Biblioteka Instytutu Badań Literackich
P.I 2525

teksty DRUGIE

POLONISTYCZNE OBRACHUNKI

z treści:

Edward Balcerzan
Poezja polska XX wieku - nieoczekiwane zmiany miejsc
Janusz Sławiński
Miejsce interpretacji
Stefan Chwin
Jan Błoński i Witold Gombrowicz
Jacek Salij
Ten człowiek próbował chodzić bez maski
Wojciech Tomasik
Kolej w polskiej literaturze
Grażyna Borkowska
***Pędy, rytmy.* Jeszcze o Białoszewskim**

5
(35) 1995

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

Numery 1-6 (1995) dofinansowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

teksty DRUGIE 5 1995
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Polonistyka — przepis na przetrwanie

Za młodu ani przez chwilę nie chciałem być polonistą. Dyscyplina ta zdawała mi się czymś nieuleczalnie szkolnym: jakieś odpytywanie z fabuł powieści („ile garnców sadła wypił stary Maćko z Bogdańca, aby się od grotu wrażego wyleczyć?"), jakieś stosy zeszytów z klasówkami na temat „nieprzemijających wartości literatury renesansu (oświecenia, romantyzmu itd.)". Brrr... nie! Jakoś jednak na polonistykę trafiłem — trochę z lenistwa (łatwiej się było dostać), trochę z przypadku; cały czas jednak z zamiarem przeskoczenia na inny kierunek — filozofię? reżyserię? — jeśli tylko będzie to możliwe. Gdy jednak pod koniec studiów stanął przede mną w istocie dylemat: filozofia czy polonistyka? — wybrałem tę ostatnią. Dlaczego? Wszedłem już wtedy głębiej w literaturoznawstwo uniwersyteckie i odkryłem z niemałym zaskoczeniem, jak jest odmienne od nauki szkolnej. Stąd poszło przeświadczenie, że w polonistyce „więcej się dzieje", jest żywsza, silniej związana z moim codziennym doświadczeniem, że filozofia jest w niej zawarta — a wraz z nią psychologia, historia, językoznawstwo, polityka... — cały wachlarz dziedzin, no, cały świat po prostu.

Rozkosze, jakie oferowała tamta akademicka polonistyka mieszkańcom komunistycznego państwa były rozmaite. Przede wszystkim była nauką z natury rzeczy bliską narodowej tradycji — i to w jej postaci mniej niż gdzie indziej zafałszowanej: ostatecznie polonista musiał czytać autentyczne teksty literackie z różnych epok, a dostęp do nich miał nieco lepszy niż przeciętni obywatele, których cenzura, kontrole

celne i polityka wydawnicza skutecznie pozbawiały szans dotarcia do prawdy o przeszłości. Co więcej, owe teksty, jak mi się dziś wydaje, mniej były podatne na manipulację niż fakty historyczne. Ostatecznie trudno odcedzić z utworów literackich ożywiającą je emocję, trudno wyprać je z wartościujących nastawień, jakie zawdzięczamy żywej obecności autora. Oddziałuje on na czytelnika sugestywnie, niejako całością swej zaklętej w dzieło osobowości, wygrywając mocą talentu i bezpośredniością przekazywanych doświadczeń z tymi, którzy zechcą go zagłuszyć czy zakłamać.

Polonista był zatem bardziej niż inni w „centrum polskości", ale niekoniecznie rozumianej historycznie. Uprawiana dyscyplina łączyła studia nad dziejami ze współczesnością, przerzucała most ponad dystansem czasu i pozwalała asystować przy wytwarzaniu (a także ukrywaniu przed cenzorem) sensów aktualnych. No cóż, zapewne lepiej niż inni władaliśmy „tajemnymi językami", jakimi twórcy próbowali przekazywać prawdę o rzeczywistości, a zarazem wiedzieliśmy, w jaki sposób te języki nakładają się z jednej strony na mowę tradycji, z drugiej — na język politycznego konformizmu czy intelektualnej mody. W państwie, w którym język pełnił rozmaite rytualne funkcje i poddany był z natury rzeczy z jednej strony restrykcjom, z drugiej — sakralizacji, bycie (szeroko pojmowanym) „specjalistą od języka" zapewniało swoistą przewagę nad tymi wszystkimi, którzy nie do końca pojmowali skomplikowany szyfr swoich czasów. Polonista, krytyk literacki był zarazem blisko literatury, pełniącej wciąż jeszcze w społeczeństwie funkcje szczególne: z jednej strony bliskiej ołtarza władzy, z drugiej — nocnych rozmów rodaków.

A przecież polonistyka to nie tylko sprawy polityczne czy narodowe. W jej uczonym języku i metodologii odbijały się szczególnie mocno intelektualne przygody drugiej połowy wieku. Wzloty i upadki marksizmu, strukturalizmu, semiotyki, hermeneutyki, dekonstrukcjonizmu, czyli to wszystko, co w sposób najbardziej bezpośredni kształtowało polonistyczny dyskurs, decydowały jednocześnie o historii współczesnej myśli. Rewolucje intelektualne i światopoglądowe ostatnich dziesięcioleci rozgrywały się szczególnie blisko spraw języka, narracji, literatury — tak jakby tam najłatwiej objawiało się wielkie marzenie dwudziestego wieku: znaleźć sposób na ścisłe ujmowanie tego, co wszelkiej rygorystycznej naukowości się wymyka: spraw myślenia, twórczości, piękna czy światopoglądu, całej, jednym słowem, humanistyki. W ten sposób polonista

znajdował furtkę, przez którą mógł zawsze umknąć szkolarstwu; jeśli tylko chciał, rzecz jasna, i jeśli stać go było na podjęcie trudu przekraczającego przeciętną miarę — bo problemy, przed jakimi stawiała polonistyka swych ambitniejszych adeptów zaiste nie należały do najłatwiejszych. W rezultacie ta dyscyplina — skuteczniej niż wiele innych — wytwarzała wśród swoich adeptów naturalną hierarchię. I nie było takich wysiłków ze strony władz, które mogłyby tę hierarchię (z pomocą wstrzymywania lub udzielania hojną ręką awansów i stanowisk) sfałszować.

Miało to także swoje skutki doraźne na polu walki z cenzurą: polonistyczni koryfeusze lubią dziś wspominać, jak z pomocą odpowiednio ezoterycznego języka byli w stanie wyrazić a nawet opublikować tezy, które nigdy nie przedarłyby się przez polityczną kontrolę bez maskującego kostiumu naukowości. Bodaj ważniejsze było jednak stworzenie środowiska, grupy mistrzów i adeptów umiejących posługiwać się uczonym kodem, a przy tym rozumiejących i akceptujących obowiązujące w tym gronie systemy wartości — etyczne i estetyczne. Jeśli nawet pewne sądy wypowiadano szyfrem i w atmosferze oblężonej twierdzy, to sam fakt wypowiedzenia ich publicznie miał swoje znaczenie: dodawał otuchy i wzmagał niepodległość ducha.

Była więc polonistyka namiastką rzeczywistości, osobliwą wersją jaskini Platona, na której ścianach odbicie świata miewało żywsze kolory niż „oryginał" bytujący na zewnątrz — żywsze, bo wzbogacone o rezonans historii, tradycji, mitu, o wszystkie te konteksty, których nie dostrzegamy często, obcując z szarością potocznych zdarzeń. Wytwarzała też polonistyka krąg wtajemniczonych, miała swoje „salony", swoich bohaterów i męczenników, postacie sławne anegdotami, środowiskową legendę. Stanowczo, nie było źle być polonistą w minionych dