się pełne tłumaczenie *Trenów* pióra Damianiego (m.in. w „Małej Bibliotece Słowiańskiej"), ale były to wydania o bardzo małym zasięgu, przeznaczone dla slawistów. Kochanowskim zajmowało się wielu slawistów włoskich, dość wspomnieć o pracach Mavera, Picchia, Graciottiego, Marchesaniego. Jako jeden z niewielu polskich pisarzy był Kochanowski wprowadzany do włoskich encyklopedii, o czym pisał T. Ulewicz[4].

Nie było jednak we Włoszech tego typu przedsięwzięcia edytorskiego i popularyzatorskiego w zakresie twórczości poety, jakiego podjął się Prof. Minissi. Przetłumaczył on bowiem wszystkie fraszki, które w 3 księgach wydał w 1584 roku Januszowski w krakowskiej Drukarni Łazarzowej. Jest to wydanie podstawowe i mimo takich czy innych

---

1 J. Kochanowski *Frasche*. Introduzione, traduzione e note di N. Minissi. Testo polacco a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli. „I classici della BUR", Milano 1995.

2 E. Damiani *Sulla traduzione dei „Treny"*, „Rivista di letterature Slave" 1930, fasc. III, s. 214.

3 P. Marchesani *Recepcja Jana Kochanowskiego we Włoszech*, w: *Jan Kochanowski. Epoka, twórczość, recepcja*, t. 2, Lublin 1989, s. 208.

4 T. Ulewicz *Jan Kochanowski w odbiciu encyklopedycznym Zachodu. Rozeznanie krytyczne*, „Ruch Literacki" 1980 z. 2.

usterek szczególnie cenne, dokonane bowiem z woli i pod okiem Kochanowskiego tuż przed jego śmiercią. Ponieważ zaginęły rękopisy fraszek, wydanie to ma charakter podstawowego źródła. We włoskiej edycji Profesor Minissi pomieścił fotokopie fraszek z tego wydania na kartach po lewej stronie, po prawej podając swoje tłumaczenia. Polonista włoski może więc bezpośrednio kontrolować kolejne teksty, mając bezpośredni wgląd w pierwodruk *Fraszek*. Skądinąd fotokopie szesnastowiecznego druku fraszek, z ozdobnymi literami inicjalnymi, stanowią dla odbiorcy nie znającego polszczyzny pewną ozdobę edytorską i posmak autentyku. Dodajmy tu jeszcze, iż na okładce tomu widnieje *Stańczyk* Jana Matejki, który znakomicie koresponduje z charakterem publikacji, niezwykle starannej i obmyślanej w szczegółach.
Wspomniałem, iż Prof. Minissi przetłumaczył wszystkie fraszki, zachowując wiernie układ pierwodruku. Była to praca ogroma i bardzo trudna, jeśli zważyć, iż we fraszkach jest sporo fragmentów niejasnych czy dwuznacznych, nie objaśnionych przez naszych filologów.

2. Na temat przekładów, zwłaszcza poetyckich, istnieje sporo koncepcji, teorii i opracowań. Właściwie tylko poeta tłumacząc poetę ma stosunkowo wolną rękę, nie będąc skrępowany filologicznymi zaleceniami. Jakobson pisał, iż tłumaczenie poezji (zwłaszcza uwikłanej w symbolikę głosek i zrośniętej głęboko z systemem języka) jest niemożliwe, co do pewnego stopnia uzasadniało ideę pewnej autonomii przekładu. Bardzo wielu filologów zaleca tłumaczenie ścisłe, dosłowne, można rzec językoznawcze, zaopatrzone w odpowiednie komentarze. Nieomal z reguły takie tłumaczenia (pozornie wierne) „zarzynają" poezję oryginału na różnych płaszczyznach, nie tylko fonicznych czy morfologicznych, ale i w zakresie subtelnych wartości semantycznych, gier słów i znaczeń itp. Prof. Minissi jest filologiem, lingwistą o bardzo szerokich zainteresowaniach, w tym z zakresu fonetyki eksperymentalnej. Jest teoretykiem, ale i zarazem badaczem empirycznym, pracującym na materiałach źródłowych. W tej sytuacji nie byłoby nic dziwnego, gdyby zdecydował się na tłumaczenia typu filologicznego, literalnego. Profesor dokonał jednak przekładu, który oddaje artyzm fraszek: ich oryginalność, różnorodność. Zasada tłumaczeń rysuje się tutaj jasno: maksimum wierności w sferze sensów, stylów, form i niuansów stylistyczno-semantycznych, ale poszukiwanie ekwiwalencji wszędzie

tam, gdzie tłumaczenie dosłowne jest, jak mówił Jakobson, niemożliwe z tytułu odmienności języka translacji. Zdaniem Profesora tłumaczenie jest rodzajem translacji jednej kultury na inną kulturę, przy czym, gdy w grę wchodzi tłumaczenie z epoki tak już historycznej, jak renesans, powinien być on dostosowany do stylów i kultury tej epoki, nie powinien polegać na uwspółcześnieniu tekstu, z czym często mamy do czynienia przy tzw. dosłownych przekładach. Tłumaczenie Minissiego wydobywa urok renesansowej frazy, słownictwa, wielu figur stylistyczno-językowych, w tym rytmiki i rymiki. Kazimierz Wyka powiedziałby, iż mamy tu do czynienia „z duchem poety podsłuchanym". Powiedzmy krótko: przetłumaczył Minissi *Fraszki* w stylu renesansu włoskiego, wydobywając zarazem specyficzne właściwości artystyczne języka Kochanowskiego. Nie oznaczało to zastosowania jakichś sztucznych zabiegów archaizacyjnych. Trzeba tutaj przypomnieć czytelnikowi polskiemu, iż literacki język włoski (stworzony w epoce Dantego, Petrarki, Boccacia) został skodyfikowany z końcem XVI w. przez florencką „Accademia della Crusca" (głównie na podstawie utworów Dantego), i że kodyfikacja ta nie jest we Włoszech martwa. Współczesny kulturalny czytelnik włoski lepiej rozumie Petrarkę niż Polak Kochanowskiego, może się obejść bez filologicznych przypisów i komentarzy objaśniających składniki archaiczne tekstów. Profesor Minissi zna nie tylko świetnie język renesansu, w sensie znajomości naukowej, filologicznej; może się nim po prostu czynnie posługiwać, gdyż jest to jakby jego własny język. Do tego dochodzi rozległa, erudycyjna znajomość stylów, gatunków, figur i tropów renesansowej literatury włoskiej i łacińskiej, a zarazem znajomość literatury i kultury antycznej, która w przypadku Kochanowskiego okazała się nieodzowna, gdyż poeta ten sięgał często do literatury greckiej i rzymskiej...

3. Przejdźmy do zagadnień historycznoliterackich, zwięźle ujętych we *Wstępie* (w rozdz. IV: *Fraszki Kochanowskiego w perspektywie Odrodzenia*). Minissi przypomina jedno ze znaczeń wyrazu „fraszka", z włoskiego *frasca*, jako „cosa minima, insignificante" (rzecz mała, bez znaczenia), co w języku literatury mogło oznaczać utwór drobny i lekki, lecz w żadnym przypadku nie stało się okazją powstania szczególnego „gatunku". Badacze Kochanowskiego, zarówno polscy jak i zagraniczni, traktowali fraszki Kochano-

wskiego jako gatunek epigramatyczny, ale te określenia, jeśli zważyć, iż epigramaty miały różne formy (np. *nugae* i facecje) i że definicja tej formy czy rodzaju literackiego jest dość nieokreślona (poza tym, iż epigramaty są utworami krótkimi), wydają się niepełne, nieprecyzyjne a nawet błędne. Owszem, szereg fraszek prezentuje formy krótkie, żartobliwe, nawiązujące do facecji, którą rozwinął w Polsce Rej jako autor *Figlików*. Ale przy całej różnorodności, fraszki Kochanowskiego (znajdują się wśród nich np. epitafia i utwory o treści lirycznej) tworzą one pewną j e d n o ś ć (zwłaszcza, jeśli idzie o Księgę I-szą), którą określają dwa istotne czynniki. Po pierwsze: fraszka to utwór wyrażający właściwą renesansowi filozofię życia, tę, którą *expressis verbis* podaje np. fraszka *O żywocie ludzkim*:

Fraszki to wszytko cokolwiek myślemy,
Fraszki to wszytko cokolwiek czyniemy.
Niemasz na świecie żadnej pewnej rzeczy,
Próżno tu człowiek ma co mieć na pieczy.

Po drugie: powstanie tego gatunku w Polsce wiąże się z powstaniem *societas litterarum*, elity literackiej, wśród której tego typu teksty mogły funkcjonować swobodnie, jako teksty przeznaczone dla określonego grona i mające przez to dialogowy charakter. W przeciwieństwie do innych utworów poety, cechujących się oficjalnością, fraszki, wyzwolone z wszelkich konwencji i ograniczeń tematycznych, prezentują typ twórczości o wymiarze europejskim, podejmującej istotne motywy i poglądy renesansu w jego końcowej, rozwiniętej fazie. U genezy tych tekstów tkwi filozofia życia i sztuki, to one wyrażają może najpełniej ideał poety „sobie śpiewam a Muzom", poczucie duchowej, intelektualnej wspólnoty z odbiorcą elitarnym i są punktem kulminacyjnym całej filozofii renesansu. Dopiero później, np. w poezji barokowej, ukształtuje się typ fraszki jako utworu krótkiego i żartobliwego, u Kochanowskiego ma ona charakter głębszy i odnosi się do różnych aspektów życia i ludzkiej kondycji; podnosząc różne tematy (np. polityczne czy religijne) traktuje je w perspektywie filozofii przemijania, nietrwałości, ulotności i niepewności ludzkiego świata. Przypomnijmy: „fraszki to w s z y t k o" cokolwiek myślimy i czynimy, fraszką jest też i samo pisanie. W tym kontekście, trzeba też i inaczej spojrzeć na fraszki żartobliwe (określane u nas terminem „obyczajowe"), dostrzegając w nich głębsze podteksty i nie tylko ludyczną funkcję. Profesor Minissi zapowiada zresztą napisanie ob-

szernego studium dotyczącego *Fraszek* i w ogóle poezji Kochanowskiego, należy więc *Wstęp* traktować jako wstępną przymiarkę, mającą przede wszystkim na celu umiejscowienie Kochanowskiego na tle literatury renesansowej europejskiej i polskiej (stąd fragment dotyczący *Figlików* Reja), oraz wyjaśnienie odbiorcy włoskiemu charakteru tłumaczonych tekstów. Z pewnością badacze literatury staropolskiej będą niecierpliwie czekać na ten zapowiadany obszerny komentarz. Od kilku bowiem lat Profesor Minissi bierze aktywny udział w konferencjach dotyczących literatury renesansu i baroku w Polsce, organizowanych przez katedrę polonistyki w Neapolu oraz Uniwersytet Warszawski i Uniwersytet Śląski, z udziałem badaczy z innych ośrodków, dając się poznać jako uczony ujmujący cały szereg zagadnień inaczej, na szerokim tle literatury i kultury europejskiej.

4. Tłumaczenia wydają się bardzo poetyckie, subtelne, lekkie, jakby wyszły spod pióra poety, dokonującego kongenialnego przekładu, a nie poważnego i cenionego we Włoszech filologa. Wspomnieć tu warto, iż Minissi poprzedził swoje przekłady uroczym żartem poetyckim, własną fraszką o dwóch tytułach: *Prefazione del traduttore* (Wstęp tłumacza) i tytuł właściwy *Come tradurre Kochanowski* (Jak tłumaczyć Kochanowskiego). W poincie tego wiersza pojawia się, w nawiązaniu do pojęcia fraszki i jej filozofii, stworzonej przez Kochanowskiego, zabawna konkluzja, iż cały wykład na temat tłumaczenia to też tylko... fraszka:

Questo basti. E le lezioni
Come far le traduzioni
Dona al vento e alla burrasca:
Credi a me, son solo frasca.

Ten wiersz nawiązuje jakby do dawnych przekładów poetyckich, poprzedzonych własnym poetyckim wstępem tłumacza, którym był nierzadko *poeta doctus*. Pomieścił go Profesor Minissi po poważnym komentarzu. Ów poetycki żart, przełamujący sztywne konwencje współczesnych filologicznych wydań, stanowi wyraz hołdu tłumacza dla poety, a także swoistą manifestację poglądu, iż tłumacz wybrał typ przekładu w pełnym tego słowa znaczeniu poetyckiego, przekładając poezję na poezję.
Ale nie dajmy się za bardzo zwieść poecie–tłumaczowi i jego teorii

przekładu. Wszędzie tam, gdzie ekwiwalencja językowa jest możliwa, Minissi podąża wiernie za oryginałem, ale tam, gdzie prowadziłaby do zniszczenia wartości artystyczno-semantycznych utworu, dokonuje translacji na pozór swobodnej, zmieniając np. dystych na czterowiersz, skracając lub, na odwrót, wydłużając frazy oryginału. Odmienności ściśle językowych (np. w zakresie układów zdań, czy typów zdań) jest tu sporo, jednakże: 1) zachowana jest w pełni semantyczna zawartość fraszek z jej niuansami, 2) utrzymane są wartości stylistyczne, przy czym tłumacz zabiega wyraźnie o to, aby tłumaczenia nie były ujednolicone, co, jak wiemy, bywa klęską przekładów utworów seryjnych. Niekiedy tłumaczenie Minissiego wydaje się lepsze od oryginału, zwłaszcza w przypadku fraszek niejasnych dla polskiego odbiorcy lub na pierwszy rzut oka banalnych, w przypadku, gdy zatarł się ich podtekst i sytuacyjne odniesienia do konkretnych zdarzeń i osób. Minissi stara się zreinterpretować tekst, w zgodzie z intencją poety i sensem danej fraszki w chwili powstania. Zgodnie z koncepcją translacji kultur, Profesor nie waha się na przykład, aby polskiego Walka zastąpić włoskim Valerio, Kachnę — Cateriną albo deminutywną Tiną, słowem, zabiega o to, aby tam, gdzie jest to możliwe, tłumaczenie nie miało martwych, obcojęzycznych miejsc, niewolniczo trzymających się oryginału. I to samo dotyczy idiomów lub gier leksykalno-semantycznych w zakresie harmonii i polisemii. Tam, gdzie tłumaczenie dosłowne prowadziłoby do eliminacji tych gier, Minissi wprowadza (maksymalnie zbliżone) gry włosko-języczne lub ekwiwalentne struktury stylistyczne. Tak np., słynną frazę fraszki *O doktorze Hiszpanie*:

Puszczaj doktorze towarzyszu miły,
Doktór nie puścił, ale drzwi puściły

gdzie w grę wchodzi *jeu de mots* „puścić" (nieprzetłumaczalne na język włoski) zmienia na frazę:

Fai passare, dottore, gli amici sono qui.
Il dottore non fa, pero la porta si.

Jest tu zachowana po części gra czasowników (*fai — non fa*) i cały antytetyczny styl i sens tego ustępu, semantyczna gra sensów na poziomie zdań, słów, lekkość składni, dobitne rymy. I tak często jest w innych tłumaczeniach: finezyjnych, niekiedy eleganckich, gdy trzeba dosadnych, posługujących się różnymi stylami włoszczyzny epoki

renesansu. Gdyby tak tłumaczono wcześniej naszego poetę, jakże przecież bliskiego kulturze włoskiej, byłby z pewnością twórcą znanym w szerszych kręgach czytelników, choćby jako przykład znakomitej i oryginalnej emanacji włoskiej poezji renesansowej i kultury tej epoki na poezję i kulturę obcojęzyczną. Pisał za stoikami Kochanowski, iż „fortuna kołem się toczy"; długo musiał czekać nasz poeta na korzystny dlań obrót fortuny poetyckiej we Włoszech, wszelako pamiętajmy, iż renesans stanowi ciągle żywą i otwartą kartę we współczesnej kulturze tego kraju.

Aleksander Wilkoń

Gombrowicza wizerunek odwrócony

Nowość spojrzenia na twórczość Gombrowicza, jakie proponuje nam niemiecki slawista Olaf Kühl w swej pracy *Stilistik einer Verdrängung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*[1] *(Stylistyka stłumienia — wokół prozy Witolda Gombrowicza)*, można najkrócej określić jako próbę posłużenia się w interpretacji tej twórczości pojęciem „odwróconej alegorezy" (s. 48), gdy dotychczas uważano za właściwe stosować w tym celu pojęcie alegorezy w znaczeniu tradycyjnym. Objaśnienie takiej formuły nie jest proste, a wymaga przede wszystkim zrozumienia sposobu używania przez autora ogólnych pojęć stylu i stylistyki oraz Gombrowiczowskiego pojęcia formy.
Co do pojmowania tkwiącego w tytule książki terminu „stylistyka", pracę Kühla zaliczyć wypada do monograficznych ujęć stylów określonych autorów — prowadzonych wszakże nie drogą docierania do ich indywidualności poprzez wykrywanie metodami statystycznymi charakterystycznych „słów-kluczy". Autorowi nie chodzi bowiem o umieszczanie stylu Gombrowicza w ramach jakiegoś ogólniejszego systemu, osiągalne przez odwołanie się do frekwencyjnych wartości słów czy wyrażeń (s. 6). Obrany przez niego punkt wyjścia uruchamia „koło hermeneutyczne" stylistyki od strony szczegółowych obserwacji, nie od strony gotowej aparatury pojęciowej. Tu jednak należy zaznaczyć (choć nie bez pewnych wątpliwości), że ze stylistyką taką,

[1] O. Kühl *Stilistik einer Verdrängung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*, Berlin 1995, s. 233. Książka ta jako praca doktorska ukazała się w małej poligrafii i w niskim nakładzie. Zapewne więc będzie trudno dostępna czytelnikowi polskiemu. Stąd, omawiając ją, uważałem za właściwe posłużyć się w dużym, choć i tak niewystarczającym stopniu, streszczeniem i cytatami.

nawiązującą niewątpliwie do neoidealistycznej tradycji Vosslera i Spitzera, nie należy łączyć pojęcia ekspresji jako drogi odsłaniania pewnych elementów psychiki badanych autorów. Stylistyka proponowana przez Kühla nie sprowadza się bowiem do ukazania „psychogramu" Gombrowicza. „Punkt ciężkości leży, mówiąc słowami autora, w zbadaniu i opisaniu struktur, w których wyraża się «to, co jest Gombrowiczem», a które, zgodnie z rozumieniem samego Gombrowicza, stanowią jego styl". (s. 17). W formule takiej zbiegają się zatem dwie intencje: dążność do ujęcia stylu według zasady *le style c'est l'homme meme* (s. 19) oraz do traktowania stylistyki jako samodzielnego przedsięwzięcia opisowego. Owa czysto opisowa tendencja wyraża się w stylistyce Kühla w stosowaniu — w ślad za retoryką francuską, a także gramatyką transformacyjną Chomsky'ego — pojęcia odchylenia (franc. *écart*, niem. *Abweichung*), odnoszącego zjawiska stylistyczne do norm gramatycznych (s. 41). Posługiwanie się tym pojęciem w ramach stylistyki charakteryzowanej poprzednio jako indywidualizująca, grozi pewną niekonsekwencją, z czego autor zdaje sobie sprawę, nie poświęcając jednak temu trudnemu problemowi bliższej uwagi. Warto przy tym zauważyć, że prymat tendencji indywidualizującej potwierdza tu fakt, iż praca poświęcona jest stylistyce „Gombrowicza w ogóle", bez wyróżnienia stylistyki różnych okresów czy różnych gatunków jego twórczości. Można oczywiście *a priori* podawać w wątpliwość wykonalność tego zamysłu.

Antropologiczny sens badania stylu posiada w pracy Kühla wyrazistą orientację, którą najogólniej nazwać można psychoanalityczną. W tym rozumieniu istnieć ma wyraźna analogia między funkcjami stylu a psychoanalitycznie rozumianą „pracą snów": obie dziedziny zjawisk odkrywają sferę cielesną i seksualną, ale czynią to poprzez zasłonięcie, czy, używając terminu psychoanalityków, stłumienie (*Verdärngung*, s. 13–15). By jednak wyjaśnić to zjawisko, odpowiedzieć należy na pytanie, jak autor pracy rozumie podstawowe dla Gombrowicza pojęcie formy.

O pojęciu tym wypowiadał się wielokrotnie sam Gombrowicz, a jego interpretatorzy, wykorzystując różne sugestie autora, uczynili z niego jeden z centralnych punktów tych analiz. Dla autora pracy o stylu Gombrowicza jest więc rzeczą niezbędną zajęcie stanowiska wobec przeświadczeń swoich poprzedników. I tu właśnie tkwi istota jego pojęciowej odmienności, i tu szukać należy podstaw odwrócenia wizerunku pisarza. Autor książki bowiem w sposób zasadniczy odrzuca opinie wcześniejszych badaczy. Nie znaczy to, iż nie rozumie „mię-

dzyludzkiego komponentu formy" (s. 22), tj. jego socjologicznego aspektu, przede wszystkim zaś Gombrowiczowskiej „filozofii formy" budującej aporetyczny stosunek pomiędzy określonością a dążeniem do ucieczki od identyfikacji (s. 22–24). Filozofię tę uważa Kühl za tkwiącą swymi korzeniami w Lacanowskim pojęciu *stade de miroir*. Ta elementarna sytuacja zwierciadła ma być bowiem obrazem powstania problemu identyfikacji ludzkiego Ja wobec własnego ciała. Na tym tle — interpretując wywody Kühla — sytuować należy problem zagrożenia Ja, którego uogólnienie stanowić ma Gombrowiczowska antynomia formy (s. 28–29, 36–27). Wychodząc z takich założeń rysuje autor „nową interpretację pojęcia formy" (s. 26) w znaczeniu „sposobu, w jaki jest nam dane własne ciało" (*die Gegebenheit des eigenen Kärpers*, s. 26). Tak więc we właściwym autorowi rozumieniu Gombrowicza prymat nad „kulturową", abstrakcyjną i antynomiczną koncepcją formy obejmuje jej pojęcie jako konkretnej i głęboko przesiąkniętej seksualnością cielesności. Na miejsce „filozofii formy" pojawia się „mowa cielesnej namiętności" (s. 206). W tym kontekście dawna problematyka antynomiczności formy prezentuje się jako dostrzeganie różnych rodzajów jej „euforyzacji" i „dysforii". Egocentryczne narcystyczne zakochanie się w sobie samym określane jest jako forma w sensie euforycznym, a jeśli założy się modalną wielostopniowość „bycia", to bycie noszące charakter narcystyczny osiąga najwyższy „emfatyczny", stopień (s. 44–46). Dysforyczność natomiast formy pojawia się w „rozdwojeniu pomiędzy identyfikacją w wysokim stopniu chwiejną a zagrażającym jej nieustannie rozpadem" (s. 38).

Wypada teraz powrócić do formuł określających zjawisko stylu jako pełniące funkcję „tłumienia" wobec cielesności i seksu, te ostatnie bowiem dziedziny objął Kühl mianem formy właściwej w odróżnieniu od formy rozumianej filozoficznie czy kulturowo. W tej sytuacji okazuje się, że struktura semantyczna dominująca w dziele Gombrowicza sprowadza się do układu dwuwarstwowego: forma, tj. cielesność i seksualność mieści się w tym układzie jakby poniżej stylu zakrywającego ją przy użyciu różnie stosowanego maskowania. I na tym właśnie polega odwrócenie tradycyjnej alegorezy przypisującej formie rolę maskującej powierzchni, a rolę elementu maskowanego — zazwyczaj pewnym treściom filozoficznym, takim, jakich przykładem mogła być antynomiczna Gombrowiczowska filozofia formy (s. 48). Autora pracy interesuje przy tym biograficzna podstawa owego stłumienia. „Możliwa jest taka sytuacja, pisze Kühl, że Gombrowicz

nie mógł zaakceptować moralnie samej swej homoseksualności, a swą skłonność do «młodości» usiłował pojmować jako bezpłciową i niecielesną" (s. 15). Zgodnie z tym, istotę Gombrowiczowskiego „tłumienia" rozumieć można jako przekład tego, co jest formalne, a więc cielesne (ale w sensie homo- czy auto-erotycznym), na to, co jest tekstem literackim, a więc nosicielem stylu (s. 17).

Przyjęcie założenia, iż forma stanowi pierwotne doświadczenie związane w istotny sposób z ciałem, a zwłaszcza z homoseksualną erotyką (s. 39), otwiera drogę do poszukiwania środków stylistycznych maskujących całą tę sferę doświadczeń. Pojęciem, które najogólniej obejmuje różne dziedziny maski, jest nieokreśloność (*die Unbestimmtheit, das Namenlose,* s. 50), która różnymi drogami zaciemnia czy osłania zjawiska mające ulec stłumieniu. Powiązanie cielesności ze stylistyką nieokreśloności odnosi wszakże autor jedynie do cielesności ambiwalentnej (a więc anormalnej). Cielesności, której znamieniem jest „forma, w jakiej tkwi człowiek z natury swego losu, odpowiada językowo jednoznaczne określenie namiętności seksualnej" (s. 205).

Klasyfikacja stylistycznych metod „tłumienia" jest w pracy nader rozbudowana, podany zaś w *Podsumowaniu* ich przegląd niezupełnie odpowiada biegowi rozważań książki, toteż można tutaj jedynie zasygnalizować pewne grupy zjawisk uznawanych za stylistyczne.

Za podstawową zasadę klasyfikacji stylistycznych zabiegów nieokreśloności uważa autor odróżnienie nieokreśloności pojawiającej się na gruncie językowych znaków wzajemnie identycznych od nieokreśloności występującej wśród znaków jedynie podobnych. W pierwszym przypadku rozpatruje przede wszystkim zjawisko „polisemii zaktualizowanej" jako świadomego środka semantycznego — w przeciwieństwie do polisemii wpisanej w język (s. 64–65). Dotyczy ona jednak nie tylko jednostek znaczeniowych (leksemów), lecz wiązać się może z relacjami na różnych poziomach wypowiedzi. Może np. wynikać z niejednorodności podmiotów mówiących, płynącej z wielogłosowości czy dialogowości tekstu (s. 111–112). Równolegle do polisemii jako sposobu aktualizowania różnopoziomowych sensów tkwiących w języku, rozpatruje autor — operując charakterystyczną terminologią psychoanalizy — tzw. zjawiska nadokreśloności *(Überdeterminierung)* wywodzące wieloznaczność i zagęszczenie znaczeniowe *(Verdichtung)* z podsuwanych przez konteksty nici skojarzeń (s. 137, 179). Nadokreśloność tego typu pojawia się u Gombrowicza w oparciu o różne zasady: paradygmatyczną, syntagmatyczną, semantyzacyj-

ną, spychając czy utajniając sfery znaczeń tekstu, które zasługują na przesłonięcie czy stłumienie.
Obok polisemii w funkcji tłumienia wyrazistości znaczeniowej specjalną rolę grają u Gombrowicza zjawiska podobieństwa stylistycznego, dzięki temu zwłaszcza, iż zawierają istotny dla pisarza element maski. Tkwi on w metaforze jako w metodzie stwarzania „tajnego języka" umożliwiającego równoczesne nazywanie jakiejś rzeczy i pozostawianie jej nie nazwaną (s. 145). Paronomazja zaś, której istota sprowadza się do gry podobieństwami, nadaje się w specjalny sposób do odsłaniania i zakrywania tego typu podobieństwa, jakie jest treścią zjawisk homoseksualizmu i autoerotyzmu (s. 135–138).
Szczególnie gruntownie omawia autor te postacie niejednoznaczności, które płyną wprost ze struktury gramatycznej języka. Chodzi tu więc o stylistykę wynikającą z ogólnego zjawiska dialektyki „prawdziwego mówienia" i „bycia mówionym", inspirowanej filozofią języka od Humboldta po Heideggera (s. 119–120). W sytuacji przewagi schematów języka nad indywidualną wypowiedzią „prawdziwe mówienie" ulega przesłonięciu przez środki ponadindywidualne (s. 122–130). Wyraziste staje się tu zjawisko określane przez Jakobsona jako „poezja gramatyki" (s. 163), a występujące tam, gdzie zachodzą rozmaite postacie bliskości gramatycznej, tj. — według terminologii Chomsky'ego — powierzchniowej (s. 162–163), takiej jak relacja form konkretnych i abstrakcyjnych (s. 173–179), czy też werbalnych i nominalnych (s. 165–173). Efektem takich podobieństw czy bliskości i wynikających z nich gramatycznych transformacji bywa u Gombrowicza nieadekwatność struktury powierzchniowej i głębokiej (s. 163). Transformacje takie kształtują w sposób specyficzny dla pisarza wieloznaczność jego stylistyki i dają się odczytać jako jeden z przejawów maskowania formy.
Rezultaty stylistyczne, których źródłem jest wynikająca z transformacji gramatycznych nieadekwatność semantyczna, wywodzą się z natury rzeczy z zakwestionowania reguł gramatyki lub z uczynienia ich przedmiotem szczególnej uwagi. Dalszym niejako krokiem stylistycznym zmierzającym w tym kierunku jest jawne pogwałcenie tych reguł — tradycyjnie określane mianem „solecyzmów", dawno już rozpatrywanych jako charakterystyczne dla stylistyki Gombrowicza (s. 187). Należy tu np. traktowanie czasowników nieprzechodnich jako przechodnich (s. 188), czy zaburzenia w semantyce przysłówków (s. 192–194). Mówiąc o tych zjawiskach autor zastrzega jednak, że nie akceptuje umieszczania ich w centrum badań nad stylistyką Gom-

browicza (s. 187). Pozostaje jednak do wyjaśnienia kwestia, w jaki sposób solecyzmy, stanowiące pewną „grę z gramatyką", odróżnić od transformacji gramatycznych, bo przecież niektóre z cytowanych przykładów zdają się należeć do obu tych kręgów zjawisk.
Badania dotyczące transformacji gramatycznych stanowią przykład dokładności i subtelności rozważań analitycznych. Ogólnie bowiem biorąc, ogromną zaletą pracy jest wnikliwość, z jaką autor odszukuje różnorodne i nie zawsze łatwo dostrzegalne zabiegi stylistyczne oraz umiejętność dopatrywania się analogii form na pozór od siebie dalekich, ale wpisujących się w krąg różnych postaci wieloznaczności, kształtujących podstawy stylistyki Gombrowicza.
Tę „stylistykę tłumienia" czy ukrywania umieszcza autor w zakończeniu pracy w kontekście „biograficznego stylu człowieka, dla którego obcość uzyskała charakter *conditio* życia"(s. 206). Uwieloznacznianie, niejasność, stać się miały bowiem dla Gombrowicza ochronną maską przed wpisywaniem w narzucony od zewnątrz system. Tę właściwość twórczości pisarza uważa autor za istotną motywację doniosłości, jaką osiągnął w historycznej sytuacji „narodu polskiego", dla którego obrona przed narzuconym systemem stała się podstawowym problemem istnienia" (s. 207). Odnosząc się z uznaniem do tej tezy (zwłaszcza, że wychodzi spod pióra badacza niepolskiego) nie podobna jednak zapominać, że Gombrowiczowska ucieczka przed zaszeregowaniem tłumaczy się tradycyjnie przyjętym pojęciem formy jako „łoża Prokrusta" i tkwi głęboko w tym, co w toku pracy Kühla określane jest mianem „filozofii formy", a co jako właściwy sens formy Gombrowiczowskiej nie zyskuje uznania autora. Porównajmy wszakże dwie podstawowe antytezy, które — jak się zdaje — uznawane są przez autora za dwa istotne warianty spoglądania na Gombrowicza. Pierwsza — przeciwstawia (na zasadzie alegorezy) całą konkretność ukazanego świata i jego abstrakcyjne podłoże, które stanowi antytetyczna filozofia formy. Druga — akcentuje opozycję formy jako cielesności oraz „stylu Gombrowicza rozumianego jako sztuka i metoda powiedzenia, a zarazem niepowiedzenia czegoś" (s. 20), co właśnie odnosi się do owej cielesności rozważanej w sensie erotycznym. Trudno zaprzeczyć, że ta druga antyteza stanowi własność autora, łącząc się zarazem z jego przeświadczeniem, iż „zdumiewa fakt, że krytyka tak długo przeoczała jednoznaczny, jakkolwiek maskowany czynnik homoseksualny w dziele Gombrowicza" (s. 199), a „podstawa tak błędnego spojrzenia mogła tkwić w swego rodzaju stłumieniu warunkowanym kulturą polską, określaną zdecy-

dowanie męskim sposobem patrzenia" (*männlichkeitsorientierte polnische Kultur*) (s. 200).
Nie chcę tutaj polemizować z twierdzeniem o przemilczaniu problemu homoseksualizmu w odniesieniu do Gombrowicza i z tezą, że wiąże się to z pewnym zaślepieniem polskiej kultury. Wydaje się jednak, że wbrew przeświadczeniu o doniosłości „przemilczanych" cielesnych spraw Gombrowicza — poznawczą moc pary pojęciowej styl–forma cielesna trudno porównywać z zawartością myślową, którą wnosiło potraktowanie antynomicznego rozumienia formy jako Gombrowiczowskiego klucza do pojmowania świata w aspekcie relacji międzyludzkich, sytuacji poznawczych czy uwarunkowań moralnych. Uznając w pełni bogactwo i precyzję analiz stylistycznych zawartych w pracy i przyznając, iż „analiza działań stylistycznych u Gombrowicza winna mieć ważność niezależnie od jej psychologicznej interpretacji" (s. 17), trudno nie doznać rozczarowania wobec pewnego monocentryzmu książki, wobec faktu, że wspaniale rozwinięte analizy służą wyświetleniu jednej tylko funkcji czy jednego aspektu stylu Gombrowicza. Innymi słowy, że praca tak gruntownie podbudowana wiedzą filozoficzną i językoznawczą musi z pełną słusznością mieć w tytule formułę *Stilistik einer Verdrängung*. Ta okoliczność jednak jest wynikiem światopoglądowych i filozoficznych założeń autora i w związku z tym winna raczej pozostać poza dyskusją.

Kazimierz Bartoszyński

Dwie książki o Singerze[1]

Singer. Pejzaże pamięci Agaty Tuszyńskiej czyta się bardzo dobrze. Ale jest to książka, która wymyka się zwykłym określeniom gatunkowym. Mimo pozorów nie jest to tradycyjna monografia pisarza. I to z wielu powodów. Najważniejszym z nich jest chyba ten, że autorka nie znając języka jidysz, w którym I. Baszewis-Singer tworzył, nie miała możliwości dotrzeć w pełni do jego dorobku. Bowiem część tylko znaczącej spuścizny pisarza została przetłumaczona na język angielski, a z niego na inne języki. Trudno sobie wyobrazić rzetelną monografię o jakimkolwiek pisarzu bez znajomości języka

[1] A. Tuszyńska *Singer. Pejzaże pamięci*, Gdańsk, Wydawnictwo Marabut 1994, s. 342.
M. Adamczyk-Garbowska *Polska Isaaca Bashevisa Singera — rozstanie i powrót*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie- Skłodowskiej 1994, s. 198 + 33 il. oraz mapa.

jego twórczości. Czy można oczekiwać, na przykład, że ktoś zabierze się do pisania monografii o Bolesławie Prusie czy Stefanie Żeromskim opierając się wyłącznie na tym, co zostało z ich twórczości przetłumaczone na angielski i bez znajomości języka polskiego? Sam taki pomysł monografii wydaje się niedorzeczny.

O ile dobrze zrozumiałem mgliste zamierzenia autorki, jej celem było odtworzenie nie istniejących już „pejzaży" żydowskich w Polsce na podstawie twórczości Singera. Zamierzenie takie jest niewątpliwie na miejscu, biorąc pod uwagę, że sam Singer dążył w swojej twórczości do wskrzeszenia zgładzonego żydostwa polskiego. Oto, co o tym pisał we wstępie do niezmiernie ważnego cyklu opowiadań pod tytułem *Ludzie na mojej drodze*:

W okresie zagłady wielu Żydów miało różnorodne fantazje jak zemścić się na Niemcach, jak ocalić Żydów. Moją fantazją było wynalezienie środka na zmartwychwstanie zgładzonych. W mojej fantazji miałem taki eliksir albo zioło, które ożywiało uśmierconych.
Niestety wskrzeszenie umarłych nie leży w siłach ludzkich. Ale przynajmniej pod względem literackim chciałem wskrzesić zgładzonych, przedstawić czytelnikowi żydowskiemu obrazy poszczególnych mężczyzn i kobiet, z wszystkimi ich cechami i osobliwościami, jakie są charakterystyczne dla indywidualności. To jest właściwie celem wszystkiego, co piszę.

Nie wiem, czy kiedykolwiek została podjęta poważna próba oceny twórczości Singera jako zamysłu odtworzenia świata zgładzonych. Nie jest na pewno taką próbą książka Tuszyńskiej.

Cykl *Ludzie na mojej drodze* składa się z 232 oddzielnych opowiadań, które ukazały się w dzienniku „Forwerts" w języku jidysz, od stycznia 1958 do października 1960 roku. Mimo wielkich walorów literackich i poznawczych, opowiadania tego cyklu nie doczekały się wydania książkowego w języku oryginału i nie zostały przetłumaczone na język angielski. Jest to tylko jeden z wielu wypadków, kiedy bardzo znaczące pisma Singera są dostępne wyłącznie władającym językiem jidysz. Wątpię, czy autorka książki wiedziała o istnieniu tego cyklu, który wiąże się bezpośrednio z jej zamierzeniem odtworzenia „pejzaży". Tuszyńska tego cyklu nawet nie wspomina. A jego znajomość jest konieczna zarówno dla odtworzeń „pejzażowych", jak i dla monografii twórczości czy biografii I. Singera.

Autorka, nie mając dostępu do całokształtu twórczości pisarza w jego języku, oparła swoje dzieło na „pamięci", jak głosi tytuł jej książki. Banałem jest twierdzenie, że pamięć jest zawodna. Ale nie jest banałem, że tą zawodną „pamięcią" można manipulować i posługiwać się nią jako zastępczym chwytem, kiedy inne możliwości nie są dostępne.

Pokaźna część książki składa się właśnie z cytatów (!?) — z wywiadów i wypowiedzi „pamiętających": Polaków pamiętających Żydów i Żydów pamiętających I. Singera.
Warto chyba zauważyć, że także cytaty podawane przez Tuszyńską bywają zniekształcone i tym samym niezupełnie wiarygodne.
Autorka zdobyła sobie sławę dziennikarską zlepkami wywiadów i wypowiedzi pomieszczonych w książce *Kilka portretów z Polską w tle* (Gdańsk 1993). Niestety cytaty te są niedokładne, a czasem wręcz błędne. Twierdzą tak moi cytowani znajomi, z którymi się w zupełności zgadzam. Nie mogłem na przykład powiedzieć pani Tuszyńskiej, że w mojej studenckiej legitymacji Uniwersytetu Warszawskiego na 1938/9 rok miałem pieczątkę „Żyd" (s. 52), bo miałem pieczątkę „Miejsce po stronie nieparzystej". To było może równoznaczne, bo jestem Żydem, ale wcale nie to samo. Jeśli A. Tuszyńska tego nie pojmuje, dokładność jej wywiadów jest co najmniej wątpliwa.
Biorąc pod uwagę znaną mi praktykę Tuszyńskiej wydaje się problematyczna cała jej procedura wywiadów i przytaczanych z nich cytatów w książce o Singerze.
Aby jakoś powiązać wypowiedzi Polaków o Żydach z Singerem, autorka udała się do miejscowości wspominanych w biografii pisarza, a właściwie jego rodziców. A więc do Tomaszowa (s. 143–151, 211, 218), bo tam rodzice Singera się pobrali, do Radzymina (s. 69–77), bo tam rodzina mieszkała do 1908 roku, do wyjazdu do Warszawy.
Wypowiedzi te świadczą więcej o Polakach i ich stosunku do Żydów, niż o samych Żydach. Nie ma w nich nic nowego i szczególnego, nawet jeżeli chodzi o przedstawianie atmosfery, w której Żydzi bytowali w Polsce przed, w czasie i po zagładzie. Mimo że Tuszyńska nie zawsze uważa za właściwe, by ustosunkować się do cytowanych wypowiedzi, sądząc, że mówią same za siebie, trudno czytać takie oto „kwiatki" bez żadnego komentarza autorki:
Radzymin: „Żydy charakterne były, ale i wredne" (s. 74).
Tomaszów: „Pili spirytus srebrnymi kieliszkami specjalnie do tego celu zrobionymi" (s. 146).
„...strażacy, którzy ratowali bóżnicę żydowską, znaleźli w niej kilkanaście beczek z wódką pejsachówką" (s. 147);
„... chowano trupa nie w pozycji leżącej a siedzącej" (s. 49, 148).
Frampol: „... gnali ich potem Niemcy na okopisko i wywozili walizki pełne dolarów i zegarków" (s. 229).
Obawiam się, że znajdą się w Polsce czytelnicy, którzy potraktują te bzdury poważnie.

Nie ma wśród „świadczących" i „pamiętających" Polaków ani jednego, który znał kiedykolwiek samego I. Singera czy nawet jego rodziców. Są za to wywiady z wybranymi literatami i dziennikarzami-Żydami: M. Caninem (s. 165–167), A. Szulmanem (s. 192–202), S. L. Sznajdermanem (s. 275–280), H. Klepfiszem (s. 210–222), Ch. Finkelsztejnem (s. 272–274). Zakładając, że wypowiedzi te rzeczywiście mają przybliżyć osobowość I. Singera i że są wiarygodne, oczywiste jest, że zieje z nich zawiść, czasem połączona z druzgocącą krytyką pisarza, mimo uznania, jakim się cieszył. Poza dezinformacją, jak na przykład spotkanie Sznajdermana z Runią w Warszawie po wojnie (s. 278), kiedy jej tam nie mogło być (s. 289), wspomnienia i wywiady nie przynoszą nam nic nowego o I. Singerze.
Zresztą, po co cytować krytyczne oceny innych, skoro sam I. Baszewis-Singer był świadom krytyki jego twórczości w kołach tych literatów i dziennikarzy, i potrafił ją sformułować lepiej i dobitniej od innych i na pewno zjadliwiej od wszystkich wspomnianych w książce. Uczynił to jeszcze w latach pięćdziesiątych, w jidysz, w nie najlepszej swojej książce, która się dopiero teraz ukazała po angielsku (Isaac Bashevis Singer *Meshugah*, New York 1994, s. 114):

Nie było końca skargom przeciwko mnie. Byłem za pesymistyczny, za zabobonny, za sceptyczny co do postępu ludzkości, nie dość oddany socjalizmowi, syjonizmowi, amerykanizmowi, walce przeciwko antysemityzmowi, działalności idyszystów, problemom prac kobiecych. Niektórzy krytycy skarżyli się, że na moich oczach wyskoczyło państwo żydowskie w czasie, gdy ja zakopałem się w pajęczynę folkloru. Oskarżali mnie, że ciągnę czytelnika z powrotem do ciemnego średniowiecza. Nu, a dlaczego tyle zainteresowania seksem? Seks nie leży w tradycji literatury w języku jidysz.

Mówi to z przekąsem pisarz, który występuje w tej powieści jako głos samego I. Baszewisa-Singera.
Nie ma już tego odcinka ulicy Krochmalnej w Warszawie, na którym znajdowała się *Izba rabinacka mojego ojca* (A nie *Na dworze mojego ojca* jak u Tuszyńskiej), ulicy, o której tak dużo pisał I. B. Singer. A więc księga hipoteczna jest tu przedstawiona jako właściwe źródło, mimo że nie ma w niej absolutnie nic ani o samym Singerze, ani o jego rodzinie. Nazwiska właścicieli kamienic i ceny kamienic są zupełnie nieistotne dla odtworzenia życia biedoty żydowskiej i półświatka na Krochmalnej. Ale Tuszyńska chce stworzyć swoimi „hipotecznymi" dociekaniami złudzenie, iż przeprowadza istotne badania źródłowe. Takich chwytów niemało w tej książce. Należy do nich cytowany na s. 19 akt ślubny rodziców I. Singera, i w związku z nim cały rozdział *Ślubna fotografia*, o nigdy nie istniejącej — bo w takiej

rodzinie nie robiono fotografii ślubnych w drugiej połowie dziewiętnastego wieku — fotografii ślubnej rodziców pisarza.
Zwrócono już uwagę na to, że autorka „pożycza" sobie cytaty z Singera („Twórczość" 1994 nr 9, s. 114–117). Przykłady można jeszcze mnożyć i dodać, że p. Tuszyńska nie zawsze wie i rozumie, o co chodzi. I tak na stronie 301 znajdujemy cytaty z *Ostatniego demona (Majse Tyszewic)*, jednego z najświetniejszych opowiadań Singera, oczywiście bez cudzysłowu i podania źródła. Mowa tam o „żałobnej modlitwie" w synagodze, czego nie ma i nie mogło być w oryginale po żydowsku, i nie ma w przekładzie angielskim. Jest to wymysł A. Tuszyńskiej. Nie będę wdawał się w szczegóły dotyczące źródeł, które nie są wspomniane w książce. Istnieje talmudyczne przysłowie, które by brzmiało po polsku: „Kto mówi (cytuje) rzecz w imieniu mówiącego (autora), przynosi zbawienie światu". Pani Tuszyńska zbawienia na pewno nie przyniosła, przepisując żywcem, bez podania źródeł, z Singera i innych autorów.

Twórczość I. Baszewisa-Singera od lat już wywołuje szerokie zainteresowanie krytyki i badań literackich. Znalazło to dobitny wyraz w szeregu monografii i prac doktorskich, powstających w szczególności na uczelniach amerykańskich, a opartych zazwyczaj jedynie na tłumaczeniach pism Baszewisa z jidysz na język angielski. W Polsce badania nad twórczością tego bardzo płodnego pisarza wydają się zaniedbane i z reguły krytyka jego twórczości ma za podstawę tłumaczenia polskie z angielskiego, pomimo że właśnie w Polsce pisma Baszewisa mają szczególną wymowę. Bardzo trafnie zwróciła na to uwagę Monika Adamczyk-Garbowska w swojej książce *Polska Isaaca Bashevisa Singera — rozstanie i powrót*, pisząc, że „recepcję twórczości Baszewisa w Polsce wytyczają inne zasady jej odczytywania, niż to ma miejsce w innych krajach, co wynika zarówno w faktu bliskich związków pisarza z naszym krajem, jak i ze skomplikowanej historii stosunków polsko-żydowskich" (s. 143–144). Dobrze się więc stało, że pełna świadomość tej właśnie odrębności recepcji Baszewisa w Polsce jest podstawą książki M. Adamczyk-Garbowskiej, pierwszej szeroko zakrojonej rozprawy o twórczości pisarza po polsku, opartej zarówno na jego pismach w jidysz, jak na tłumaczeniach angielskich. Omawiana praca składa się z czterech części. W pierwszej — *Polski okres życia i twórczości Baszewisa* — biografia pisarza jest przedstawione jako właściwe tło jego twórczości. Znaczenie znajomości języka i literatury polskiej dla pisarstwa Singera jest omówione

skrupulatnie i rzeczowo, bez zwykłych upiększeń na ten temat, obecnych w dotychczasowej krytyce w Polsce.
Lata spędzone w Polsce, do 1935 roku, stały się podstawą twórczości pisarza, wyjazd z Polski jest wobec tego swego rodzaju diasporą. Pisarz bowiem do końca swej twórczości tkwił tematycznie w doświadczeniu, przeżyciach i zasadach bytu społeczności żydowskiej w Polsce.
Dwie następne części pracy M. Adamczyk-Garbowskiej poświęcone są tej głównej tematyce — *Obliczom Polski i Polaków* w twórczości pisarza. Bardzo wnikliwie, z wielką znajomością rzeczy, włączając też teksty, które nigdy nie były tłumaczone z jidysz, autorka pokazała skomplikowane, nierzadko też niekonsekwentne i ambiwalentne odzwierciedlenie Polski i Polaków w twórczości i światopoglądzie pisarza. Obok takich opowiadań jak *Praczka* i *Gołębie*, w których zwykłe Polki są przedstawione z wielką sympatią i z głębokim uznaniem, omawiane są w książce z niemałym zrozumieniem postaci Polaków nacechowane wyraźnie negatywnie. I słusznie autorka dostrzega w historycznych powieściach Baszewisa projekcję problematyki współczesnej, włączając zawikłane stosunki polsko-żydowskie, które siłą rzeczy nie są wcale jednoznaczne w twórczości tego żydowskiego pisarza. Zgadzając się z tezą autorki, że „sprawa przedstawiania Polaków w utworach Baszewisa jest punktem szczególnie drażliwym i istotnym dla polskich czytelników" (s. 134), należy z uznaniem podkreślić jej umiejętności wzniesienia się ponad możliwe urazy w rzetelnej i bezstronnej analizie tekstów literackich omawianych w rozprawie. Nie zawahałbym się twierdzić, że znajomość języka jidysz i możliwość dotarcia do tekstów w języku, w którym zostały pierwotnie stworzone, były autorce szczególnie pomocne w głębszym i bardziej wrażliwym odczytaniu twórczości Baszewisa.
Część pracy zatytułowana *Powrót Baszewisa*, zamykająca rozprawę, jest poświęcona dwom zasadniczym problemom: recepcji twórczości Baszewisa w Polsce i jakości przekładów jego twórczości na język polski.
Zarówno twórczość pisarza, jak i jej krytyka nie są w Polsce jednoznaczne. Koleje tej krytyki zostały tu przedstawione wyczerpująco — z wielką znajomością rzeczy, z należytym uwzględnieniem tej właśnie często „drażliwej" postawy krytycznej.
Jak wiadomo, utwory Baszewisa są zazwyczaj prakładane na język polski z tłumaczeń angielskich z jidysz. Z należytą bezwzględnością M. Adamczyk-Garbowska podkreśliła niewłaściwość tego procederu,

dając przykłady niezliczonych rzeczowych wypaczeń, błędów i dziwolągów wynikających czy to z niedostatecznej znajomości angielskiego, czy to z nieznajomości obyczajów i bytu żydowskiego w Polsce. Szczególne znaczenie w tym rozdziale mają językowe porównania z tekstami w jidysz, wskazujące na możliwości, jakich mogą one dostarczyć polskim tłumaczom w dokładnym, czasami nawet dosłownym przekazie realiów polskich i obyczajów żydowskich.

Praca jest napisana w sposób wyrazisty, opanowany i rzeczowy. Autorka wyróżnia się w swoich badaniach literackich szczególną wnikliwością i wrażliwością. Rzetelna znajomość tekstów i ich subtelne odczytanie to podstawowe walory zarówno *Polski Singera,* jak i wcześniejszych prac Adamczyk-Garbowskiej na temat twórczości pisarza. Połączenie fachowej znajomości problematyki przekładów z angielskiego na polski z wielostronną znajomością rzeczy jest w wypadku badań twórczości I. Baszewisa-Singera nader szczęśliwym podłożem interpretacyjnym. Na tle fragmentarycznej i zazwyczaj impresjonistycznej krytyki twórczości Baszewisa w Polsce walory omawianej monografii są oczywiste.

Jestem przekonany, że *Polska Singera* będzie nie tylko świetnym wprowadzeniem do twórczości pisarza dla czytelników polskich, ale że i w tłumaczeniu na język angielski stanie się podstawą dla zrozumienia polskiej problematyki jego twórczości dla zainteresowanych nią krytyków w krajach zachodnich. Praca ta jest niewątpliwie kamieniem węgielnym krytyki i badań twórczości pisarza w Polsce i oby stała się wzorem dla innych.

Chone Shmeruk

Interpretacje

Dorota Korwin-Piotrowska

PĘTA „Opętanych"

Pułapka

Pisanie na temat twórczości Witolda Gombrowicza jest w gruncie rzeczy zupełnie niemożliwe. Nie tyle nawet z powodu wielości tekstów, które już na ten temat powstały[1], co przede wszystkim z powodu strategii autora, który — będąc równocześnie własnym krytykiem, interpretatorem, psychoanalitykiem oraz literackim bohaterem i narratorem — podsuwa, wyprzedza i kontruje wszelkie hipotezy czy argumenty. I dlatego pisanie o Gombrowiczu jest zarazem fascynujące jak i, w pewnym sensie, konieczne.
Prowokuje on bowiem do ciągłego pytania o zakres obecności autorskiego „ja" w świecie fikcji (i *vice versa*), a także — o wiarygodność autokomentarza. Wielość gier poznawczych, literackich i komunikacyjnych, jakie prowadzi Gombrowicz, spełnia funkcję czegoś w rodzaju systemu wzajemnie odbijających się luster, które w końcu — przekazując rzekomo wierny obraz autora — zatracają granice między tym, co jest przedmiotem i jego interpretacją, przyczyną i skutkiem, przypadkiem i istotą rzeczy, a co jedynie wynikiem

---

[1] Zob. np. J. Błoński *O Gombrowiczu*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984; J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982; Z. Łapiński *„Ślub w kościele ludzkim" (O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza)*, „Twórczość" 1966 nr 9.

oddziaływania „medium". Zwłaszcza, że pisarza, jak wiadomo, najbardziej interesowało właśnie owo „medium", sposób, w jaki funkcjonuje to, co jest pomiędzy — ludźmi, zdarzeniami, rolami społecznymi czy gatunkami literackimi. Doszło nawet do tego, że trudności wynikające z owych „gier" i „pułapek" zastawianych przez Gombrowicza stały się z czasem osobnym przedmiotem opisu, niemalże jedną z dziedzin „gombrowiczologii", a mówienie o nich — znakiem rozpoznawczym „wtajemniczonych".[2]

Dzieje się tak właśnie dlatego, że lektura utworów Gombrowicza jest już zwykle „metalekturą" (co najmniej drugiego stopnia), w której autonomiczność literackich reguł nadania i odbioru zaburzona jest obecnością różnych form pisarskiego autokomentarza (w postaci przedmów, autorecenzji oraz uwag i polemik m.in. w *Dziennikach*) lub/i kreacji autorskich (np. narrator–bohater, *porte-parole* czy „sobowtór"[3]), za pomocą których sens świata przedstawionego jest odczytywany jakby wewnątrz dzieła.

Można więc zauważyć, że Riffaterre'owska koncepcja „interpretantu" (jako znaku–pośrednika między tekstem a intertekstem[4]) znajduje w twórczości polskiego pisarza bardzo ciekawą egzemplifikację. Taką funkcję interpretantu pełnić mogą właśnie autotematyczne uwagi Gombrowicza albo fragmenty utworów, w których objaśniony zostaje mechanizm łączenia zdarzeń przez bohaterów (np. listy w *Pornografii*), lub też „znaki kulturowe" (msza w *Pornografii*, zajazd w *Trans-Atlantyku* itp.). Można by było nawet zaryzykować tezę, że narracja wszystkich prozatorskich dzieł Gombrowicza staje się jakby „metatekstem", interpretantem wobec różnorodnych fabuł, gdyż to właśnie w wypowiedziach (najczęściej personalnego) narratora zawarte są, i powtórzone, słowa–klucze (np. niedojrzałość, młodość), podkreślone zostają istotne sytuacje i relacje oraz wzajemne „odnoszenie się do siebie" elementów fabuły.

Zatem ani „na zewnątrz", ani „wewnątrz" utworów czytelnik nie jest

---

[2] Zob. np. I. Fik *Miny trudne i miny łatwe*, w: *Gombrowicz i krytycy*; F. Bondy *Witold Gombrowicz czyli szlachcica polskiego pojedynki cieniów*, tamże; A. Falkiewicz *Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu*, Kraków 1981; J. Jarzębski *Gombrowicz wobec nicości*, w: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984; W. Wyskiel *Witold Gombrowicz. Twórczość literacka*, Warszawa 1975, i in.

[3] Na temat roli sobowtóra w twórczości Gombrowicza pisali m.in. A. Sandauer (*Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*, „Kultura" 1965 nr 42, 43) J. Jarzębski (*Gra w Gombrowicza*, s. 311–315) oraz M. Janion (*Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 178–184).

[4] M. Riffaterre *Semiotyka intertekstualna, interpretant*, „Pamiętnik Literacki" 1988 z. 1, s. 104.

pozostawiony sam sobie, co zauważył już przed laty Jerzy Jarzębski[5]. Utrudnia to z jednej strony lekturową samodzielność i niezależność, z drugiej zaś (pozornie) ułatwia interpretację, która mogłaby wszak polegać jedynie na odczytywaniu Gombrowicza Gombrowiczem za pomocą odpowiednio zestawionych cytatów z utworów literackich, felietonów, wywiadów, recenzji, wspomnień i dzienników.

Uroki „złej powieści"

Tym bardziej więc musi intrygować utwór, który został przez pisarza wydany pod pseudonimem i nie opatrzony żadnymi uwagami; wydrukowany w 1939 r. w gazecie, następnie celowo zapomniany, zlekceważony, „odkryty" na nowo przez krytyków dopiero po śmierci autora. Mowa oczywiście o *Opętanych*, których publikacja książkowa w 1973 roku[6], pod ujawnionym niegdyś niechętnie przez autora (w 1969 r. — po 30 latach![7]) prawdziwym nazwiskiem, rozpoczęła drugi żywot powieści.

Było to zatem właściwie jedyne dzieło Gombrowicza, umożliwiające lekturę „pierwszą" i „niewinną" — wszystkie inne już w chwili wydania lub niedługo potem zostały przez pisarza opatrzone jakimś rodzajem komentarza. Okazało się jednak, że — wraz z ujawnieniem autentycznego nazwiska twórcy — nowo odkryta powieść utraciła z miejsca swoją „niewinność" i dostała się w kolejne interpretacyjne „pęta". Tym mocniej krępujące, że punktem odniesienia — z braku osobnych odautorskich uwag — stało się całe pisarstwo Gombrowicza, w zestawieniu z którym status *Opętanych* jest co najmniej podejrzany.

Już samo bycie „nie chcianym dzieckiem" w sytuacji, w której autor o każde ze swych dzieł troskliwie zabiegał, by zostało właściwie odczytane, musiało budzić, i budziło, kontrowersje wśród krytyków. Fakt, że utwór ten został, na co wszystko wskazuje, świadomie (w dodatku głównie dla pieniędzy) napisany jako powieść brukowa[8], celowo gorszego autoramentu, wcale przy tym sprawy nie ułatwia. Dodatkowo

---

[5] Zob. J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, zwł. rozdz. VI. (Dalej książka ta oznaczana jest skrótem GG).

[6] Zob. J. Jarzębski *Nota wydawcy* [do:] W. Gombrowicz *Opętani. Powieść*, Kraków 1994, s. 360. (Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, oznaczono je skrótem O).

[7] Zob. K. A. Jeleński *Pożytek z niepowodzenia*, przeł. J. Lisowski, [wstęp do:] W. Gombrowicz *Opętani*, Warszawa 1990.

[8] Pisze o tym Jerzy Jarzębski w: *Powieść jako autokreacja*, s. 69 i 96 (odtąd skrót — PA).

wikłają ją wypowiedzi autora. Z jednej strony stawia on w tekstach publicystycznych i recenzjach bardzo poważne zadania przed literaturą „niższą"[9], z drugiej zaś — gani wszelkie próby mówienia „nie swoim językiem" oraz wypowiada się z wyraźną niechęcią o tzw. utworach z tezą oraz „powieścidłach (...) brukowych (...), «pisanych pod Czerwoniaka»"[10].

Problem w tym, że sam Gombrowicz właśnie w owym „Czerwoniaku" wydrukował *Opętanych*, a fascynacja „niższością" i literaturą komercyjną zaowocowała wcześniej napisaniem jednego, spalonego następnie utworu, o którym sam autor pisał po latach, iż „dzisiaj skłonny jestem przypuszczać, że ten pomysł «złej powieści» był szczytowym momentem całej mojej kariery literackiej — nigdy nie nawiedziła mnie idea bardziej twórcza", a dalej: „Gdyby się udała, owa książka napisana przez studenta stałaby się może punktem wyjściowym nowej, rewolucyjnej literatury (...) Nie udało się, bo zadanie było stokrotnie nad moje siły"[11]. Czyżby więc *Opętani* byli przemilczaną kolejną próbą realizacji tych zamierzeń? Dlaczego zatem wstydliwie pomijaną, skoro powieść odniosła sukces wśród kucharek, a sam autor przyznaje się w *Dziennikach*, *Wspomnieniach polskich* i *Rozmowach z Dominikiem de Roux* do wielu rzeczy o wiele bardziej niezręcznych, czy w jakimś sensie „gorszących", niż napisanie za młodu złej książki dla pieniędzy?

Powieść ta wpisała się ponadto, z racji swojej historii, w różne literaturoznawcze „mity"[12]; mit Dzieła Nie(słusznie) Zapomnianego, mit Dzieła Ocalonego, mit Dzieła–Zapowiedzi Większego Dzieła, mit Dzieła Źle Zrozumianego oraz mit Dzieła Niewypału. Jak łatwo zauważyć, *Opętani* przystają na pierwszy rzut oka do wszystkich tych „mitów" i — tym samym — domagają się niejako głównej ich postaci: osoby odkrywcy, deszyfranta lub/i demistyfikatora. Tej roli podjął się przed laty wnikliwy krytyk i wybitny znawca Gombrowicza — Jerzy Jarzębski, rozpoczynając swoim artykułem trwającą lata po-

---

[9] Zob. np. przedwojenną publicystykę Gombrowicza: *O zakres i granice powieści popularnej. Pisarze z góry i pisarze z dołu. Spójrz kelnerowi w oczy. Rzeczywistość i żywotność*, w: W. Gombrowicz *Proza (Fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka 1933-1939*, Kraków 1995. Także: W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 48-49 (odtąd skrót — WP).

[10] W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie*, s. 87. Mianem „Czerwoniaka" — od koloru farby drukarskiej — nazywano właśnie „Kuriera Czerwonego", warszawską gazetę codzienną.

[11] Tamże, s. 48, 49.

[12] Por. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, s. 107.

lemikę z Marią Janion[13]. Spór ów koncentrował się wokół kilku zasadniczych kwestii: celu napisania *Opętanych*, przynależności gatunkowej dzieła, miejsca powieści wśród innych tekstów autora, oraz — przede wszystkim — estetycznych i historycznoliterackich wartości utworu. Co ciekawe, we wszystkich tych punktach pojawiły się między badaczami rozbieżności.

„Zdrowy rozsądek" *versus* „proceder gotycki"

Kwestia przynależności gatunkowej *Opętanych* łączy się nierozerwalnie z domniemanym celem ich napisania i powodem „ukrycia się" za pseudonimem Z. Niewieski. Maria Janion twierdzi, że jest to „«czysta» powieść gotycka, wypełniająca wszystkie reguły budowy gatunkowej (...) w połączeniu z dobrą, to znaczy bezpretensjonalną powieścią popularną" [GR, s. 206], i że nie ma tam „żadnego pęknięcia, (...) żadnej sprzeczności" [GR, s. 207]. Autorka *Gorączki romantycznej* opisuje także powiązania *Opętanych* z powieścią kryminalną oraz powieścią tajemnic, oraz dowodzi, że powieść Gombrowicza jest zarówno kluczem do jego twórczości, jak i zagubionym ogniwem literatury polskiej (choć nie arcydziełem). Mało tego, [*Opętani*] „stanowią część jego bardzo rozbudowanego i konsekwentnego programu literackiego i w żadnym wypadku nie można ich traktować jako gorszego i wstydliwego marginesu jego twórczości" [GR, s. 205], a „proceder gotycki Gombrowicza najlepiej dowodzi przystawalności doświadczenia osobistego, prywatnego do formy gotyckiej" [GR, s. 177], która „stała się dla Gombrowicza narzędziem zdobywania samoświadomości". [GR, s. 183].
Jerzy Jarzębski pisze w odpowiedzi, że: „Gombrowicz «kupuje» gotycyzm w znacznie mniejszym zakresie, niż to Autorka przedstawia. (...) *Opętani* o sekretach pisarstwa Gombrowicza mówią znacznie mniej i gorzej niż inne utwory" [PA, s. 106]. Dalej krytyk twierdzi, że nikt tej powieści nie odczytywał jako brakującego ogniwa literatury polskiej — „zanim po dziesięcioleciach poloniści nie odkryli, że autor jest wielkim pisarzem" [PA, s.107], i dodaje, że przeciw traktowa-

---

[13] Początek polemiki to tekst J. Jarzebskiego z 1970 roku pt. *Opętani — zapomniana powieść Gombrowicza*, w: *Powieść jako autokreacja*, gdzie znajdują się także pozostałe dwa jeszcze szkice na ten sam temat. Z kolei M. Janion zebrała swoje artykuły pod wspólnym tytułem *Forma gotycka Gombrowicza* w książce: *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975 (odtąd skrót — GR). Prócz tego, w zbiorowym tomie *Gombrowicz i krytycy* opublikowany został szkic M. Janion z 1975 r. pt. *„Ciemna" młodość Gombrowicza*.

niu *Opętanych* jako „fragmentu realizacji jakiegoś szeroko zakrojonego planu kulturotwórczego" jego „zdrowy rozsądek się wzdraga" [PA, s. 112]. Jest to więc powieść „konwencjonalna, przytwierdzająca gustom popularnego czytelnika, nie zaś wewnętrznej «prawdzie» autora" [PA, s. 114], a połączenie „literatury metafizycznych ciemności" z „popularnym romansem" daje w rezultacie „aliaż dość dwuznaczny, o nieostrym adresie i przeznaczeniu" [PA, s. 99].
Tymczasem dla Marii Janion to właśnie ta powieść jest „«normalna», prawdziwa» — jedyna w praktyce pisarskiej Gombrowicza. Tutaj zło zostało potraktowane z całą metafizyczną powagą i została mu wydana walka." [GR, s. 203]. Przyczyny ukrywania nazwiska twórcy wyjaśnione zostają wykreowaniem w powieści „rzeczywistego, nie tylko literackiego sobowtóra autora" (Leszczuka), którego Gombrowicz „jakby z siebie wyemanował, oddzielając się od obłędu... I zarazem zataił, nie przyznając się do powieści pisanej pod pseudonimem" [GR, s. 175]; „W «niższym» sobowtórze (...) mógł bowiem umieścić całe swoje doświadczenie «opętania», przebiegającego na wielu płaszczyznach jego życia prywatnego, przede wszystkim opętania własnym, niepojętym jeszcze «ja» i zagadkowymi jego związkami z ludźmi". [GR, s. 183].
Co na to Jarzębski? — „Janion próbuje mnie przekonać, jakoby *Opętani* odsłaniali jakieś ciemne głębie Gombrowiczowego ducha — i to lepiej niż inne utwory. Nic podobnego! Po prostu «ciemne miejsca» psychiki pisarza leżą gdzie indziej (...)" [PA, s. 107], „nie ma w *Opętanych* sylwetki samego pisarza, jego punktu widzenia" [PA, s. 115]. Natomiast fakt, że „powieść drukowano w felietonie popularnej gazety, gdzie poprzednio królowała literatura (...) podłego autoramentu" sprawił, iż „odbiór sensów metafizycznych" był „poza intelektualnym zasięgiem potencjalnego czytelnika" [PA, s. 97–98]. Zatem „*Opętani* są tekstem najzupełniej jednowymiarowym. Można go więc traktować jedynie jako wprawkę przed realizacjami artystycznymi i filozoficznymi rzeczywiście wysokiej klasy", a doszukiwanie się „wysokich paranteli" dla tego utworu równe jest „szukaniu sekretów na poziomie «metafizyki dla kucharek»" lub próbie odnalezienia ich w piosence *Umarł Maciek, umarł...*, która „też traktuje o życiu i śmierci" [PA, s. 108].
Te zbyt długie może cytaty potrzebne były, aby uwidocznić lepiej główne wątki sporu i jego emocjonalną temperaturę. Jak widać *Opętani* istnieją w samym centrum „gombrowiczologicznych" problemów. Jeśli nawet — zgodnie z sugestią Jarzębskiego —

zrezygnujemy z dociekań nad przyczyną napisania i opublikowania powieści pod pseudonimem[14], to i tak nie można poprzestać na tym, że „Gdyby autorem tego dzieła był nie Gombrowicz, a jego przyjaciel Dołęga-Mostowicz, nikomu z pewnością nie przyszłoby na myśl windować go, czynić «ogniwem» itp." [PA, s. 107]. Skoro rzeczywiście związki z osobą i twórczością autora nie są ani tak silne, ani tak istotne — to dlaczego sam Jarzębski napisał wcześniej, w 1970 roku, całą rozprawę na temat wielorakich związków *Opętanych* z innymi dziełami autora, a nawet rozpoznał tam obecność trzech głównych nurtów twórczości Gombrowicza?[15] Zresztą, każdy kij ma dwa końce — pisze Jarzębski: „Obawiam się, że zamaskowane (...) poprzez pseudonim i druk w odcinkach w popularnej gazecie (...) nawet powieści Ann Radcliffe czy Lewisa odebrano by jako seryjny kicz." [PA, s. 111]. Gdzie więc leży prawda? Czym są *Opętani*?
Najbezpieczniej będzie wrócić teraz do tekstu powieści.

Groźne pokrewieństwo: Gombrowicz i powieść grozy

Zgodzić się należy ze zdaniem, że jeśli *Opętani* nie zawierają żadnego „pęknięcia", żadnego zaznaczonego jakoś w tekście dystansu do gotyckiego wzorca, to są po prostu — mniejsza o to na razie, udaną czy nie — próbą napisania współczesnej powieści grozy, ze wszystkimi decyzji tej konsekwencjami.
Maria Janion w *Gorączce romantycznej* wymienia nieodzowne cechy „systemu powieści gotyckiej"[16], kładąc nacisk na obecność zamku jako jej głównego bohatera, a następnie pokazuje te cechy w tekście omawianego utworu. I rzeczywiście — jest tam „zamek w nastroju gotyckim i osjanicznym"[17], zamieszkiwany przez obłąkanego starca, którego choroba związana jest z jakąś tajemnicą oraz straszeniem przez siły nieczyste; namiętność, obłęd, groza oraz sceneria zdają się żywcem wzięte z romantycznego wzorca. Tyle tylko, że osadzone są w obcym, czasem wręcz groteskowym kontekście.
Poznanie okolic zamku odbywa się w stosownych „gotyckich" dekoracjach: „księżyc promieniował już na bezkresne płaszczyzny, tu i ówdzie przetykane fantastycznymi sylwetkami drzew. W bladej poś-

---

[14] J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, s. 99.
[15] Tamże, s. 91.
[16] M. Janion *Gorączka romantyczna*, s. 236-241.
[17] Tamże, s. 238-239.

wiacie ukazała się biel wody (...). Gdzieniegdzie ziemia i woda tak były pomieszane ze sobą, że trudno było określić jaki żywioł króluje", sam zaś zamek to „ogrom budowli na wzgórzu", z sześciopiętrową wieżą — „samotną, dostojną, feudalną". Lecz zaraz po tym czytamy, że zamek to „Sto siedemdziesiąt zrujnowanych pokojów, sal, sieni i czego pan tylko chcesz! Ale dla historyka sztuki nie przedstawia to żadnego znaczenia. Brak stylu, uważasz pan! (...) kupa kamieni odarta ze wszystkiego i tyle! Melancholijna siedziba wariata i grób dogasającego rodu." [O, s. 16].

Przed drugim z kolei opisem zamczyska — w stylu: „wyszczerbione, surowe mury tchnęły wyniosłą, martwą samotnością" — znajduje się scenka, w której główny bohater [Walczak *vel* Leszczuk[18]] odkrywa w lesie staruszka, profesora, siedzącego okrakiem... na dębie „nieomal u szczytu". „Widok był tak groteskowy, że parsknął śmiechem", następnie naukowiec „uczepił się Walczaka obiema rękami", a ten „zaczął go spuszczać w dół (...) nie troszcząc się o ślady tej operacji na ubraniu delikwenta, który jęczał tylko: — Aaa!". Po chwili: „Młodzieńcze — rzekł uroczyście profesor. — Gdyby nie pan, byłbym spadł, bo nie mogę znieść wysokości. — To po cóż pan wyłaził? — zapytał z głupia frant Walczak." [O, s. 29].

Trzeci z kolei opis ma miejsce wtedy, gdy wyrachowana i wysportowana Maja „pogwizdując" i „z latarką w kieszeni" idzie odwiedzić w zamku narzeczonego (sekretarza księcia). „Noc i las podniecały ją, sprawiały przyjemność" — dopóki nie zbliżyła się do okolic bezpośrednio otaczających zamek, wtedy nagle nowoczesna antypensjonarka zaczęła się bać. I pojawia się w tekście ów opis — pełen mgieł, moczarów, błota, poświaty księżycowej i szczekania psów, które „brzmiało przeraźliwie, jak głos cierpienia". Po czym, w trakcie szeptanej sceny z narzeczonym, już w zamku, słyszymy taki dialog: — „Nie kochasz mnie? — Nie. — To dlaczego jesteś tutaj? — Ze względu na interesy! Roześmiał się. To mu się podobało (...) podobało mu się, że nigdy się nie «rozkleja» i nie roztapia w sentymentalizmie." [O, s. 50].

Na tych przykładach widać wyraźnie, że dwa całkowicie odmienne style są ze sobą w powieści nie połączone, a zderzone, że żartobliwy kontekst niejako „kompromituje" patetyczny, romantyczny sztafarz, a opis zamku jest po prostu świadomym nawiązaniem do konwencji,

---

[18] Autor zmienił nazwisko bohatera, gdy okazało się, że osoba o tym samym imieniu i nazwisku istnieje naprawdę.

czymś w rodzaju umownego znaku czy wręcz pastiszu, na granicy parodii. Świadczy o tym nagromadzenie na przestrzeni kilku zaledwie zdań ulubionych przez romantyków rekwizytów i przymiotników — nie ma w tym żadnej indywidualnej inwencji; raczej jest to kwintesencja wszystkich literackich zamków, niż konkretny opis[19]. W książce jest jeszcze tylko jeden ustęp, w którym zostało odmalowane ponure zamczysko [O, s. 130], lecz i w tym fragmencie „ton elegijny i melancholijny" (wg M. Janion — GR, s. 241) — przywołany jest bardziej w charakterze „chwytu"; nie stylu ale stylizacji.

Podobnie jak z zamkiem, rzecz się ma z innymi „gotyckimi" elementami. Zamiast bohaterskich odkrywców zamkowej zagadki, lub też strasznych bandytów, którzy wdzierają się do środka po skarby bądź czyjeś życie, mamy w *Opętanych* postać naukowca, historyka sztuki, racjonalistę o społecznikowskim zacięciu [O, s. 76]. Zamiast straszliwego szaleńca — męczącego, sklerotycznego i chuderlawego księcia–staruszka, który nie może sobie poradzić z nagromadzonymi przez lata rzeczami. Zamiast duchów i zjaw — falujący ręcznik, główny postrach bohaterów. „Mistyczne porozumienie z naturą" okazuje się wrażeniem odczuwanym przy... grze w tenisa [O, s. 22], a jeśli już coś jest romantyczne, to...nos: „pan Pitulski, (...) uniósłszy romantycznego nosa, blady i zapamiętały z danserki wydobywał cuda, wyginając ją fantastycznie na wsze strony." [O, s. 228]. Zaś narrator pozwala sobie nawet na żarty z profesora, który opowiada zamkowemu słudze, Grzegorzowi, o przerażającej nocy, jaką spędził w przeklętej komnacie: „Gdybyście wiedzieli, co ja tej nocy przeżyłem — rzekł profesor — to byście z miejsca osiwieli. Te n z w r o t r e t o r y c z n y n i e b y ł b a r d z o s z c z ę ś l i w y, G r z e g o r z b o w i e m b y ł s i w i u t e ń k i, j a k g o ł ą b." [O, s. 105], podkr. moje — DP]. Czyżby tak się objawiał „brak parodystycznego dystansu" — podkreślany, tym razem zgodnie, w wypowiedziach polemistów?

Opętani obfitują ponadto w różne humorystyczne scenki, które stawiają w stan podejrzenia powagę romantycznego wzorca. Chodzi tu na przykład o satyryczne obrazki rozmów wczasowiczek mieszkających w rodzinnym domu Mai [O, s. 113–114], o opisy spotkań Mai z Maliniakiem i jego siostrzenicą margrabiną di Mildi [O, 208–210], śmieszące już samym zestawieniem nazwisk i sposobem, w jaki Mali-

[19] Na temat braku w *Opętanych* mniej powierzchownych i stereotypowych opisów zamku wypowiadał się już T. Kępiński w polemice z M. Janion — T. Kępiński *Witold Gombrowicz. Studium portretowe drugie*, Warszawa 1992.

niak zwraca się do krewnej („Te, markiza!"). Również o „naukowy" wykład Skolińskiego na temat fizjonomii [O, s. 30], będący jakby parodią poglądów St. Auberta z *Tajemnic zamku Udolpho* Ann Radcliffe. Jakby tego było mało, w bardzo dramatycznym momencie, gdy trwają poszukiwania owładniętego furią ukochanego Mai, jasnowidz Hińcz wmusza w nią — przed dalszym ciągiem akcji ratowania z obłędu Leszczuka — szklankę ciepłego mleka... Takich zabawnych drobiazgów jest w tekście więcej.
Wszystko to sprawia, że jakakolwiek metafizyka ulatuje z *Opętanych* bezpowrotnie, zwłaszcza że podważa ją jeszcze wzorzec powieści brukowej, na którym powieść Gombrowicza bez wątpienia jest oparta. Struktura powieści gotyckiej uległa w *Opętanych* rozbiciu — równocześnie w warstwie fabularnej (wątek warszawski, postacie i sceny wzięte z innego zupełnie repertuaru) i językowej. Także przez elementy ludyczne, kłócące się zarówno ze stylem, jak i nastrojem prawdziwego gotycyzmu, choć trzeba przyznać, że niektóre fragmenty powieści [O, s. 92–98, 198–202] z powodzeniem dorównują romantycznym oryginałom. O ile jednak powieść grozy pozostaje w *Opętanych* gatunkiem nie zrealizowanym, a jedynie naśladowanym i przywoływanym, to gatunek powieści popularnej, tandetnego sensacyjnego romansu z wątkiem kryminalnym, wydaje się w utworze istnieć bez ironicznego dystansu. Obecność charakterystycznych motywów powieści brukowej jest dla wszystkich oczywista i znajduje uzasadnienie w samej genezie Gombrowiczowego „dreszczowca". Może więc ten drugi, „niski" gatunek określa interpretacyjne granice, sprowadzając powieść — jak tego chce Jarzębski (i zgodnie z jej przedwojennym odbiorem) — do roli „czytadła" dla kucharek i pokojówek?

„Jestem kombinacją form i stylów wzajemnie się kompromitujących"[20]

Muszą jednak niepokoić czytelnika niektóre partie utworu, wykraczające zarówno poza schemat powieści gotyckiej, jak i powieści popularnej. Tak jakby toczyła się w utworze jeszcze jedna akcja, ukryty, dodatkowy wątek, rozwijający się niby ukradkiem, ale za to bardzo konsekwentnie.
Przyjrzyjmy się najpierw obsesyjnemu wręcz „rymowaniu" bohaterów

---

[20] W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie*, s. 15.

w utworze Gombrowicza. Ma ono z jednej strony swoją oczywistą proweniencję w literaturze dydaktycznej i ludowej, z których powieść brukowa czerpie swoje wzorce: pary czarno-białych bohaterów, nazwiska znaczące, walka dobra ze złem itp. Z drugiej zaś — odwołujący się do tych samych ludowych źródeł kanon powieści grozy: zły zamek i otoczenie, podział na wtajemniczonych i szukających prawdy, paralelne wątki, obecność dobrego i złego adoratora pięknej bohaterki, przypadkowe spotkania i podobieństwa osób (sobowtóry). Nie dotyczy to jednak tylko głównej pary „aktorów" *Opętanych* — Mai i Leszczuka, do których za moment wrócimy. Prawie każda mocniej zarysowana postać znajduje w utworze odbicie (na zasadzie analogii lub przeciwieństwa).

I tak dają się wyróżnić w powieści następujące „pary": dwie pensjonariuszki mieszkające w Połyce; Maja i Cholawicki; dwaj adoratorzy Mai — w Połyce: Leszczuk i Cholawicki, w Warszawie: Leszczuk i Mołowicz; zmarły rzekomo syn księcia — Franio oraz Leszczuk; pani Halimska i pani Ochołowska (matka Mai); margrabina di Mildi i Maja; jasnowidz Hińcz i profesor Skoliński. Zestawione są także ze sobą pary: Maja z Cholawickim i jej przyjaciółka z narzeczonym, Maja z Leszczukiem i Maja z Cholawickim, Maja z Leszczukiem i Julka z Władziem; środowiska (sceny na balu, goście i domownicy w Połyce); sytuacje (zabicie wiewiórki i kradzież pieniędzy z szafy, zamordowanie Maliniaka i scena z portfelem) oraz rekwizyty (biała chustka w scenie z Franiem i Maliniakiem).

Już wielość tych różnorakich „par" czy związków sprawia, że ich istnienie przestaje być przypadkiem czy manierą, a staje się zasadą, która może być wyjaśniona chęcią przedrzeźniania spopularyzowanych w literaturze chwytów, czarno-białych schematów. Część z tych „par" daje się wszak albo wywieść bezpośrednio z gatunkowej konwencji (np. diabelski związek Frania i Leszczuka), albo sprowadzić do prostych, stereotypowych opozycji, dobrze ugruntowanych w wymienionych wyżej literackich wzorcach (np. pan–sługa, prosty–wykształcony, chudy–gruby, dobro–zło, rozum–zjawiska parapsychiczne). W ten sposób najczęściej podkreślona zostaje schematyczność jednej z postaci (np. osoba szlachetnego, romantycznego Mołowicza na tle występnego Leszczuka) lub groteskowość całego układu (słodka, „tłusta i wyłupiasta" doktorowa nierozłączna z „kwaśną", chudą i krostowatą urzędniczką).

O wiele ciekawsze są sytuacje, kiedy wzajemne „oświetlanie się" bohaterów podkreśla ich ukryte podobieństwo. Tak na przykład dopiero przez zestawienie pani Ochołowskiej i pani Halimskiej wyraźnie wi-

dać, że żadna z tych postaci nie jest typowa, a jedynie odwołuje się do znanego schematu, by go nie powielić. Zgodnie z popularnym wzorcem: z jednej strony mielibyśmy przechowującą stare konwenanse matkę, ziemiankę, wychowującą samotnie w sposób rygorystyczny córkę, z drugiej zaś — światową, nowoczesną i z gruntu zepsutą damę ze stolicy. Tymczasem pani Ochołowska nie ma „żadnych szlacheckich narowów" [O, s. 25], poza tym wyraźnie boi się nawet rozmawiać ze swoją córką i przystaje na sytuacje, których nie popiera, a wchodzi dopiero na dobre w rolę matki, gdy córka jest już w Warszawie i staje się bohaterką skandalu. Z kolei pani Halimska jest jakby uosobieniem macierzyństwa — udziela „przybranej córce" rad, troszczy się o jej wygląd, przejmuje się szczerze jej problemami itp., lecz jej intencje są co najmniej dwuznaczne — jej opieka nad pannami z dobrych domów jest parodią domu publicznego.

Analogicznie, w narzeczeńskim układzie Maja–Cholawicki podstawą jest dokładnie to, co związek ów powinno rozbijać: obydwoje są bezwzględni, egoistyczni i wyrachowani, i zdają sobie z tego sprawę[21]. A równocześnie są eleganccy i brutalni w zachowaniu, pozbawieni wdzięku czy sentymentu. Właściwie więc zupełnie nie nadają się ani do roli typowej pary narzeczonych (mimo przynależności do tej samej sfery i zachowania odpowiednich obyczajowych norm), ani tym bardziej do roli bohaterów pozytywnych, do której — z racji miejsca w powieści — powinni być przeznaczeni. Zwłaszcza, że drugi związek Mai, głównej przecież bohaterki książki, jest jeszcze mniej „idealny". Trzeba w tym miejscu dodać, że — wbrew wszelkim popularnym literackim wzorcom — wśród czołowych postaci *Opętanych* tradycyjnych pozytywnych bohaterów nie ma w ogóle!

A już najmniej do tej roli może pretendować sama Maja, w tajemniczy sposób połączona z Marianem Leszczukiem. Nie są oni, „jak przystało na bohaterów sensacyjnego romansu, marionetkami kierowanymi przez siły nadprzyrodzone", gdyż — o czym zdaje się zapominać Jarzębski — z a n i m jeszcze zetknęli się z zamkiem i zostali poddani działaniu siły nieczystej, byli już ze sobą związani, „zrymowani". Prawdą jest natomiast, że: „Gdybyśmy jednak odcięli sznurki wiodące w zaświaty, postacie nie opadną bezwładnie. Gdy «opętani» staną się zwykłymi ludźmi, akcja toczyć się będzie analogicznie" [PA, s. 78]. Jest to możliwe, bo ich powiązanie jest silniejsze i bardziej skomplikowane, niż wynikałoby to z potrzeb powieści sensacyjnej czy gotyckiej[22] —

---

21 W. Gombrowicz *Opętani* s. 38, 40, 42.

22 Dlatego porównania z *Pornografią* wydają się tak trafne.

jest ono zarówno przyczyną wewnętrznego niepokoju obu postaci, jak i przedmiotem nieustannych obserwacji tych dwojga przez narratora (jako komentującego świadka, lub poprzez spojrzenie innych osób). Także — przedmiotem „ukrytej akcji" utworu, rozwijającej się na marginesie całej powieściowej fabuły.

I jeśli można mówić o jakiejś „reżyserującej akcję świadomości" w *Opętanych*, to nie znajduje się ona w zaświatach[23], ale jest funkcją narratora — nieustająco towarzyszy on Mai i Leszczukowi, podkreśla łączące ich cechy, zagląda do ich świadomości po to, by odkryć wszelkie związki. Kategoria „bycia widzianym", zauważona przez Jarzębskiego[24], ujawnia się nie tylko w chwili, gdy Cholawicki patrzy z zazdrością na swoją narzeczoną w czasie schadzki z Leszczukiem, czy kiedy widzowie tenisowego meczu dostrzegają podobieństwo grających.

Już na samym początku utworu, w scenie w pociągu, najważniejsza informacja — dotycząca tego właśnie podobieństwa — przekazana jest jakby pospołu przez bohatera i narratora, w formie — na przemian — mowy niezależnej i pozornie zależnej. Obydwaj są w tej scenie obecni i równocześnie zaskoczeni dziwną pozycją, w jakiej śpi Maja. Narrator jakby potwierdza obserwacje Leszczuka w słowach: „Rzeczywiście, ilekroć zdarzyło się, że zbudził się w nocy, to właśnie w podobnej pozycji — jego sen był taki sam" [O, s. 19/10]. Dalej — na zmianę: albo bohaterowie odkrywają z niepokojem swoje podobieństwo[25], albo podkreśla je wszechobecny narrator:

Przeciągnął się z rozkoszą, aż kości trzasnęły mu w stawach. Aaaach! — i roześmiał się cicho, lekkomyślnie, na myśl o tylu nieoczekiwanych zdarzeniach, jakie go jeszcze czekały w życiu. W tej samej chwili w swoim pokoju panna Ochołowska, na pół rozebrana, przeciągała się identycznie tak samo, z tym samym uśmiechem na ustach — myśląc o pewnych swoich planach i projektach na niedaleką przyszłość. [...] Nazajutrz rano Walczak i panna Maja w białych strojach szli wolno przez trawnik. [...] I on i ona mieli pod pachą dwie rakiety. [O, s. 20].

Nikt się nie przyglądał. A podobieństwo stylów gry, pokrewieństwo temperamentów sprawiało, iż rozumieli się w locie, zgadzali się w walce i jedno wydobywało z drugiego maximum umiejętności. [O, s. 65].

Zatem wiąże bohaterów sama gra w tenisa (Leszczuk jest trenerem), umożliwiająca w naturalny sposób symetrię i będąca metaforą „odnoszenia się do siebie" ludzi, oraz sposób, w jaki się w tej grze odnajdują. W końcu całe otoczenie zaczyna widzieć w nich parę.

---

23 J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, s. 89.

24 Tamże, s. 78.

25 Np. por. *Opętani*, s. 12, 39, 111.

Od pierwszych spotkań i sugestii w „ukrytej" akcji utworu dochodzi zatem do spiętrzenia się różnego rodzaju powiązań. Mniej już teraz mowy o wyglądzie zewnętrznym, więcej — o tajemniczych i nie mających swojego racjonalnego uzasadnienia wewnętrznych podobieństwach. Punktem zwrotnym jest tutaj sytuacja bardzo dla utworów (zwłaszcza lekkich, farsowych) typowa i jako chwyt literacki już mocno zużyta — słychać kroki, kochanek chowa się w szafie w obawie przed odkryciem jego obecności w pokoju umiłowanej, z ukrycia śledzi scenę między ukochaną a jej oficjalnym narzeczonym (lub mężem). Tylko że u Gombrowicza ten oklepany chwyt jest użyty sprzecznie z konwencją, a poza tym — mimo że z punktu widzenia całej fabuły utworu jest drobnym incydentem — dla „ukrytej akcji" jest kluczową sceną, w której istota relacji Maja–Leszczuk zostaje raz na zawsze zdefiniowana. Marian nie jest kochankiem Mai, chowa się w szafie, gdyż inaczej zostałby przyłapany na kradzieży, i to kradzieży nie z braku pieniędzy czy zwykłego łotrostwa, lecz z zemsty za pogardę Mai. Jest świadkiem tego, jak narzeczony krzyczy na pannę Ochołowską, wytykając jej podobieństwo do trenera oraz jej dwoistą naturę — połączenie niższości i wyższości, osoby wykwintnej i dziewczyny z półświatka. Tym samym, nie wiedząc o tym, Cholawicki potwierdza przeczucia Mai, i w konsekwencji wiąże ją już nieodwracalnie z Marianem. By uniknąć powtórnej rozmowy z narzeczonym, Maja, słysząc kroki, ucieka również do szafy, gdzie, ku swemu przerażeniu, odkrywa w ciemnościach kogoś, najprawdopodobniej złodzieja, którym jest... Leszczuk. I właśnie wtedy, przytula się do niego „lekko, ale w zupełnym zapamiętaniu" [O, s. 44]. Tym gestem poddaje się łączącej ich „symetrii", poczuwa się do zasugerowanej niższości, akceptuje na chwilę zło w sobie (współuczestnicząc w cudzym złu) i... czuje się szczęśliwa. Potwierdza tym swój status „bycia widzianą jako podobna do Leszczuka". I kiedy z kolei ucieka z szafy, a potem, nazajutrz, kiedy policzkuje nazbyt spoufalającego się z nią trenera — jest już inną osobą. Mimo przynależności do różnych sfer, z powodu lęku przed niższością i zarazem ciążenia ku niej stają się z Marianem równi.

Odwrotnie niż w popularnym schemacie, przypadkowe schronienie się w szafie czyni z Mariana i Mai parę — od tej pory wiedzą oni na pewno, że są w swojej najgłębszej istocie sobowtórami, że wyzwalają w sobie instynkt zła. Dalsze wypadki jedynie to potwier-

dzają: scena z wiewiórką (zabitą za namową Mai przez Leszczuka)[26] i następująca po niej bójka, dokonanie kradzieży pieniędzy Mai (z jej akceptacją i następnie współudziałem), wywołanie skandalu w Warszawie, oszustwo na meczu tenisowym, wzajemne posądzenia o zamordowanie Maliniaka („Gdyż jeżeli on mógłby to zrobić, to znaczyło, że i ona mogła... A jeśli mogła, to zrobiła.", O, s. 262). Warto przy tym podkreślić, że wszystko to dzieje się właściwie poza główną akcją związaną z tajemnicą zamku, tak że nawet nowy rodzaj podobieństwa, gwałtowne sinienie warg, staje się tylko przypomnieniem sensacyjnej fabuły, rodzajem nawiązania.

Co ciekawe, na tym się w zasadzie „ukryta akcja" *Opętanych* kończy — następuje powrót do Połyki i zarazem do literackich konwencji, do powieści wkracza jasnowidz i przy pomocy Leszczuka, jako medium, rozwiązuje zagadkę zamku, a Maja z trenerem stają się po prostu parą zakochanych, których miłość zwycięża wszelkie przeszkody. Tak więc w trzech środkowych rozdziałach, XIV–XVI, rozstrzyga się właściwie sens dzieła. Splatają się w nich trzy główne wątki powieści oraz cztery odmienne style: tandetny wątek sensacyjno-romansowy, z jego ckliwie patetycznym stylem [O, s. 225–226], satyryczna w tonie wariacja na ten sam temat [O, s. 228]; pokrewny nieco stopniem emocjonalności, lecz epatujący czytelnika „grozą", wątek gotycki [O, s. 231– 262]; oraz — z pozoru marginalny, za to w gruncie rzeczy najbardziej serio (w nastroju i stylistyce) — wątek tworzenia się samoświadomości w procesie psychomachii między Mają a Leszczukiem, opis napięcia między trywialnością i okrucieństwem, szczerością i udawaniem oraz między społecznymi różnicami[27].

Zakończenie tego ostatniego wątku i przejście — już definitywne — na poziom „popularnej powieści gotyckiej" sprawia, że i głębsze problemy, i niektóre świetnie skomponowane scenki (np. „rozgrywka" między Szulkiem a Leszczukiem) giną w zalewie „sensacyjnych" opisów i zdarzeń. Rzeczywiście, efektem końcowym jest „dwuznaczny aliaż o nieostrym adresie"[28], gdyż, niestety, kompromitacji ulegają w utworze wszystkie istniejące w nim style.

---

[26] Maja posługuje się przy tym konwencją, staje się damą serca swego „rycerza" — mówi prowokująco i kokieteryjnie zarazem: „A gdybym ja pana poprosiła?" [O, s. 127]. Kaprys niczym z *Rękawiczki* Schillera...

[27] Tamże, s. 221, 224, 239.

[28] J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*.

Gombrowicz: panna Ochołowska to ja

Nie, tego oczywiście nie powiedział Gombrowicz, nie mógł powiedzieć. Z jego pogardą dla *Opętanych*! Nie mówiąc już o niechęci do ujmowania siebie w jakiekolwiek łatwe schematy. A jednak... Rola Mai w powieści jest o wiele ciekawsza, niżby to wynikało z samego rozwoju fabuły. To właśnie panna Ochołowska odkrywa zło, ale zło nie metafizyczne, „gotyckie", lecz psychiczne, które powstaje na styku dwóch osobowości, jest przez nie współtworzone jako wynik interpersonalnego napięcia i wzajemnych oczekiwań, przeglądania się w sobie nawzajem jak w lustrze. Owo napięcie, ten samonapędzający się mechanizm, jest właśnie przedmiotem opisanej wyżej ukrytej akcji utworu, która związana jest z relacją: Maja–Leszczuk. Łatwo rozpoznać tu problemy nurtujące samego pisarza — od *Pamiętnika z okresu dojrzewania* po wywiad z Dominikiem de Roux. Postępowanie Mai i jej „lustrzanego odbicia" — Leszczuka, pomijając to, co związane było z wątkiem tajemnicy zamkowej, dałoby się streścić słowami pisarza z *Rozmów*...: „istnieją czyny, których dokonujemy nie z jakichś zewnętrznych przyczyn, a dlatego, żeby utorować w nas samych drogę pewnym skojarzeniom, pewnej organizacji rzeczywistości. Są to czyny dokonywane na nas samych[29]. Znów więc tekst samego autora *Wspomnień polskich* pełni najlepiej funkcję interpretantu...

Maję z Gombrowiczem łączy jeszcze więcej[30]: pochodzenie społeczne i fascynacja osobami z niższej sfery (Marian, bal kelnerów), podobieństwo rodziny — matka (zakorzeniona w ziemiaństwie i jednocześnie świadoma przewrotów socjalnych, nie mająca bezpośredniego wpływu na postępowanie dziecka, lękająca się skandalu[31]), chęć ucieczki z domu[32], zamiłowanie do tenisa (jedyny sport, według T. Kępińskiego, lubiany przez Gombrowicza[33]), nieumiejętność poddania się konwencjom społecznym i towarzyskim; obsesje: podejrzewanie siebie o „wrodzone niebezpieczne skłonności natury" [O, s. 120], brak odporności na strach i ból zwierząt, chęć przerwania

---

29 D. de Roux *Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969, s. 54.

30 Por. J. Jarzębski *Powieść jako autokreacja*, s. 175.

31 Zob. początek książki D. de Roux *Rozmowy*...

32 Zob. J. Jarzębski *Gombrowicz, ucieczka z rodzinnego domu*, w: *W Polsce czyli wszędzie*, Warszawa 1992.

33 T. Kępiński *Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków 1974, rozdz. 15.

tego bólu za wszelką cenę (jeszcze wyraźniej widać to u *alter ego* Mai – Leszczuka, w scenie z muchami)[34], jedzenie jako czynność związana z przynależnością do wyższej lub niższej sfery[35], pociąg do dwuznacznego towarzystwa intelektualno-kawiarnianego (warszawskie kontakty panny Ochołowskiej). Można by jeszcze dodać, że Maja jest jakby uosobieniem pozytywnego obrazu kobiety młodej i nie „podszytej dzieckiem"[36], a jej gra z Leszczukiem i uczucie do niego jest odbiciem fascynacji Młodą i Młodym, oraz samą młodością u Gombrowicza. I choć doszukiwanie się bezpośrednich podobieństw między osobą autora i bohaterem dzieła zawsze jest dosyć ryzykowne, to jednak sporo różnych związków da się w tym wypadku zaobserwować.
Dlatego na pytanie, czy ta powieść mówi coś nowego o Gombrowiczu, trzeba odpowiedzieć: nie, ale trzeba też wyraźnie stwierdzić, że w *Opętanych* znajduje się bardzo wiele motywów czy sądów znanych z wcześniejszej i późniejszej twórczości autora, związanych także z jego osobą. Co sprawia, że powieść wpisuje się swoją problematyką w całość dorobku artystycznego pisarza. I jeśli ktoś czyta tę książkę po zapoznaniu się z wszystkimi innymi utworami Gombrowicza, zyskuje dodatkowy wgląd w jego twórczość, oraz — jak to się niżej okaże — być może także odpowiedź na pytanie o warsztatowe powodzenie pozostałych dzieł.
A obawa o to, czy odnajdywanie głębszego sensu *Opętanych* nie wynika czasem z tego, że — jak okazało się po latach — powieść została napisana przez pisarza o znanym już w świecie nazwisku, jest w gruncie rzeczy bezzasadna — ten mechanizm jest dwustronny: status lektury wyznacza zawsze styl odbioru, ale też jest zarazem przezeń wyznaczany. Poza tym każdy utwór może być czytany jako świadectwo literackich poszukiwań autora, oraz — jako fakt biograficzny.[37] W wypadku *Opętanych* szczegółowa analiza — jak o tym przekonują prace Marii Janion i Jerzego Jarzębskiego — odkryć musi rzeczywiście istniejące w powieści, choć umieszczone w obcym kontekście, „poważne" wątki.

Wypadek w laboratorium

Właściwie jest to zaskakujące i frapujące zarazem, że autor świetnego debiutu, jakim był *Pamiętnik z okresu dojrzewa-*

---

34 Por. W. Gombrowicz *Opętani*, s. 123-125 i 277 oraz tegoż *Dziennik 1957-1961*, Kraków 1986, s. 48 i 53.
35 W. Gombrowicz *Opętani*, s. 234 i *Dziennik 1957–1961*, s. 192.
36 W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1988, s. 182.
37 Por. W. Gombrowicz *Proza...*, s. 170.

nia, nowatorskiej *Ferdydurke* i *Iwony, księżniczki Burgunda* napisał potem zdecydowanie gorszych i — w stosunku do innych swoich utworów — mało odkrywczych *Opętanych*. Gdyby była to zwyczajna parodia powieści popularnej czy gotyckiej (wszak tyle w nich wewnętrznych sprzeczności i humoru!), albo całkowicie poważna realizacja gatunku — sprawa byłaby zupełnie prosta.

Tymczasem czytelnik dostaje do ręki powieść wewnętrznie „pękniętą", składającą się z nieprzystających do siebie elementów: dzieło, w którym kłócą się ze sobą style, tematy, nastroje i poziomy wypowiedzi. Tak jakby autor — pod wpływem własnych zapatrywań na „książkę pospolitą" jako „zjawisko społeczne", „czynnik kształtujący kulturę ogólną"[38] — chciał stworzyć takie właśnie z natury swojej pospolite dzieło, a jednocześnie zrobić je naprawdę dobrze, po czym... wpadł we własne sidła: nastąpiło „pomieszanie rodzajów"[39]. Nie w sensie połączenia grup literackich, ale pomieszania tego, co „wysokie" z tym, co „niskie", powieści dla kucharek z literackim żartem oraz nieco absurdalną czy groteskową nowoczesną powieścią psychologiczną. To, że całość nie została przed wojną odebrana jako eksperyment, wcale więc nie dziwi — kto szukałby tak przewrotnego w swej intencji (jeśli była w ogóle taka intencja) eksperymentu w codziennym, brukowym piśmie? Zwłaszcza, że to doświadczenie z formą trudno uznać za udane — częściowa jedynie kompromitacja popularnych, literackich wzorców nie może pełnić funkcji żadnej artystycznej prowokacji, niczego nie demaskuje, ani — jak to się często dzieje u Gombrowicza — nie stwarza nowej estetycznej jakości[40]. Jest więc bardzo prawdopodobne, że tajemnica warsztatowego niepowodzenia *Opętanych* tkwi w samym punkcie wyjścia, tj. w braku odniesienia do jakiegoś wyższego literackiego wzorca.[41] Inne utwory Gombrowicza zawsze przecież taką „bazę" posiadają (o czym także chętnie sam autor wspomina). Jakby obecność jakiegoś usankcjonowanego tradycją, wysokiego stylu wyzwalała ukryty mechanizm w stylach i konwencjach podrzędnych, jakby Filidor domagał się zawsze swojego anty-Filidora, by uruchomić grę. I, być może, zrozumiał to Gombrowicz właśnie dzięki fiasku *Opętanych*, dzięki nieudanemu doświadczeniu w laboratorium formy. Przekonuje mnie opinia K. A. Jeleńskiego, zawarta w przedmowie do powieści: „nie-

---

38 Tamże, s. 142.

39 Tamże.

40 Por. M. Głowiński *Rapsodia konstruktywna*, w: *Gombrowicz i krytycy*.

41 Podsunął mi tę myśl Aleksander Fiut, za co dziękuję.

chęć Gombrowicza do *Opętanych* brała się po części z jego poczucia niepowodzenia: w gruncie rzeczy, ta powieść, napisana zdawałoby się pod tandetny gust „Czerwoniaka”, z dawien dawna przeznaczona była do publikacji w „Le Monde”[42].
A zatem, zamiast dobrej „złej” powieści napisał Witold Gombrowicz złą „dobrą” powieść, „przebraną w kostium horroru i upodobnioną w ten sposób do niezliczonych książek anonimowych autorów”[43]. Tego przynajmniej, że jest to powieść „przebrana” i „upodobniona” nie sposób kwestionować.

---

42 K.A. Jeleński *Pożytek z niepowodzenia.*
43 Tamże.

Roman Koropeckyj

Konstrukcje homoseksualizmu w „Dzienniku" Jana Lechonia (Próba innej lektury)

Równocześnie z ukazaniem się pierwszego krajowego wydania *Dziennika* Jana Lechonia w 1992[1], poznańskie wydawnictwo Softpress opublikowało książkę *Dyskretne namiętności: Antologia polskiej prozy homoerotycznej*. Antologia ta zawierająca teksty takich dwudziestowiecznych pisarzy, jak Witkacy, Szymanowski, Pankowski, Gombrowicz, Machejek, Andrzejewski czy Parandowski, nie tylko charakteryzuje się dość zróżnicowanym poziomem artystycznym, ale i prezentuje niejednorodne podejście do tematu homoseksualizmu — od apoteozy miłości seksualnej do jej homofobicznego wyparcia. Redaktorem antologii jest Wolfgang Jöhling i pozycja ta jest w gruncie rzeczy poprawionym „retro" tłumaczeniem niemieckiej antologii wydanej w 1988[2].

Déjà vu...

W 1930 roku Tadeusz Boy-Żeleński — a któż by inny? — opubliko-

---

[1] J. Lechoń *Dziennik*, t. 1–3, Warszawa 1992. Wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, według tego wydania. Numer stronicy podaję za numerem tomu.

[2] *Diskrete Leidenschaften: homosexuelle Prosa aus Polen*, opr. W. Jöhling, Frankfurt 1988.

wał artykuł p.t. *Literatura „mniejszości seksualnych"*, w którym porównuje kłopotliwą sytuację homoseksualistów w Niemczech i w Polsce. Żeleński przyznaje, że oba kraje są zacofane, jeśli chodzi o status prawny mniejszości seksualnych, ale jednocześnie prezentuje niemiecką kulturę seksualną z jej własnymi publikacjami, literaturą i politycznymi inicjatywami jako model postępowego aktywizmu[3]. Artykuł ten, napisany między innymi w celu zwrócenia uwagi opinii publicznej na braki w polskim systemie prawnym, jest również kontynuacją wcześniej opublikowanego orędzia o tolerancyjne podejście do problemu homoseksualizmu w Polsce, orędzia, które wywołało, jak twierdzi Boy, „potop" listów ze strony „reprezentantów tej mniejszości". Znamienny i zarazem smutny to fakt, że właśnie z tego Boyowskiego orędzia Wolfgang Jöhling zaczerpnął motto do swojej antologii[4]. Przedmowa Jöhlinga poprzedzająca wydanie, i również zawierająca apel o tolerancję i zrozumienie, po raz kolejny uświadamia jak niewiele się w Polsce w tej kwestii zmieniło i jak bardzo panujące wzorce społeczno-kulturalne wykazują, że dziedzictwo Boya pozostało bez spadkobiercy.

Wspominam Boya nie tylko ze względów czysto retorycznych. Był on w końcu bliskim znajomym Lechonia z czasów warszawskich i jego nazwisko pojawia się w *Dzienniku* dość często, i przynajmniej raz w związku z przedmiotem naszego zainteresowania. W zapisie z 3 lipca 1951 roku Lechoń przytacza następującą anegdotę:

> Po jakimś artykule Boya [...], w którym pragnął żartem dowodzić poważnych prawd — napisał, że najlepsi nauczyciele w szkołach męskich byliby homoseksualiści, bo ci naprawdę kochaliby uczniów — Niusia Jackowska, spotkawszy go [...], powiedziała mu: „Wie pan [...], że jak tak dalej pójdzie, to pan też skończy jako homoseksualista". A na to Boy bardzo żywo i wcale nie stropiony: „Wie pani, że to bardzo możliwe — bo mój stryj jest jednym z najpoważniejszych pederastów na świecie". [t. 2, s. 175]

Anegdota ta jest znacząca z kilku powodów, z których nie najmniej-

---

[3] T. Żeleński (Boy) *Pisma*, t. XVII, *Felietony*, cz. 2, Warszawa 1959, s. 250-59.

[4] „Skoro zniknie odium ciążące na pewnych naturalnych — jak twierdzi dziś nauka — skłonnościach, pokaże się rychło, że sfera uczuć ludzkich szersza jest niż to próbowano jej wmówić. Od wieków zmuszano je, aby się kryły pod ziemią, skazując najlepsze nieraz jednostki na hańbę, prześladowania, wydając je na pastwę szantażu i brudu. [...] Jesteśmy w przededniu nowej kodyfikacji — nowej ery. Jak bądź się na to zapatrywać, nie ulega wątpliwości, że będzie ona wyzwoleniem żywej siły, dotąd ukrytej pod ziemią. Chodzi o pokierowanie tą siłą: czy ma popłynąć — jak dawniej — rynsztokiem, czy też przedestylować się w strumień harmonii platońskiej. Tu zaczyna się rola wychowawców, rola literatury." Por. *Przedwiośnie*, tamże, t. XVI, *Felietony*, cz. 1, Warszawa 1958, s. 194.

szą rolę odgrywa ten, że jest to anegdota o osobie trzeciej mówiącej o homoseksualizmie. Zdawałoby się, że pominąwszy sam wybór zagadnienia, Lechoń tylko pośrednio sygnalizuje swoje osobiste stanowisko poprzez wartościowanie „poważności" niektórych prawd. Jednak implikacja ta, choć bardzo subtelna, jest zauważalna w rzucającym się w oczy powtórzeniu wartościującej przydawki: „poważne prawdy" — „najpoważniejszy pederasta". Ta nieustanna gra masek, świadomych i nieświadomych tropów jest charakterystyczna dla sposobu w jaki poeta traktuje homoseksualizm w swoim *Dzienniku*, w którym temat ten powraca z uporem równym jego zwodniczej nieuchwytności w poezji Lechonia.

Seksualne preferencje Lechonia od początku jego warszawskiej kariery, którą zaczął jako *Wunderkind* poezji polskiej[5], były tajemnicą poliszynela. Jednakże, pominąwszy kilka nielicznych wyjątków, w całej literaturze wspomnieniowej, a także w krytyce, homoseksualizm Lechonia był objęty, jak to określa Jan Marx „zmową milczenia — a właściwie przemilczenia za cienkim przepierzeniem eufemizmów, trzykropków, gwiazdek, etc".[6] Zrozumienie przyczyn takiego stanu rzeczy wymagałoby zbadania obyczajów seksualnych w kulturze polskiej, co przekracza zakres tego artykułu. Wszelako *Dziennik* Lechonia stanowi jedyny w swoim rodzaju dokument: żaden współczesny utwór polski nie odzwierciedla i jednocześnie nie artykułuje z taką samoświadomością, a jednocześnie tak przygnębiająco, konstrukcji homoseksualizmu w dwudziestowiecznej Polsce. Zlekceważenie tego aspektu *Dziennika* lub, co bardziej powszechne, nie przyjmowanie go do wiadomości poprzez ton protekcjonalny i „intelektualne wyparcie"[7], nie tylko prowadzi do fałszywego odczytania *Dziennika*, lecz również utrwala ową zmowę milczenia, którą sam Lechoń na swój

---

[5] Zob. np. S. Baliński *Moją prawdą jest pamięć*, red. E. i M. Pytasz, „Twórczość" 1983 nr 5, s. 64 oraz H. Wittlin *Skamandryci w Nowym Jorku*. Z Haliną Wittlin rozmawia Anna Frajlich, „Więź" 1990 nr 11-12, s. 14-16.

[6] J. Marx *Skamandryci*, Warszawa 1993, s. 481.

[7] Zob. np. A. Hutnikiewicz *Dziennik Lechonia*, w: *Portrety i szkice literackie*, Warszawa-Poznań-Toruń 1976, s. 170, który pisze: „Przez karty *Dziennika* przewijają się raz po raz enigmatyczne uwagi i wyznania dotyczące «najdroższej osoby». Znajomi i przyjaciele poety łatwo rozszyfrowali ową tajemniczą osobę, która była, jak się zdaje, dość nieciekawa i więcej przysporzyła Lechoniowi niedoli niźli radości [...]. Oczywiście [...] przy dzisiejszych liberalizmach i cynizmach w tym gatunku spraw, wszystkie owe wstydliwości i sublimacje Lechonia mogą się wydawać anachroniczne. Ale Lechoń był w wielu rzeczach niewspółczesny, konserwatywny, a może po prostu wierny pewnym starym wartościom, niesłusznie lekceważonym i wzgardzonym przez naszą trzeźwą nowoczesność." Kazanie skończone. Dalej Hutnikiewicz zapewnia

własny sposób, a może właśnie na przekór sobie, usiłował przezwyciężyć.

Lechoń wyraża swój homoseksualizm poprzez cztery odmienne tryby wypowiedzi: tryb oniryczny, anegdotyczny, krytyczny i konfesyjny. Pomimo odmienności, właściwie każdy z tych trybów rządzi się tymi samymi świadomymi wybiegami, niedwuznacznymi napomknięciami, nieuświadomionymi zwierzeniami, słowem — tymi samymi retorycznymi strategiami, co wspomniana wyżej anegdota o Boyu-Żeleńskim.

Jeśli zaś chodzi o sny poety, to z racji faktu, że nie jestem psychoanalitykiem, ustąpię głosu w tej jednej kwestii samemu Lechoniowi, który pod datą 22 sierpnia 1955 roku zanotowuje, iż jego sny są „na pewno znaczące i może by stary Freud czegoś się w nich ważnego i nawet zabawnego [...] dogrzebał" (t. 3, s. 683). Niemniej jednak pozwolę sobie zrobić kilka uwag na temat zwyczaju zapisywania snów przez Lechonia.

Przede wszystkim należy zaznaczyć, że zwyczaj ten był do jakiegoś stopnia wynikiem umiarkowanego uznania, jakie Lechoń żywił dla freudyzmu i psychoanalizy.[8] Lechoń zwykle zapisywał swoje sny codziennie wieczorem za jednym zamachem wraz z wydarzeniami dnia i własnymi przemyśleniami. Co więcej, zapiski w *Dzienniku* zostały podzielone na kilka kategorii — twórczą (lub, co częstsze, „nie-twórczą") działalność, wrażenia z codziennej lektury, z teatru, kina, koncertu; ogólne spostrzeżenia o życiu, naturze, filozofiil; anegdoty

---

nas, że „w dzienniku poety najbardziej interesujące dla czytelnika bywają przede wszystkim poglądy, opinie i refleksje o sztuce, o pisarstwie, o jego własnej twórczości". Nieprzyjmowanie faktów do wiadomości ze strony Hutnikiewicza, choć żałosne, blednie w porównaniu z postawą J. Olejniczaka (*„Dziennik" Jana Lechonia — próba lektury*, w: *Skamander 7. Szkice o twórczości Jana Lechonia*, red. I. Opacki, Katowice 1991, s. 56–78). W pracy będącej w zamierzeniu odbrązowieniem legendy Lechonia, Olejniczak krytykuje Hutnikiewicza jak i innych, za „nieporozumienia i niezrozumienia krytyczne" (s. 56), a następnie uprawia tę samą grę intelektualnego „wypierania". Olejniczak analizuje skłonność Lechonia do autotematyki, jego demonstracyjnie „anachronistyczne" stanowisko i jego polemikę z Miłoszem i Gombrowiczem bez zwrócenia jakiejkolwiek uwagi do jakiego stopnia seksualne preferencje autora mogły wpłynąć na omawiane aspekty autoprezentacji.

[8] Jest rzeczą interesującą, że najbardziej dokładny opis snu w *Dzienniku* zawiera postać samego Freuda (t. 2, s. 471–73). Jednakże zafascynowanie Lechonia snami jest tyleż wynikiem jego snobizmu, co zainteresowania Freudem, stąd też jest ono analogiczne do zafascynowania poety postaciami królewskimi i mężami stanu. Por. W. Weintraub, *Du côte de chez Lechoń*, w: *O współczesnych i o sobie. Wspomnienia, sylwetki, szkice literackie*, opr. S. Barańczak, Kraków 1994, s. 105.

i notatki o charakterze osobistym[9]. Zarówno styl pracy Lechonia podczas pisania *Dziennika*, jak i sam jego układ sprawiają wrażenie strumienia, który z racji niemożności konfrontacji z żywym jego podmiotem, może być tylko strumieniem wolnych skojarzeń (i stąd też wyjątkowa okazja dla profesjonalnego analityka). O ile jednak Lechoń często dostarcza nam obszernego sprawozdania na temat swoich snów, o tyle jednocześnie specjalnie „cenzoruje" te z nich, które rzekomo wpływają niepokojąco na jego wrażliwość, a ściślej mówiąc, mogłyby tak wpłynąć na wszechobecnych w jego świadomości odbiorców. 19 września 1955 roku na przykład, Lechoń lakonicznie notuje: „Od paru dni sny seksualne, wyjątkowo obrzydliwe i wmieszane do nich osoby, o których nigdy nie myślę na jawie" (t. 3, s. 698). Ale jednocześnie poeta doskonale zdaje sobie sprawę ze swoich skłonności do owej „cenzury". Pod datą 5-tego lipca 1950 pisze:

Jestem pełen zmysłowych niepokojów i jednocześnie bardzo nie lubię teraz akurat gadania sprośności. Czyli, że jestem tym, czego tak bardzo nie znoszę — hipokrytą i świętoszkiem.

Zaraz jednak dodaje, że „w gruncie rzeczy to bardziej skomplikowana sprawa" (t. 1, s. 315). Do jakiego stopnia skomplikowana i do jakiego stopnia ten popis pruderii konstytuuje kluczowy element tworzenia wizerunku własnego staje się oczywiste, gdy weźmiemy pod uwagę sposób, w jaki odbywa się projekcja tematyki homoseksualnej na różnych poziomach dyskursu.

Przytoczona powyżej anegdota o Boyu, jest jedną z kilku, w których temat homoseksualizmu przewija się mniej lub bardziej wyraźnie i traktowany jest pozornie obiektywnie. Jak w większości anegdot, również i w tej efekt zasadza się na zaskakującej puencie charakteryzującej *dramatis personae*, ale, co nawet istotniejsze, już sama obecność anegdot w tekście, a przede wszystkim ich retoryczna specyfika implikują zainteresowania samego pamiętnikarza.

Maurois powiedział do Cocteau, przyjmując go do Akademii Francuskiej: „Wybraliśmy pana, nie aby pana zmienić, ale dlatego, żeby pozostał pan takim, jak jest". Ponieważ wiadomo, jaki Cocteau jest, więc ta mowa to przewrót w całej tradycji Akademii, która nie przyjmowała takich jak Cocteau — albo udawała, że nie wie, jacy oni są. [t. 3, s. 722]

Lechoń przytacza tę anegdotę z charakterystyczną dla siebie ostrożnością: nic nie jest nazwane po imieniu; wszystko jest zawoalowane

---

[9] Zob. M. Danilewiczowa *O „Dzienniku" Lechonia*, w: J. Lechoń *Dziennik*, t. I, London 1967, s. XII–XIII.

w aluzji. A przecież to, że Cocteau był homoseksualistą („jaki Cocteau jest") nie stanowiło dla nikogo tajemnicy. Skąd więc takie omówienia? Czy jest to kolejny przykład nieustannej obawy Lechonia, by „nie stracić fasonu i coś bajać, czego [by] się potem wstydził" (t. 3, s. 305)? A może jest to próba zakamuflowania, że ten ironicznie triumfalny komentarz staje się zastępnikiem, poprzez który Lechoń wyraża swoje życiowe zmagania o bycie zaakceptowanym?

Można by się spierać oczywiście, że takie odczytanie tego lub jakiegokolwiek podobnego fragmentu *Dziennika* zasadza się na naszej znajomości faktu, że Lechoń był homoseksualistą. Ale o to właśnie chodzi. Nie można zrozumieć dziennika w całej jego złożoności, nie biorąc pod uwagę seksualnych preferencji jego autora. Czym bowiem wytłumaczyć funkcję zacytowanych powyżej anegdot, jeśli pominiemy ten biograficzny fakt? Dlaczego, o czym za chwilę, Lechoń tak zazdrośnie a jednocześnie w tak podejrzanie demonstracyjny sposób broni swojego prawa do życia osobistego? Dlaczego więc poświęca tyle uwagi w swoich krytycznych obserwacjach na temat sztuki homoseksualizmowi i homoseksualistom w literaturze, autorom takim jak Wilde, Proust, Gide, Cocteau, Genet, du Garde, Capote, Vidal czy Tennesse Williams[10]?

Obserwacje Lechonia są, rzecz jasna, czymś więcej niż zbiorem obiektywnych ocen krytycznych. Ich funkcja polega na skupieniu i odzwierciedleniu bolesnych często zmagań samego autora z autoprezentacją. Ton zaangażowanego krytycyzmu, najbardziej wyraźny w reakcjach Lechonia z jednej strony na Gide'a, z drugiej na Prousta, rozciąga się od samowstrętu do samopotwierdzenia. Na przykład, podczas lektury *Ainsi-soit-il* Gide'a Lechoń wykrzykuje:

Cóż za świństwo, cóż za pustka! Ten starzec nad grobem opowiada, jak mu się udawało z chłopcami w Moskwie, oblizuje się na wspomnienie jakiegoś małego Arabczyka, wzdycha, żeby mieć go ze sobą na łożu śmierci. Czy cała Francja już zupełnie zbaraniała, że podobne ra-

---

[10] Nie jest kwestią przypadku przewaga autorów francuskich na tej liście. Jest to w dużej mierze konsekwencją dziesięcioletniego pobytu Lechonia w międzywojennym Paryżu, gdzie nie tylko wyrobił on w sobie zrozumienie i podziw dla klasyków literatury francuskiej (podziw, który zostanie mu do końca życia), lecz gdzie również jako stały bywalec rozlicznych kawiarń i salonów artystycznych (łącznie z salonem Marii Sert) osobiście zaznajomił się z szeregiem paryskich luminarzy literatury. Ponadto był to Paryż gdzie, jak zaznaczają G. Barbedette i M. Carassou (*Paris gay 1925*, Paris 1981), społeczność gejowska tętniła życiem i była stosunkowo otwarta i gdzie poglądy Lechonia, jak on sam tajemniczo stwierdza pod datą 30 listopada 1953, „na wagę miłości w życiu czy moich w tej dziedzinie nałogów" częściowo się ukształtowały (t. 3, s. 261).

molizny i świństwa wydawane są jak relikwie? I nikt nie powie, że to jest świństwo i hańba, że ten pusty starzec był kupą seksualnych trocin. [t. 2, s. 383–84]

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że Lechoń jest tylko zbulwersowany ekshibicjonizmem Gide'a („Niedyskrecja, ekshibicjonizm Gide'a są rewoltujące", t. 2, s. 324), jego programową otwartością na temat natury własnej seksualności. Jednakże gwałtowność tego protestu ukazuje coś znacznie bardziej głębokiego (z czego zresztą sam Lechoń doskonale zdaje sobie sprawę), a mianowicie fakt, że demonstracyjna pruderia poety jest tylko kolejną formą wypierania skłonności, które Lechoń z Gide'em podziela. W jednej z najbardziej programowych wypowiedzi na temat własnej osoby, programowej zarówno pod względem jednoznacznej treści, jak i jej retoryki, Lechoń porównuje otwartość seksualną Gide'a z dyskrecją Claudela:

Claudel w jednym z listów do Gide'a [...] tłumaczy mu, że on przecież też ulega pokusom — ale wstydzi się tego i nie robi z tego, jak mówiła pani Dulska, „publiki". Otóż pominąwszy to, że Gide'owi chodziło nie tylko o niego samego, ale o obronę homoseksualizmu, że więc był to problem nie tylko osobisty ale społeczny — w postawie tych dwu pisarzy streszcza się właściwie przeciwieństwo odwieczne między tymi, którzy uważają, że wszystko co ludzkie — jest tym samym godne i ważne, i tymi, którzy uznają hierarchię naszych odczuć i namiętności. [t. 2, s. 228–29]

Ta samoobwiniająca, choć zgrabna („pominąwszy to, że Gide'owi chodziło nie tylko o niego samego, ale o obronę homoseksualizmu") sublimacja („przeciwieństwo odwieczne") samowstrętu, wywołująca oburzenie Lechonia wobec otwartych praktyk homoseksualnych oraz kontrast, jaki poeta zarysowuje między „dyskrecją" i „niedyskrecją", są z kolei przeniesione na jego, skądinąd szczery, podziw dla Prousta. Pod datą 16-ego października 1950 roku Lechoń pisze, że „Gide'a obrona homoseksualizmu"

jest sentymentalna i nieprzyzwoita. Proust, ironizując bezlitośnie Charlusa, pokazuje zarazem całą tragedię i cały demonizm homoseksualizmu. I przez to jest naprawdę poważny, gdy bigoteria homoseksualna Gide'a ma coś, powtarzam, nieprzyzwoicie dziecinnego. [t. 1, s. 434]

To właśnie Proust, poprzez „subtelność jego obserwacji" i „mikroskopową precyzję jego patrzenia pod słowa i odruchy ludzkie" (t. 1, s. 464) i co nie mniej istotne poprzez, jak to Lechoń emfatycznie podkreśla, „naprawdę poważny", „tragiczny" i „demoniczny" obraz homoseksualizmu, staje się soczewką i miarą dla Lechonia w jego anty-Gide'owskiej prezentacji własnej „sypialni".

Ale chciałem pisać inny „dziennik" niż Gide [...]. Wszystkie takie „dzienniki" są diablo do siebie podobne i w końcu śmiertelnie nudne. Człowiek, który się wciąż analizuje, dla którego jego seksualne przygody są górą Jungfrau, z której rozważa świat, jest podobny jak dwie krople wody do drugiego takiego badacza, choćby jeden był pogromcą kobiet, a drugi pederastą. [t. 2, s. 333]

A w „sypialni" Lechonia kryją się zasadniczo dwa elementy: „najdroższa osoba" i cała litania „romansów".
„Najdroższa osoba" to Aubrey Johnson, towarzysz–kochanek poety przez większość lat spędzonych przez Lechonia w Ameryce[11]. Postać Johnsona, zręcznie zamaskowana w *Dzienniku* w androgenicznym wyrażeniu „najdroższa osoba", jest przedmiotem tęsknot Lechonia za stabilnym związkiem. Uparte, niemal obsesyjne, powtarzanie „jak bardzo jest mi najdroższa [...], naprawdę najdroższa" (t. 3, s. 119) jest tylko smutnym komentarzem do faktu, jak bardzo owe tęsknoty starzejącego się, ubogiego i niezbyt urodziwego cudzoziemca wyrażone pod adresem dużo młodszego Amerykanina, musiały pozostać tylko w sferze pragnień[12]. W pewnym zaskakująco szczerym momencie *Dziennika* Lechoń zanotuje stwierdzenie któregoś ze swoich znajomych:

„Czytałem pana *Dziennik* i nagle pomyślałem sobie po raz pierwszy, że przecież ja też powinienem myśleć o tych ostatnich rachunkach [...]. Tylko że ja o tym nie myślę — bo mam młodą żonę". Mógłbym mu na to odpowiedzieć: „Ja właśnie dlatego o tym myślę, bo mam też młodą, powiedzmy... żonę. [t. 3, s. 626]

Jak wiele innych zapisków w *Dzienniku* dotyczących „najdroższej osoby", również i ten zawiera coś więcej niż ironiczne samookreślenie, a mianowicie rzuca on światło na „całą tragedię i cały demonizm" homoseksualizmu Lechonia. Mówiąc o „najdroższej osobie", Lechoń zmusza się do bolesnej, ale jasnej gry ze swoim czytelnikiem, gry w chowanego:

Najdroższa osoba, o której subtelnościach, dyskretnym bohaterstwie uczuć nikt się nie dowie — bo ja nigdy nie piszę o moim życiu. [t. 3, s. 739]

To właśnie poprzez te „przecieki" w upartych deklaracjach dyskrecji

---

[11] Zob. H. Szletyński *Tajemnica życia i śmierci Jana Lechonia*, „Życie Literackie", 1 kwietnia 1984; S. Kaszyński *Jeszcze o tajemnicy życia Jana Lechonia*, tamże, 6 maja 1984 r. oraz K. Hrabyk *Jeszcze o śmierci Lechonia*, tamże, 13 maja 1984 r.

[12] Według T. Nowakowskiego *Kamizelka ratunkowa. Nad dziennikiem Jana Lechonia*, „Wiadomości" [Londyn] 19 maja 1968 r. Johnson był „dość nieciekawą osobą, która Lechoniowi więcej przysporzyła niedoli niż radości".

Lechoń ukazuje swoje prawdziwe emocje pomimo, a może wręcz na przekór swoim usiłowaniom ich ukrycia, i jak twierdzę, nie dlatego, że nie jest w stanie ich stłumić lecz dlatego, że ogromnie pragnie je zakomunikować.

To wewnętrzne zmaganie pomiędzy świadomą samocenzurą a najwyraźniej niepowstrzymanym pragnieniem, aby przynajmniej zasygnalizować prawdziwą naturę swego życia osobistego, jest najbardziej wyraźne w Lechoniowskim obrazowaniu jego rozlicznych „romansów" i „*rendevous*", które tylko wyjątkowo tępy czytelnik może odczytać jako heteroseksualne. I tak jak niezwykle dyskretny jest Lechoń, jeśli chodzi o jego związek z Aubreyem, nie mniejszą dyskrecję zachowuje, gdy drobiazgowo wylicza w swoim *Dzienniku* przeróżne „*ce qu'il ne faillait pas*", „*peccati di carne*", „demony i inkuby", „Anakreonty" „*lapins*", mobilizując do tego celu najbardziej urozmaicone słownictwo pełne nie tylko eufemizmów i omówień, ale również, co znaczące, wyrażeń obcych, jak gdyby samo użycie polskich słów mogło zdradzić zbyt wiele. Lechoń napomyka o swoich romansach często i z dziwną konsekwencją (o czym za chwilę) ale, i w tym cała rzecz, tylko napomyka. Tak jak w przypadku „najdroższej osoby", czytelnik może tylko snuć domysły na temat ich charakteru.

Zanim zajmiemy się tymi zagadnieniami w szerszym kontekście Lechoniowskiej konstrukcji homoseksualizmu w *Dzienniku*, pamiętajmy, że poeta od chwili, gdy zaczął pisać *Dziennik* w 1949, planował opublikowanie przynajmniej jego fragmentów[13]. Już we wrześniu 1950 roku gotowych jest „297 punktów" dla londyńskich „Wiadomości", co więcej, zaopatrzonych w komentarz autora[14]. I w rzeczy samej, świadomość potencjalnego odbiorcy przenika każdą sferę *Dziennika*, determinuje sposób, w jaki Lechoń tworzy swój własny wizerunek. Po ukazaniu się kolejnego odcinka Dziennika dla „Wiadomości", Lechoń pisze: „co do szczerości to każdy, kto ma być drukowany, ukrywa się" (t. 3, s. 374). I nie ma się czemu dziwić, skoro jako poeta Lechoń szczycił się przed Wiktorem Weintraubem tym, że z „moich wierszy nikt nic o moim życiu nie wyczy-

---

[13] Por. J. Olejniczak *„Dziennik" Jana Lechonia*, s. 58 i W. Weintraub *Du côte*, s. 103.

[14] Zob. t. 1, s. 404, 405. Za życia Lechonia fragmenty *Dziennika* bardzo starannie wybrane i znacznie skrócone ukazały się w „Wiadomościach" 21 stycznia 1951, 26 grudnia 1954, 13 lutego, 27 marca i 24 kwietnia 1955, 22 kwietnia i 13 maja 1956 r. Jak wiele zapisków w *Dzienniku* wykazuje (zob. np. t. 1, s. 380, 409; t. 2, s. 322, 413; t. 3, s. 337, 374), Lechoń przykładał nie mniejszą wagę do zagadnienia stylu w tych fragmentach niż w swoich innych utworach. Por. także J. Olejniczak *„Dziennik" Jana Lechonia*, s. 58–60,

ta"[15]. Dotyczy to też dziennika, który nie jest „jedną prawdą o nas, tylko powieścią o takim panu za jakiego się mamy" (t. 3, s. 486)? Stąd też *Dziennik* przedstawia, można by rzec wręcz programowo, wizerunek poety przeznaczony do publicznej konsumpcji[16]. Ale w wizerunku tym mieści się nie tylko oficjalny *image* osoby o statusie żyjącej legendy polskiej, człowieka, który poprzez swoje teksty i poprzez programy w Radiu Wolna Europa stał się światłem przewodnim polskiego ruchu antykomunistycznego i stałym bywalcem w kręgach emigracji polskiej w Nowym Jorku. Jest to również, a może przede wszystkim, publiczny wizerunek nieujawnionego geja, co więcej geja w Ameryce McCarthy'ego[17]. W takim świetle, Lechoniowska autoprezentacja swego publicznego „ja" nabiera zupełnie innego wymiaru. Maski i przemilczenia, napomknięcia i aluzje, tak charakterystyczne dla *Dziennika* należą do zespołu zachowań opisanego m.in. przez Donalda Webstera Cory'ego (skądinąd też ukrywającego się pod pseudonimem), w jego pionierskiej a zarazem osobistej pracy na temat homoseksualizmu w Ameryce:

Homoseksualiści są zwykle bardzo przebiegli [...]. W każdej bowiem chwili muszą być gotowi do ukrycia się, wyparcia się siebie, odwrotu; ich czujne umysły są dobrze wytrenowane w tego typu praktykach. Homoseksualista musi być aktorem grającym rolę, w której nie żyje, recytującym nie tylko tekst, którego dobrze się wyuczył, ale również tekst, który sam jako aktor napisał.[18]

W takim ujęciu *Dziennik* Lechonia może być rzeczywiście uważany za programową reakcję na Gide'a. Pełen zabiegów i zaprzeczeń, stanowi on zarówno kronikę, jak i artykulację publicznych zachowań poety jako homoseksualisty w społeczeństwie, które chociaż uznawało istnienie „inności", jednak bardzo skutecznie wykluczało otwarte

---

15 Zob. W. Weintraub *Karmazynowe i czarne*, w: *O współczesnych*, s. 101.

16 Prawdopodobnie najciekawszą analizę tego aspektu *Dziennika* proponuje K. Krakowiak *Obraz osobowości autora w „Dzienniku" Jana Lechonia*, w: *Polska literatura emigracyjna. Materiały z sesji naukowej (10 czerwca 1981 r.)*, red. W. Białasiewicz, Lublin 1983, s. 99–113. Niestety również i w tym przypadku obiecująca analiza Lechoniowskich masek jest wyparta przez banalne omówienie zapisków na temat „tajemnicy aktu twórczości poetyckiej" (107).

17 Na temat trudnego położenia homoseksualistów w Stanach Zjednoczonych w latach pięćdziesiątych zob. J. Katz *Gay American History. Lesbians and Gay Men in the U.S.A.*, wydanie poprawione, New York 1992, s. 91–119. Wziąwszy pod uwagę skłonność poety do samowstrętu i jego umiejętność nakładania przesadnie kompensujących masek, do charakteru Lechonia pasuje jego wychwalanie McCarthy'ego, który był przecież odpowiedzialny za kampanię przeciwko homoseksualistom we wczesnych latach pięćdziesiątych. Patrz H. Wittlin *Skamandryci w Nowym Jorku*, s. 115.

18 D. W. Cory *The Homosexual in America. A Subjective Approach*, New York 1951, s. 97.

jej wyrażanie. Stąd też jest to w dużym stopniu „powieść o takim panu, za jakiego [Lechoń] się ma" (t. 3, s. 486), i w tym sensie nie mniej rewelacyjny dokument z życia homoseksualisty niż dziennik Gide'a. To, że nawet tak bezstronny czytelnik jak Jan Marx stwierdza, że w *Dzienniku* Lechoniowi „udało się [ukryć] swe żądze i namiętności" „nad podziw starannie"[19] dowodzi tylko mistrzostwa poety w tej grze i jest swoistym wyrazem uznania pod adresem jego umiejętności pisania, jak to Lechoń sam określa, „w gorsecie woli i konwenansu" (t. 2, s. 333).

Jednakże, jak starałem się wykazać powyżej, sposób prezentacji przez Lechonia anegdot, jego komentarze o literaturze, jego wzmianki na temat „najdroższej osoby" i romansów, wszystko to dyskretnie lecz jednoznacznie, by nie rzec, że często wręcz demonstracyjnie, wskazuje na inną strefę egzystencji poety, na jego życie i fascynacje nie ujęte w wizytach w Locust Valley czy w jego audycjach w RWE. Fakt, że wizerunek tego „drugiego życia" „przecieka" na powierzchnię tylko poprzez napomknienia, aluzje i eufemizmy, idzie ręka w rękę z retoryką publicznych zachowań, która w równym stopniu determinowała sposób bycia Lechonia na co dzień, jak jego *Dziennik*. Jednocześnie owe „przebłyski" drugiego życia nadają nowy wymiar owej retoryce, wymiar, który jak widzimy, mógł być wyartykułowany tylko na kartach *Dziennika*.[20]

W swoim wprowadzeniu do londyńskiego wydania *Dziennika* Maria Danilewiczowa zaznacza, że Lechoń rozpoczął jego pisanie jako formę terapii[21]. Nie kwestionując tego stanowiska, Weintraub i Olejniczak stwierdzają, i nie są w tym sądzie odosobnieni, że Lechoń w rezultacie zniweczył ten aspekt swojej pracy bardzo wcześnie poprzez jej publikację i właśnie poprzez pisanie *Dziennika* jako utworu literackiego przeznaczonego do publikacji[22]. Jednakowoż te dwa odmienne punkty widzenia wcale się wzajemnie nie wykluczają. Twierdziłbym, że to właśnie „publiczny" charakter tego pozornie „prywatnego" gatunku literackiego determinuje nie tylko, a przynajmniej nie tyle, retorykę wpisaną w sposób traktowania homoseksua-

---

19 J. Marx *Skamandryci*, s. 485.

20 Wymowny jest fakt, że Lechoń w liście do Juliusza Sakowskiego objawia niecierpliwość wywołaną ukazaniem się tylko fragmentów *Dziennika* i wyraża pragnienie opublikowania pracy w całości, choćby tylko dla potomności. Zob. J. Sakowski *S.O.S. Lechonia*, w: *Dawne i nowe lata*, Paris 1970, s. 84.

21 M. Danilewiczowa *O „Dzienniku" Lechonia*, s. XIII–XIV.

22 W. Weintraub *Du côte*, s. 103; J. Olejniczak *„Dziennik" Jana Lechonia*, s. 58–59. Por. K. Krakowiak *Obraz osobowości*, s. 104–7.

lizmu przez Lechonia, co raczej samą obecność tego tematu niemal na każdej stronie *Dziennika*.

Jeśli dać wiarę demonstracyjnym zapewnieniom Lechonia, że „na pewno zawiodłem tych, co czekają od takiego dzienniczka niedyskrecji" (t. 3, s. 497), jeśli naprawdę zależało mu na zachowaniu sekretów życia prywatnego z dala od wiadomości publicznej, to dlaczego temat homoseksualizmu jest w ogóle poruszany, choćby na poziomie snów, anegdot, uwag krytyczno-literackich i nawet własnych doświadczeń? Dlaczego więc Lechoń tak uparcie do tego tematu powraca? Dlaczego tak skrupulatnie rejestruje swoje rozliczne „romanse", nie mniej skrupulatnie niż zmagania twórcze? Prawdą jest, jak już wiele razy zaznaczałem, że wszystkie wzmianki o homoseksualizmie są zawoalowane w eufemizmy i omówienia. Ale z kolei dla Lechonia, tak jak dla wielu gejów z jego pokolenia, język homoseksualizmu był językiem aluzji, i jako taki jedynym zresztą językiem dostępnym w sferze publicznej. Donald Cory, współczesny polskiemu poecie amerykański gej, tak pisze o tym języku, a zwłaszcza o szczególnej w nim pozycji eufemistycznego wyrażenia „gej":

> Słowo to funkcjonuje jako sygnał, znak rozpoznawczy. Podczas rozmowy przeprowadza się badanie, sonduje się, czy ten drugi również nie ukrywa się pod maską. A potem jedna osoba używa tego słowa i oczekuje na reakcję. Taki sygnał nie może być źle zrozumiany.[23]

Lechoń, jak zauważyliśmy wcześniej, bardzo konsekwentnie używa wciąż tych samych eufemizmów („najdroższa osoba", „Anakreonty", „romansy", etc.) i właśnie ta konsekwencja w ich stosowaniu w celu zasygnalizowania aluzyjnego, choć niedwuznacznego, swoich homoseksualnych doświadczeń sugeruje, że Lechoń również oczekiwał na reakcje ze strony czytelników, i że *Dziennik* w istocie, jak to Lechoń pisze do Juliusza Sakowskiego, „zasługuje [...] na konfrontację z czytelnikami, choćby na opinię"[24]. W takim rozumieniu, decyzja prowadzenia *Dziennika* z myślą o jego publikacji była jak najbardziej posunięciem terapeutycznym, można by wręcz powiedzieć bez narażenia się na bycie zbyt anachronicznym, że było to próbne *coming out*. Po raz pierwszy Lechoń pozwolił swoim czytelnikom zerknąć, nawet jeśli przelotnie, na swoje drugie życie, na swoją „sypialnię". Czy Lechoń szukał więc zrozumienia dla swoich, w rezultacie bezsil-

---

[23] D. W. Cory *The Homosexual in America*, s. 108–9, w rozdziale poświęconym specyficznemu językowi homoseksualistów (s. 103–13).

[24] J. Sakowski *S.O.S.*, s. 84.

nych, zmagań z tym „molem, który [go] gryzł, najbardziej osobistym konfliktem [jego], paraliżującym kompleksem" (t. 2, s. 333)? Czy prosił o przebaczenie za to, co sam w licznych, zbyt licznych, chwilach samowstrętu uważał za odrażające i „demoniczne"? A może *Dziennik* jest prośbą o cierpliwość i zrozumienie, o mniejszy nacisk ze strony czytelników (nacisk, który w dużej mierze był wymysłem samego Lechonia) oczekujących nowych utworów od autora *Karmazynowego poematu* oraz *Srebrnego i czarnego*?[25]
Jakiejkolwiek reakcji Lechoń oczekiwał, a jego samobójstwo wskazuje, że dłużej na nią nie mógł już czekać, niektóre fragmenty w jego *Dzienniku* wykazują z bolesną ostrością, że wybiegi i omówienia określające publiczny wizerunek poety zaczęły zbierać swoje żniwo. Zapis z 3 listopada 1951 może być interpretowany jako wyraz kluczowego mechanizmu, w który wpisany jest cały repertuar publicznych zachowań Lechonia — codzienny tryb życia poety wraz z jego ostrożnym opisem oraz kompensującym usprawiedliwianiem się w *Dzienniku*, jak również z jego sublimacją w poezji:

Dzisiaj staczałem cały dzień walkę z sobą, aby nie nadać jakiegoś wielkiego znaczenia sprawie kostiumu na maskaradę. Walczyłem z idealną wizją tej postaci, za którą chciałem się przebrać, i musiałem raz po raz mówić sobie, że przecież to jest tylko zabawa. [t. 2, s. 280]

Ten znamienny fragment sugeruje, że dla Lechonia znalezienie odpowiedniej maski na każdą okazję było czymś więcej niż tylko „zabawą", że wysiłek nieustannego „trzymania twarzy" stawał się coraz

---

[25] Nie jest kwestią przypadkową, a wręcz przeciwnie, bardzo godną uwagi, że liczne wzmianki Lechonia o jego „romansach" często nakładają się na tę część codziennego zapisu w *Dzienniku*, która jest zwykle poświęcona relacjom z twórczych poczynań poety (a raczej ich braku) i, co jest szczególnie uderzające, często w bezpośredniej od nich zależności: „Uwzględniając wszelkie komplikacje, czasami mam coś z Chopina — w tym, że nie mogę godzić romansów z pisaniem" (t. 2, s. 84); „Nie tylko zawracanie głowy w związku z wieczorem Boya przeszkodziły mi w pracy. Ale również romans wcale niekonieczny, co znaczy właściwie niepotrzebny" (t. 2, s. 311); „Tylko przysiadując fałdów [...] można powrócić do pisania, do siebie. Nie diabeł, nie demon, nie mauriakowski Asmodeusz, ale mały świntuch diablik podkusił mnie do awanturki dziś rano. Teraz głowa pusta, zmysły wcale nie uspokojone, tylko rozdrażnione i przekonane do nowych takich próbek. A doprawdy, że dziś rano prawie wiedziałem, jak egzystować, aby wejść w pracę i nie wychodzić z niej" (t. 2, s. 360). Można by się pokusić o pytanie czy poezja Lechonia nie była tworzona odwrotnie proporcjonalnie do swobody, jaką poeta posiadał w kwestii praktykowania swoich preferencji seksualnych (przecież lata paryskie należą do najbardziej jałowych)? Pytanie o to, czy poezja Lechonia jest w takim razie klasycznym przykładem sublimacji, staje się nawet bardziej prowokujące, gdy weźmiemy pod uwagę spostrzeżenie Jana Marxa (s. 480–486), że Lechoń jako jedyny ze Skamandrytów pisał „żarliwe erotyki", spośród których wiele może być „adresowanych zarówno do kobiety, jak do mężczyzny"?

bardziej nie do zniesienia. Jeśli pod datą 6 maja 1950 roku Lechoń deklaruje, że:

wcale nie trzeba ze wszystkiego spowiadać się w dzienniku. Są rzeczy, które nie istnieją — nie wypowiedziane, które można zabić milczeniem. [...] To właśnie sztuka życia — nie technika, ale sztuka — nie poddawać mu się, ale je budować według swego ideału [...]. Nie ma to oczywiście nic wspólnego z kłamstwem, z okłamywaniem siebie i innych. Chodzi tu o walkę z sobą, w której bronią jest również — nie babrać się w tym, co się chce odrzucić. [t. 1, s. 289]

— to już w 1955 roku moralne i psychologiczne konsekwencje takiego oszukiwania samego siebie zdają się ciężarem ponad siły poety. Po dniu spędzonym „najgłupiej na różnych obligacjach światowych i nawet patriotycznych", Lechoń pisze pod datą 30 stycznia 1955:

mam apetyt na jakieś szaleństwo, na jakiegoś Anakreonta, aby zburzyć ten fałsz, aby się dobrać do czegoś, co choćby nie najlepsze — ale prawdziwe. [t. 3, s. 556]

I jakkolwiek byśmy sobie wyobrazili takiego „Anakreonta" (a czytelnik *Dziennika* jest pozostawiony tylko swojej wyobraźni), to właśnie poprzez ten eufemizm, poprzez taki „kod" Lechoń wychyla się zza swojej publicznej „persony" w celu wyjawienia i skomentowania natury powiązań między jego dwiema odmiennymi egzystencjami: jednej będącej, jak on by to wyraził, „sztuką życia", uzbrojonej w maski, które zarówno ograniczają, deformują, jak i ochraniają; i drugiej, która spośród wszystkich innych sfer (do których paradoksalnie należy zaliczyć również poezję Lechonia) stanowi jedyną, gdzie maski są nie tyle zbędne, co niemożliwe, gdzie autentyczność jest wpisana w zmysły i ciało.

Przyjaciel poety, Juliusz Sakowski, w eseju *S.O.S Lechonia* twierdzi, że *Dziennik* był próbą „wypełnienia" życia „tonącego w pustce": „[Dzień] utrwalony na równie pustej jak on karcie papieru, odzyskuje sens, poświadcza swe znaczenie"[26]. To, czy życie Lechonia „tonęło w pustce" i jego dni były „równie puste jak karta papieru" jest kwestią sporną, jako że możemy mieć do czynienia z projekcją doświadczeń jednego emigranta na życie drugiego. Tak czy inaczej opinia Sakowskiego na temat *Dziennika* jako tekstu, w którym życie „odzyskuje sens, poświadcza swe znaczenie" jest sugestywna. Sam fakt, że uważny czytelnik ze stosunkową łatwością zrozumie kluczową rolę, jaką seksualna orientacja Lechonia odgrywała przynajmniej przez

---

2 J. Sakowski *S.O.S.*, s. 82.

siedem lat jego życia[27], jest, powiedziałbym, nie tyle wynikiem naszego „retrospektywnego" uwrażliwienia na tę problematykę, ile wysiłków — świadomych, nieświadomych, mniej lub bardziej czytelnych, ale zawsze, czego starałem się dowieść, konsekwentnych — ze strony samego poety, by na kartach *Dziennika* nadać sens temu „najbardziej osobistemu konfliktowi". Tragiczny koniec tego wysiłku podkreśla tylko, do jakiego stopnia konieczność przywdziewania masek i wyrażania się poprzez eufemizmy i omówienia stała się jego drugą naturą i do jakiego stopnia „dobrać się do czegoś, co [...] prawdziwe" było w rzeczy samej równoznaczne ze śmiercią. Jak to Lechoń pisze w wierszu *Erynie*: „Ale kto tyle milczał, co ja, o Erynie,/ Tego żadne milczenie więcej już nie straszy [...]"[28].

przełożyła Joanna Niżyńska

---

[27] W tej kwestii zob. J. Marx *Skamandryci*, i jego spekulacje na temat hetero- a dokładniej biseksualizmu Lechonia w jego młodości i wyłącznie już homoseksualizmu w latach dojrzałych (s. 484).

[28] J. Lechoń *Poezje*, opr. R. Loth, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1990, s. 191.

Przechadzki

Jacek Leociak

Okno w getcie

1. Jak opisać getto? Jaki wybrać trop interpretacyjny, jaki klucz zastosować, aby zrozumieć zapis tego doświadczenia?
Przyjrzyjmy się motywowi okna. W powstających na gorąco relacjach z getta warszawskiego występuje on na trzech poziomach organizacji dyskursu. Po pierwsze — jako element czegoś, co dałoby się określić mianem ramy modalnej narracji. Po drugie — jako element świata przedstawionego tekstu, jego przedmiotowego wyposażenia. Po trzecie — jako znak pewnego typu doświadczenia poznawczego i egzystencjalnego. Zapytajmy więc: co widzi przez okno człowiek uwięziony za murami i spisujący swoje świadectwo?
Philippe Hamon, badając przede wszystkim powieści Zoli, dochodzi do wniosku, iż — obok wielu innych — motyw okna jest bardzo rozpowszechnionym sygnałem uzasadniającym pojawienie się opisu. Zwraca przy tym uwagę na ograniczenia dyskursu realistycznego, określając sytuacje wprowadzające opis mianem „pustej tematyki". Zauważa, że nasycenie opisem prowadzi do wzrostu redundancji tekstu, który z referencyjnego staje się coraz bardziej anaforyczny, coraz mniej odnosi się bowiem do rzeczywistości pozatekstowej, zmuszony tkać gęstą sieć wewnątrztekstowych powiązań.
Motyw okna jako chwyt narracyjny wprowadzający opis konstytuuje s y t u a c j ę p a t r z e n i a na przedmiot opisywany. Opis uzależ-

niony jest wtedy od spojrzenia tego, kto opisuje i tym spojrzeniem motywowany. Okno staje się więc znakiem dla typu deskrypcji, a spojrzenie swoistym wehikułem opisu, tym, co go uzasadnia i osadza w dyskursie.[1] Motyw okna — wyraźnie akcentujący naoczność — stanowić może swoisty emblemat tego obszaru literatury dokumentu osobistego, który za Romanem Zimandem nazwiemy tekstami dotyczącymi „świata naocznego świadectwa".[2]

Obserwacji Hamona, poczynionych na materiale *stricte* literackim, nie da się przenieść w sposób mechaniczny do analizy dokumentu osobistego. Mają one jednak walor inspirujący, wskazują pewien kierunek myślenia.

Różnica między obu typami dyskursów — przy całej płynności czy wręcz problematyczności granic dzielących jeden od drugiego — sprawia, że status owej „pustej tematyki" w powieści realistycznej jest inny, niż jej odpowiednika w dzienniku czy pamiętniku. Rola diarysty lub memuarysty różni się od roli autora powieści (również tej naśladującej formy dokumentu osobistego). Osadzona zawsze w konkretnym miejscu i czasie, determinowana przez biografię i historię, nastawiona jest przede wszystkim na eksponowanie waloru autentyzmu. Jest nie tylko funkcją sytuacji życiowej piszącego, jedną z wielu ról, jakie w życiu podejmuje. Sama staje się przedmiotem gry pisarskiej. W tę rolę wpisana jest zmiana konwencji komunikacyjnej, autor nie ukrywa się już za narracyjnym medium i fabularnym światem przedstawionym. Zrywa maskę i odsłania swą prawdziwą twarz, a może raczej coś, co zarówno piszący, jak i czytający skłonni są traktować jako twarz bez maski.

Innymi słowy opowiadanie o czymś czy opisywanie czegoś to dla autora dziennika czy pamiętnika czynności najzupełniej realne, nie wymagające dodatkowych uzasadnień w obrębie dyskursu. Wystarczającą, a zarazem ostateczną ich motywację przynosi sama formuła autobiografizmu: piszę o sobie i o świecie, o tym, co przeżyłem i co widziałem. Można więc powiedzieć, że to, co Hamon nazywa „pustą tematyką", ma w dokumencie osobistym swoją naturalną referencję. Diarysta „naprawdę" obserwuje coś przez okno i to coś staje się przedmiotem opisu. W powieści realistycznej taką sytuację trzeba odpowiednio zaaranżować. W dzienniku natomiast konwencjonal-

---

[1] P. Hamon *Czym jest opis*, przeł. A. Kuryś i K. Rytel, „Pamiętnik Literacki" 1983 z. 1, s. 196; 198-202.

[2] R. Zimand *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, s. 17-18.

ność motywu okna łatwo traci swą umowność i urealnia się. Okno przestaje być tylko chwytem narracyjnym. Jest czymś więcej — elementem tej samej rzeczywistości, którą się opisuje. Prawdziwym oknem, przez które diarysta patrzy na świat.

2. Okno wskazuje na szczególne usytuowanie piszącego w realiach getta. Jest miejscem zetknięcia dwóch obszarów, dwóch przestrzeni symbolicznych: domu i ulicy. Dom jako przestrzeń prywatna przeciwstawia się publicznej przestrzeni ulicy. Dom staje się punktem odniesienia wobec tego, co na zewnątrz. Przez okno widać lub słychać świat, który chce się opisać, który opisać trzeba. W motywie okna streszcza się zatem postawa świadka: widzę i opisuję.
Siedząc wieczorami w swoim mieszkaniu przy ul. Leszno 18, Emanuel Ringelblum wielokrotnie słyszał w otaczającej ciszy krzyki głodujących dzieci. W *Kronice getta warszawskiego* zapisuje: „Dziś, 14 listopada [1941 r.] wieczorem słyszałem lament takiego małego trzy- lub czteroletniego szkraba".[3] Nocna ulica getta to przestrzeń niedostępna — po godzinie policyjnej nie wolno tam nikomu przebywać. Ringelblum jest więc uwięziony w domu, bezsilny, odgrodzony od rozlegającego się tuż obok lamentu. Może kupić sobie chwilę spokoju jałmużną: „(...) w końcu rzucisz im kawałek chleba, w przeciwnym bowiem razie nie zaznasz spokoju w mieszkaniu".[4] — lecz będzie to tylko namiastka. W rzeczywistości bowiem świat za oknem odbiera człowiekowi raz na zawsze spokój sumienia.

Choć słyszę ten płacz codziennie wieczorem, nie mogę do późnej nocy — tych parę groszy, które daję im co wieczór, nie mogą uspokoić mego sumienia.[5]

Obserwacje poczynione z okna mieszkania na Mylnej 2, tuż przy murze oddzielającym getto od ulicy Przejazd, są źródłem niektórych zapisów w dzienniku Abrahama Lewina. Przez zamurowywaną i wciąż na nowo wybijaną dziurę odbywał się nieustający szmugiel. Lewin kilka razy wraca w zapiskach do owej dziury, do kręcących się wokół

---

[3] E. Ringelblum *Kronika getta warszawskiego*, przeł. [z jidysz] A. Rutkowski, Warszawa 1983, s. 334. Adam Czerniaków, prezes Gminy Żydowskiej w warszawskim getcie, o którym Ringelblum wypowiadał się z wielką niechęcią graniczącą z potępieniem, sporządza w swoim dzienniku podobny zapis: „[9 VI 41] Po obiedzie praca w domu —przerywana jękami żebraków pod oknem «chleba, chleba! jestem głodny, głodny!»", *Adama Czerniakowa dziennik getta warszawskiego* 6 IX 1939 — 23 VII 1942, oprac. M. Fuks, Warszawa 1983, s. 191.

[4] Tamże, s. 301.

[5] Tamże, s. 347.

niej szmuglerów i policjantów, do ludzkich tragedii, jakich była przyczyną.

Wczoraj o 9-ej wieczór zastrzelono pod moim oknem żydowskiego chłopca w wieku 13 — 14 lat. Morderstwa dokonał granatowy policjant. Strzelał przez dziurę w murze i trafił chłopca prosto w serce.[6]

Przez okno Pawiaka (a ściślej Serbii, czyli oddziału kobiecego) Mary Berg obserwuje wielką akcję likwidacyjną, rozpoczętą 22 lipca 1942 roku. Jej matka miała obywatelstwo amerykańskie. Cała rodzina została internowana w grupie obywateli obcych państw tuż przed rozpoczęciem akcji i osadzona w budynku więzienia aż do stycznia 1943. W swoim dzienniku Mary zapisuje tylko to, co sama zdołała zobaczyć przez wychodzące na ulicę Dzielną okno celi, bądź czego zdołała się dowiedzieć podczas odbywanych również przez to okno rozmów z bliskimi. Stąd obrazy getta ogarniętego wysiedleniem często wprowadzane są formułą typu: „z naszego okna widzę". Tak jest również w przypadku opisu sceny, która — jak się okaże — jest na wpół relacją i na wpół imaginacją. Autorka niewątpliwie widziała wszystko na własne oczy. Rzecz cała rozgrywała się bowiem dosłownie po drugiej stronie ulicy.

Kilka dni temu staliśmy wszyscy przy oknie i patrzyliśmy, jak Niemcy otaczają budynki. Szeregi dzieci trzymających się za rączki zaczęły wychodzić z bramy. [...] Każde dziecko trzymało w ręku tobołek. Wszystkie miały białe fartuszki. Szły parami spokojnie, a nawet z uśmiechem. [...] Na końcu tego pochodu maszerował dr Korczak [...] Miał na sobie wysokie buty z wpuszczonymi do środka spodniami, kurtkę z alpaki i granatową maciejówkę. Szedł pewnym krokiem w towarzystwie lekarza z domu dziecka ubranego w biały fartuch. Smutny pochód zniknął za rogiem Dzielnej i Smoczej. Poszli w kierunku Gęsiej, na cmentarz.[7]

Mary Berg myli się, sądząc, że jest świadkiem likwidacji Domu Sierot Janusza Korczaka. Na Dzielnej 39, w dawnym Zakładzie im. św. Stanisława Kostki — naprzeciwko okna, z którego autorka obserwowała opisaną scenę — mieścił się Główny Dom Schronienia, powstały już w czasie okupacji z połączenia kilku placówek opiekuńczych. Warunki tam były okropne, Korczak nazywał ten dom „mordownią dzieci". Na początku 1942 pracował tam nawet przez miesiąc na etacie wychowawcy, usiłując uzdrowić sytuację. Macierzysty Dom Sierot Janusza Korczaka mieścił się jednak wówczas na Siennej 16/Śliskiej 9,

---

[6] A. Lewin *Dziennik*, przeł. [z jidysz] A. Rutkowski, „Biuletyn ŻIH" nr 19–20 1956, s. 192.

[7] M. Berg *Dziennik z getta warszawskiego*, przeł. [z ang.] M. Salapska, Warszawa 1983, s. 186–187.

i to stamtąd — a nie z Dzielnej — 6 sierpnia 1942 wyprowadzono Starego Doktora i jego dzieci na Umschlagplatz, nie na cmentarz przy Okopowej. Mamy kilka relacji naocznych świadków ostatniej drogi Korczaka.[8] Żadna nie opisuje tak drobiazgowo jak Mary Berg jego ubioru. Zgodnie natomiast podkreślają, że Korczak szedł ulicami getta nie z tyłu, lecz na czele pochodu. I nie mógł nim być mężczyzna w wysokich butach, idący pewnym, marszowym krokiem, ponieważ „Korczak wlókł nogę za nogą, jakiś skurczony, mamlał coś od czasu do czasu do siebie" — jak wspomina Rudnicki.[9] Dopiero na samym Umschlagplatzu, kiedy dzieci ładowano do pociągu, Korczak szedł ostatni i ostatni zniknął w czeluści wagonu.

Ta pomyłka Mary Berg jest — paradoksalnie — dowodem na naoczność zarejestrowanego świadectwa. Odcięta niemal całkowicie od informacji o wydarzeniach w getcie, wie tylko tyle, ile zdoła zobaczyć przez okno Pawiaka. Była świadkiem likwidacji Głównego Domu Schronienia. Nie wiedziała, że idące dzieci nie są podopiecznymi Korczaka. Pochód, który obserwowała, zniknął jej z oczu, kiedy z Dzielnej skręcił na północ w ulicę Smoczą. Budynek Serbii był tak usytuowany, że nic już więcej nie mogła zobaczyć. Informacje o drodze przez Gęsią ku Okopowej i o zastrzeleniu wszystkich na cmentarzu są tylko zasłyszane. Autorka opatruje je formułą: „Powiedziano nam, że ...". Korczak już w getcie był postacią legendarną. Wyglądając przez okno swojej celi Mary Berg ujrzała przed sobą wcielenie owej legendy, ponieważ to właśnie chciała ujrzeć.

3. Autor dziennika, podobnie jak autor powieści, mówi do nas w określony sposób, wybrany spośród wielu możliwości. Przyjmuje taką czy inną strategię komunikacyjną. Otaczającą go rzeczywistość i siebie samego widzi zawsze z jakiejś perspektywy. Dlatego też okno, będąc niewątpliwie silniej niż w powieści realistycznej związane z rzeczywistością, może stanowić zarazem umowny znak oglądu świata, jaki diarysta przyjmuje. Może być rodzajem symbolicznego skrótu, określającego typ jego percepcyjnej wrażliwości,

---

[8] Przede wszystkim Nachuma Remby, sekretarza Gminy, krążącego w czasie akcji na Umschlagplatzu i starającego się ratować stamtąd ludzi. Jego relację przytacza w *Kronice*... Ringelblum (s. 606–607). Wspomnienia A. Bermana *O losie dzieci żydowskich z Zakładów Opiekuńczych w Getcie Warszawskim*, „Biuletyn ŻIH" nr 28 (1958); I. Merzan *Ostatnia droga Janusza Korczaka*, „Folks-Sztyme" nr 6 z 8 lutego 1986 oraz spisane przez Rafaela Scharfa wspomnienia Marka Rudnickiego *Ostatnia droga Janusza Korczaka*, „Tygodnik Powszechny" nr 45 z 6 listopada 1988.

[9] Tamże, s. 1.

a także rodzaj doświadczenia poznawczego i egzystencjalnego zawartego w zapisie.

Dwa podstawowe typy tego doświadczenia dałoby się ująć w metaforze „okna z widokiem na stronę aryjską" oraz „okna z widokiem na getto".

Okno jest tworem sztucznym, arbitralnie wdzierającym się w przestrzeń i zaburzającym jej naturalne *continuum*. Ale jest zarazem czymś narzucającym przestrzeni pewne uporządkowanie, wyznaczającym jakąś przestrzenną semantykę. W pierwszym typie doświadczenia spojrzenie kieruje się na zewnątrz, na drugą stronę. „Okno z widokiem na stronę aryjską" jest znakiem granicy, której nie można przekroczyć. Otwiera się na obszar, do którego nie ma dostępu, chociaż jest bardzo blisko, jak na wyciągnięcie ręki. Pomiędzy miejscem, w którym się jest, a tym, które widać za oknem — nie ma żadnego połączenia, żadnej możliwości przejścia. Jest przepaść. Po drugiej stronie przepaści, przez szczelinę okna, widać inny świat.[10]

„Nasze drugie wojenne święta Bożego Narodzenia — notuje w wigilię 1940 roku Mary Berg — Z mojego okna wychodzącego na «aryjską» stronę widzę oświetlone choinki". Pod datą 20 maja 1941 czytamy:

> Po drugiej stronie kolczastych drutów króluje wiosna. Z mojego okna widzę młode dziewczyny z bukiecikami fiołków spacerujące „aryjską" stroną ulicy. Czuję nawet słodki zapach rozwijających się na drzewach pączków. Ale w getcie nie ma ani śladu wiosny.[11]

Okno na stronę aryjską wyprowadza wzrok ponad mury i granice, dając jednocześnie patrzącemu gorzką świadomość wyzucia z przestrzeni. Tym trudniejszą do zniesienia, że miejsce, z którego zostało się wygnanym raz na zawsze, nie przestało istnieć, nie zniknęło. Jest tuż obok. Zdziwienie, że wszystko po tamtej stronie jest takie normalne, ale dla nas już nieosiągalne, takie bliskie i zwyczajne, tylko

---

[10] Na motyw okna na stronę aryjską zwrócił uwagę Michał Borwicz w swej książce *Écrits des condamnés a mort sous l'occupation allemande (1939–1945). Etude sociologique*, Paris 1954, s. 234: „W getcie oddzielonym od strony aryjskiej murem były domy usytuowane przy samej granicy. Domy te miały okna wychodzące na ulice miasta wolnego. Dlatego ich mieszkańcy byli przymusowymi świadkami przepaści, która na przestrzeni kilku metrów oddzielała dwa światy niewiarygodnie różne. Okazuje się, że okno wychodzące na drugą stronę muru staje się literacką ramą dla refleksji, porównań, wizji etc." Borwicz podaje dwa literackie przykłady wykorzystania tego motywu: wiersz Władysława Szlengla *Okno na tamtą stronę* i utwór 17-letniej Adeli Fruchtman z getta lwowskiego pt. *Przez okno w getcie*.

[11] Tamże., s. 46, 64.

nas już tam nie ma, jest zdziwieniem patrzącego zza grobu na świat żywych. Dla ludzi z getta — zanurzonych za życia w śmierć — okno zdaje się być znakiem takiego właśnie doświadczenia.

Z okien po drugiej stronie muru widać tyle wysokich nie zamieszkałych domów naokoło. Jakie mnóstwo jest tam izb. Ile mogłoby tam być skrytek. Jak dobrze można by tam było przebyć nie zauważonym do lata, a później wyjechać gdzieś daleko do lasu. Taki duży jest świat, tylko dla nas w nim miejsca nie ma [12]

Widok przez okno budzi tęsknotę, daje namiastkę wolności. Ale wszystko to sprawia jeszcze większy ból, bowiem otwarte okno staje się paradoksalną figurą uwięzienia. 18 maja 1942 roku Abraham Lewin konstatuje: „dziś prawdziwie wiosenny dzień". Zaraz jednak dodaje:

Siedzę przy otwartym oknie i nie czuję chłodu. Nie można jednak radować się przyrodą, wspaniałym, boskim światem. Poniewieramy się w więzieniu, jakiego ludzkość nigdy nie widziała.[13]

4. „Okno z widokiem na getto" nie stoi już na granicy dwóch światów. Nie jest bramą między tą a tamtą stroną, które są w sposób ostateczny rozdzielone. Drugą stronę można dojrzeć jedynie tam, gdzie przebiega granica. Życie dzielnicy zamkniętej nie koncentrowało się jednak tylko na jej obrzeżach, chociaż kluczowe dla szmuglu rzeczy i ludzi miejsca przejścia stanowiły kulminację tamtej przestrzeni. Doświadczenie getta wyrasta przede wszystkim z tego, co działo się w obrębie murów. Dlatego spojrzenie przez okno w getcie prowadzi do środka, do wewnątrz świata, w którym znajduje się patrzący. Widzi on świat zamknięty między murami, szczelnie zagrodzony, osobny i oddzielony od reszty. Tak się patrzy z okna oficyny na otoczone ze wszystkich stron podwórko–studnię. Obserwator i przedmiot obserwacji wrzuceni są w tę samą przestrzeń. Nic nie prowadzi spojrzenia poza miejsce, w którym się jest, nie uwalnia wzroku, nie karmi go tęsknotą nieosiągalnego horyzontu. Okno na stronę aryjską daje choć miraż wolności, ale i tak nie ma przez nie ucieczki. Tym bardziej nie ma ucieczki przez okno, z którego widać tylko getto. Metaforycznym obrazem uwięzienia w prze-

---

[12] S. Sznapman *Dziennik z getta*, Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie *Pamiętniki*, sygn. 198. Cyt. za *Pamiętniki z getta warszawskiego. Fragmenty i regesty*, op. M. Grynberg, Warszawa 1988, s. 203.

[13] Tamże, s. 179.

strzeni jest opisane przez Ringelbluma zdarzenie z września 1941. Rzecz dzieje się na rogu Leszna i Żelaznej, przed budynkiem Arbeitsamtu.

Spod Warszawy przywieziono wozem Pinkerta kilku skatowanych obozowiczów, pobitych, skrwawionych. [...] Przez okna budynku (collegium) wyglądali kandydaci, którzy mieli pojechać do tego samego obozu. Zobaczywszy, w jakim stanie powrócili [ich poprzednicy], zbuntowali się i krzyczeli: „Zabijcie nas, ale tam nie pojedziemy!" I zaczęli wyskakiwać przez okna.[14]

To rozpaczliwa ucieczka donikąd. Okno prowadzi w sam środek tego świata, z którego pragnie się uciec. Z getta uciec można tylko do getta. Okno w dzielnicy zamkniętej ma co najmniej podwójną symbolikę. Jest z jednej strony wyrazem pragnienia pokonania przepaści, nadziei na spotkanie ze światem, z ludźmi. Jest znakiem tęsknoty za otwartą przestrzenią, za wolnością. Z drugiej zaś strony boleśnie uzmysławia tę przepaść, odcięcie i odrzucenie.
Podwójna symbolika okna szczególnie widoczna jest w ostatnim zapisie pamiętnika Janusza Korczaka, sporządzonym 4 sierpnia 1942, czyli dwa dni przed marszem na Umschlagplatz. Korczak, podlewając kwiaty, obserwuje przez okno niemieckiego wartownika. Spotykają się wzrokiem.

Stoi i patrzy. Nogi szeroko rozstawił. [..] Moja łysina w oknie — taki dobry cel. [...] Co by zrobił, gdybym mu kiwnął głową? Przyjaźnie ręką pozdrowił?[15]

W tym fragmencie okno oznacza otwarcie na świat i człowieka, a zarazem oddzielenie od świata i zagrożenie. Nie można poznać drugiego, wyjść mu naprzeciw, nie odsłaniając się, nie stając się widocznym. Ale to właśnie stanowi śmiertelne zagrożenie. Okno w getcie wzbudza w patrzącym tęsknotę za przestrzenią bez granic, niwecząc jednocześnie bezpieczne ukrycie. Odsłania głowę do odstrzału.
Okno jest szczeliną, przez którą widać horror. Makabryczne widoki rozciągały się w getcie bez ograniczeń. Znalazło się jednak miejsce, gdzie nie wolno było spoglądać przez okno. W okolicach Pawiaka, usytuowanego między Dzielną a Pawią, czyli wśród gęsto zaludnionych ulic dzielnicy zamkniętej, obowiązywał zakaz wyglądania z mieszkań na teren więzienia.

Po obu stronach Pawiaka musiano zakryć okna grubym, czarnym papierem lub czarną dyktą.

---

14 Tamże, s. 321–322.
15 J. Korczak *Pamiętnik*, w: *Pisma zebrane*, t. IV, Warszawa 1986, s. 400, 402.

Okna muszą być zamknięte dniem i nocą. Za każdą szparę, za każdą dziurkę grozi kara śmierci; były wypadki, że lokatorów mieszkania, w którym ktoś otworzył lufcik, straszliwie zmaltretowano.

— notuje Ringelblum.[16]

Okno w getcie dzieliło przestrzeń na oswojoną i nieoswojoną. Patrzyło się na obcą i groźną ulicę z własnego mieszkania bądź z ukrycia, mając poczucie względnego bezpieczeństwa. To oddzielenie było jednak tylko pozorne. Zarówno w sensie przestrzennym — wszystko działo się przecież w tym samym świecie, wyłączonym i zamkniętym — jak i w sensie egzystencjalnym. Spoglądając przez okno na horror getta, widziało się bowiem swój własny los, patrzyło się na samego siebie.

Rachela Auerbach opowiada o nocy spędzonej w domu, w którym gestapowcy wyciągnęli jakiegoś lokatora z mieszkania i zastrzelili na ulicy. Sparaliżowani strachem mieszkańcy czekali w bezruchu do rana.

Dopiero o piątej można było trupa zabrać z ulicy. Widzieliśmy, jak go nieśli przez sień, a potem na górę schodami, kolejno przez coraz wyższe okno klatki schodowej widać było, jak posuwa się naprzód mały konwój.[17]

Lokatorzy kamienicy patrzą przez szyby okienne na znajomą klatkę schodową i na zabitego sąsiada, wnoszonego do mieszkania. Wiedzą, że każdy z nich mógł znaleźć się na jego miejscu. Mordem nie rządzi bowiem żadna logika, żadne najokrutniejsze nawet prawo. Dlatego też może im się wydawać, tak jak w koszmarnym śnie, że patrzą oto na własne zwłoki niesione po schodach.

Koszmar rozgrywa się tuż obok, wdziera się do środka i otacza obserwującego. Marian Berland patrzy na ogarnięte powstaniem getto z balkonu swego mieszkania na czwartym piętrze kamienicy przy Muranowskiej 38, pod którą urządzony był schron.

Wchodzimy do pokoju w naszym mieszkaniu. Pokój ten posiada balkon z widokiem na Muranowską. [...] Balkon [...] jest głównym punktem obserwacyjnym. [...] Do okna nie wolno podchodzić. Ci na dole tylko polują na takie okazje. Balkon jest obstawiony dookoła dyktą."[18]

Relacja z powstania prowadzona jest z dwóch perspektyw: ze schro-

---

[16] Tamże, s. 377.

[17] R. Auerbach *Dziennik getta warszawskiego*. Rękopis pisany po polsku, przechowany w pierwszej części podziemnego Archiwum Getta Warszawskiego (tzw. Archiwum Ringelbluma), znajduje się w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie (Ring 1/641, s. 30).

[18] M. Berland, *Dni długie jak wieki*, Warszawa 1992, s. 18.

nu, urządzonego w zagrzebanej pod gruzami piwnicy i z balkonu czwartego piętra. Autor krąży między dołem i górą, raz po raz wędruje z piwnic do mieszkania, wielokrotnie wraca do swego punktu obserwacyjnego. To, co przez małą teatralną lornetkę obserwuje Berland, dzieje się bardzo blisko, tuż przed oczami. Słychać rozmowy Niemców, odgłos podkutych butów, czuć swąd spalenizny, widać dokładnie wyraz twarzy katów i ofiar. Koło niego przesuwa się makabryczny pochód pędzonych na Umschlagplatz, a on — przykładając do oczu lornetkę — obserwuje wszystko z balkonu, niczym z galerii Dantejskiego teatru. Teatru, w którym nie ma podziału na widzów i aktorów, na scenę i widownię.

[...] pożyczam lornetkę i wracam do okna. I oto co ukazuje się moim oczom: około tysiąc Żydów zbitych w czworobok, nieprawdopodobnie ściśniętych, tak że jeden drugiego zgniata na miazgę. [...] Czworobok tych nieszczęśliwców otoczony jest przez około dwustu Ukraińców, którzy bez opamiętania sieką najbliżej stojących nahajkami, kijami i kolbami po głowach, twarzach, plecach, gdzie popadnie. Pod nogami oprawców leżą zwały ofiar, potłuczonych, w kałużach krwi. [...] Z rozbitymi głowami, z połamanymi kośćmi wloką się te półtrupy do wagonów. [...] Mam silne nerwy i byle czym się nie przejmuję. Dużo już widziałem strasznych rzeczy podczas tej wojny, ale tego widoku nie mogłem znieść, nie chciałem dłużej patrzeć, oddałem lornetkę najbliżej stojącemu i czym prędzej odszedłem. [...] Nie chcę sobie w ogóle uprzytomnić, że razem z najbliższymi mogę się w każdej chwili znaleźć w takim samym położeniu jak ci ludzie tam, na Umschlagu."[19]

Teatralna lornetka w ręku Mariana Berlanda nabiera nieoczekiwanie rangi symbolicznego rekwizytu. Wydaje się bowiem, iż właśnie sytuacja jakiegoś obłędnego teatru bez teatru najlepiej zdaje sprawę z niezwykłości doświadczenia, jakie stawało się udziałem wyglądających przez okno w getcie. Aby lepiej uchwycić tę swoistą teatralizację widzenia, zatrzymajmy się dłużej nad zapisami z dziennika Arona Kapłana.

Pod datą 21 lipca 1942 roku, a więc dosłownie w przeddzień rozpoczęcia wielkiej akcji likwidacyjnej, diarysta opisuje zabójstwo doktora Sztejnkolka. Kapłan był naocznym świadkiem sceny, która rozegrała się na ulicy pod jego domem. Obserwował wszystko przez okno swego mieszkania na Nowolipkach. Opowiadając to zdarzenie autor nadaje mu wewnętrzną dramaturgię. W zapisie pojawiają się kolejne fazy akcji: (1) doktor Sztejnkolk idzie chodnikiem ulicy Karmelickiej; (2) zostaje zaczepiony przez czterech zabójców; (3) jeden z nich kopie ofiarę; (4) doktor odwraca się i pyta — „Dlaczego mnie kopnąłeś, w czym ci zawiniłem?"; (5) zabójcy rozkazują doktorowi

[19] Tamże, s. 21–22.

wejść do bramy (w tym momencie ginie on z oczu Kapłanowi); (6) doktor Sztejnkolk zostaje zabity w bramie (czego Kapłan nie widzi, słyszy jedynie strzały); (7) trup doktora w bramie (niewidoczny) i zabójcy, którzy odchodzą w swoją stronę i — jak zauważa Kapłan — obcierają usta.

Diarysta patrzy na ulicę, niczym widz na rozgrywający się w teatrze spektakl. Przed nim toczy się akcja dramatu: ekspozycja, zawiązanie, perypetia (może nią być sytuacja wywołana pytaniem, jakie doktor kieruje do oprawców[20]), punkt kulminacyjny — owo niewidoczne dla oka, dokonujące się poza sceną zabójstwo, wreszcie rozwiązanie. Ale okno w getcie nie jest teatralną lożą, skąd widz bezpiecznie przygląda się najtragiczniejszym nawet wydarzeniom. W tym teatrze nie ma aktorów ani widzów. Nie ma też z niego wyjścia. Wszyscy wrzuceni są w tę samą grę, która nie skończy się wraz z zapadnięciem kurtyny, lecz z chwilą przekroczenia granicy dzielącej życie od śmierci.

Rozważmy jeszcze jeden zapis z dziennika Kapłana, datowany: 28 lipca 1942 roku. Diarysta obserwuje blokadę sąsiedniego domu:

Tuż obok scena „polowania", przez okno mojego mieszkania dostrzegłem schwytanych w pułapkę i byłem tak wstrząśnięty, że niemal bliski szaleństwa. Oto w jednej chwili nić żywota pojmanych zostaje przecięta, a plon całego ich życia, który z takim wysiłkiem wypracowywali, staje się mieniem porzuconym.

Widzę na własne oczy, jak chwytają starą kobietę idącą z jakąś puszką. Odmierza uważnie kroki, porusza się z wielkim wysiłkiem. Nie może się wyprostować. Rysy jej twarzy zdradzają szlachetność i ślady znakomitego pochodzenia — teraz to już przeszłość. Została złapana przez bezwstydną żydowską kanalię. Wyśle się ją „na Wschód". Będzie miała szczęście, jeśli nie pożyje długo.[21]

W tym krótkim fragmencie autor dwukrotnie podkreśla z naciskiem naoczność swego świadectwa. Widzi, jak na ulicy trwa wielkie polowanie na ludzi, ale z całej akcji wydobywa tylko pewien szczegół. Skupia wzrok na konkretnej osobie — na starej kobiecie z puszką w ręku. To ograniczenie spojrzenia sprawia, że obserwujący i obserwowany stają tuż obok siebie. Ten, kto dziś wygląda jeszcze z własnego mieszkania przez okno, już jutro może stanąć na ulicy. Z obserwowanego stać się obserwowanym.

Patrzący na tę scenę Kapłan doznaje wstrząsu. Cóż się stało, że oswo-

---

[20] Słychać w nim było echo słów Chrystusa, spoliczkowanego przez sługę arcykapłana: „Jeżeli źle powiedziałem, udowodnij, co było złego. A jeżeli dobrze, to dlaczego mnie bijesz?" (J 18, 23).

[21] Ch. A. Kaplan *Scroll of Agony. The Warsaw Diary*, przeł. [z hebrajskiego] A. I. Katsh, London 1966, s. 306–207.

jonego ze straszliwymi obrazami getta diarystę właśnie to konkretne zdarzenie przyprawia niemal o szaleństwo? Innymi słowy — co zobaczył przez okno swego mieszkania 28 lipca 1942 Aron Kapłan? Wydaje się, iż ta przypadkowo zaobserwowana scena pozwoliła mu przeniknąć spojrzeniem w głąb tego, co tu i teraz rozgrywało się przed jego oczyma. Tak jakby zobaczył naraz wszystko w jaśniejszym świetle, niczym w błysku epifanii. Stara kobieta, której szlachetne rysy zdają się mieć w sobie zbiorowy portret ludzkości, zostaje schwytana przez łapacza, funkcjonariusza Służby Porządkowej — „żydowską kanalię". Policjanci mieli w pewnym okresie dzienny limit ofiar, które osobiście musieli dostarczyć na Umschlagplatz, aby samemu uchronić się od wywiezienia. Stara kobieta jest po prostu „łebkiem", którego brakuje łapaczowi do dziennej normy. Ten jednostkowy epizod wysiedlenia nabiera w oczach Kapłana rangi uniwersalnej. Odsłania jakąś część prawdy o Zagładzie. O jej porażającym absurdzie. O przypadkowości nieodwracalnego wyroku i o momentalności ostatecznego upadku, kiedy to za sprawą jednego gestu wszystko zostaje przesądzone. O tym, że skazany jest każdy, bez wyjątku. O tym, że ofiara zostaje odarta i wyzuta ze wszystkiego, pozbawiona imienia i zamieniona w abstrakcyjną liczbę, element statystyki. O tym, że zaciera się granica między katem i ofiarą. O trywialności przemocy. O banalności zła.

5. Podsumujmy dotychczasowe refleksje. Teatralna lornetka Mariana Berlanda podsuwa teatralną metaforykę dla uchwycenia fenomenu okna, przez które widać getto. Ramy okienne, niczym konstrukcja sceny w teatrze, odgraniczają pewną przestrzeń, na której skupia się wzrok widza. Obramowanie przestrzeni jest doniosłym aktem semiotycznym. Temu, co rozciąga się przed naszymi oczyma w sposób — by tak rzec — anarchiczny, nieuporządkowany, nadaje pewien kształt. Amorficznej przestrzeni, na którą patrzymy „nieuzbrojonym" okiem, okno nadaje formę. To, co widzimy przez okno, staje się obrazem, a więc czymś wewnętrznie zorganizowanym, wyposażonym — bez naszego udziału — we własną strukturę. Zawsze coś jest w centrum takiego obrazu, coś jest po jego bokach, a coś wychodzi już poza ramy i umyka z pola widzenia. Można powiedzieć, że okno nadaje rzeczywistości, na którą jest otwarte, jakieś wstępne uporządkowanie. Do patrzącego przez okno rzeczywistość dociera już ujęta w ramy, jako obraz właśnie.

Okno oddziela, oddala i organizuje widzenie. Podobnie jak miejsce

na widowni, z którego obserwuje się spektakl na scenie. Wyglądając przez okno, nie my dokonujemy wyboru tego, co widzimy. To raczej sami zostajemy wybrani, aby w okiennych ramach ujrzeć taki a nie inny obraz. Widok z okna nie jest niewinny — jest ikoną rzeczywistości, która poddaje się naszej interpretacji.
Po pierwsze zatem, okno to znak naoczności świadectwa, tego, że widzimy na własne oczy. Po drugie — okno to szczelina, przez którą rzeczywistość objawia nam się jako obraz, domagający się rozumienia. Przez okno w dzielnicy zamkniętej widać grozę, której patrzący nie mogą znieść, aż w końcu odwracają oczy. Niekiedy jednak przez tą szczelinę prześwituje sam byt — straszny i piękny. Jest czas, kiedy okno w getcie odsłania widok na *mysterium tremendum*. Święta groza hipnotyzuje wzrok i nie pozwala patrzącemu oderwać oczu. Oto Marian Berland obserwuje ze swojego balkonu gigantyczny pożar getta:

Na wszystkich krańcach płoną pojedyncze domy. Widok zaiste groźny i wspaniały. [...]
Do końca życia nie zapomnę tego, co wówczas ujrzałem. Jak okiem sięgnąć jedno wielkie morze ognia. Zda się, że przyszedł koniec świata. To już płoną nie pojedyncze domy, ale całe szeregi ulic, cała dzielnica. Gdzie tylko spojrzę, wszędzie to samo. Tylko nasza strona ulicy się nie pali. Mam wrażenie, że siedzę w arce Noego, a dookoła mnie potop ognia. Leżę, patrzę i nie mogę oczu oderwać. [...] Noc grozy i Sądu Ostatecznego."[22]

Spojrzenie przez okno potwierdza sytuację uwięzienia w przestrzeni zamkniętej i skazania na wyznaczony w niej los. W ostatecznym rachunku przywodzi patrzącego na skraj szaleństwa (jak Kapłana) lub zmusza do odwrócenia wzroku, zaciśnięcia oczu (jak Berlanda). Spojrzenie na getto prowadzi więc w pewnym sensie do niewidzenia, do ślepoty. Okno, z którego widać tylko getto, jest ślepe w tym sensie, że otwarte tylko na jedną stronę — do środka, do wewnątrz. Jednak to przez nie można niekiedy zobaczyć więcej, niż jest się w stanie pojąć. W błysku epifanii odsłania się czasem przed patrzącym prawda o rzeczywistości, o jego własnym losie.

---

22 M. Berland *Dni długie jak wieki*, s. 32, 38.

Wydawnictwo IBL proponuje

MAREK ZALESKI

FORMY PAMIĘCI

O przedstawianiu przeszłości
w polskiej literaturze współczesnej

Dlaczego tak żywo jest dziś dyskutowana sprawa pamięci i zapomnienia oraz ich udział w tworzeniu tradycji naszej ponowoczesnej współczesności? Czemu literatura żywiąca się pamięcią i zmagająca się z pułapkami rekonstrukcji przeszłości zdaje się pozostawać w najbliższym związku z czymś, co stanowi istotę i funkcję literackiego przedstawienia rzeczywistości? Książka Marka Zaleskiego jest próbą odpowiedzi na to i inne pytania. Przedmiotem analiz i interpretacji staja się m.in. dzienniki i zapiski z czasów klęski wrześniowej 1939 roku, wiersze Czesława Miłosza, pisarstwo Henryka Grynberga, powieść *Weiser Dawidek* Pawła Huellego oraz powstałe po II wojnie światowej literackie wizje wielonarodowej Rzeczypospolitej.

Książkę Marka Zaleskiego *Formy pamięci* można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż wydawnictw naukowych w całym kraju. Większe ilości egzemplarzy można zamawiać w Domu Księgarskim Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15 /17, tel. 632-55-91 oraz w Biurze Dystrybucyjno-Marketingowym, ul. Kolejowa 21, tel. 632-02-61 w. 423, lub w siedzibie Wydawnictwa IBL, 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72 (Pałac Staszica, pok. 129, 131), tel. (0-22) 26-21-78 lub 26-52-31 w. 280, 106, tel./fax (0-22) 26-99-45.

Treść

Anna Nasiłowska Granice współczesności 1

Szkice

Włodzimierz Bolecki Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu) 5

Ryszard Nycz Poetyka epifanii a modernizm (od Norwida do Leśmiana) 20

Jan Błoński I cóż dalej, dziwna monado? Witkacy u progu niepodległości 39

Jerzy Jarzębski Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem) ... 52

Ewa Kraskowska Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej 70

Przemysław Czapliński Wątpliwe rozstanie z utopią 92

Roztrząsania i rozbiory

Andrzej Werner Prawda jest mniejszym złem 106

Lidia Burska Ostatnia książka Stefana Żółkiewskiego 112

Aleksander Wilkoń Włoskie „Fraszki" 115

Kazimierz Bartoszyński Gombrowicza wizerunek odwrócony 122

Chone Shmeruk Dwie książki o Singerze 128

Interpretacje

Dorota Korwin-Piotrowska Pęta „Opętanych" 135

Roman Koropeckyj Konstrukcje homoseksualizmu w „Dzienniku" Jana Lechonia (Próba innej lektury) (tłum. Joanna Niżyńska) 154

Przechadzki

Jacek Leociak Okno w getcie 169

Warunki prenumeraty na rok 1996:
Roczna prenumerata krajowa: **25 zł** (250 000 zł) (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
- kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **40 zł** (400 000 zł) (pocztą zwykłą)
- inne kraje świata: **42 USD** (pocztą lotniczą).

Cena pojedynczego egzemplarza - **7 USD**.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres Redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

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

oraz w księgarniach:

Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, Krakowskie Przedmieście 7
Białystok	„Liber" Księgarnia Uniwersytecka, Krakowskie Przedmieście 24
Bydgoszcz	Księgarnia „Odeon", ul. Hoża 19
Katowice	Księgarnia „Akcent", ul. Rynek Kościuszki 17
	Księgarnia „Bestseller", ul. Jezuicka 8/10
	Księgarnia Wolnego Słowa, ul. 3 Maja 31
	Księgarnia „Libella", ul. Francuska 12
Kraków	Księgarnia „Znak", ul. Sławkowska 1
	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna 19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
	Księgarnia Akademicka, ul. Matejki 12
Opole	Księgarnia „Bestseller", ul. Wrocławska 16
Poznań	Księgarnia Akademicka „Libra", ul. Towarnickiego 3
Rzeszów	Księgarnia „Scriptum", ul. Mazurska 26
Szczecin	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, pl. Nankiera 15
Wiedeń	Polonische Buchhandlung - Księgarnia Polska, 1070 Wien, Burggasse 22

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, ul. Nowolipie 9/11, Warszawa, tel. 635 96 95. Bieżące numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129.
„Teksty Drugie" są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"** wydawanego w latach 1972 -1981 i zawieszonego w stanie wojennym.

Wydanie numeru na zlecenie Instytutu Badań Literackich PAN - Wydawnictwo Przedświt, Warszawa, Al. Ujazdowskie 16/49, tel. 621 67 64.
Druk: *TEBO* ul. Jaśminowa 9, Michałowice k/Warszawy tel./fax 753 60 86
Numer zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki.

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Stanisław Balbus
Eros w Rzece Heraklita
Kazimierz Bartoszyński
Dwa modele powieści. Eco i Kundera
Włodzimierz Bolecki
Postmodernizowanie modernizmu
Clare Cavanagh
Formy potoczności. Bachtin - prozaika i liryka
Grażyna Borkowska
Wyskrobać starą zaprawę z polskiego pomnika literatury
Bogdan Czaykowski
O „Guciu zaczarowanym", czyli o asymetrii w przyjaźni
Krzysztof Dybciak
Systemy komunikacji literackiej wielkich literatur emigracyjnych
Bogumiła Kaniewska
„Śpiewam romans, bo śpiewam"
Hanna Konicka
Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego
Zdzisław Łapiński
Nowoczesność filozofów i poetów
Krzysztof Mrowcewicz
Żółw, orzeł i łysa kalwińska głowa
Anna Nasiłowska
Kto się boi dzikich
Małgorzata Anna Packalén
Elitaryzm a demokratyzacja Parnasu
Sprawa chłopska w literaturze polskiej i szwedzkiej
Bronisław Świderski
Dostojewski Gombrowicza

ISSN 0867-0633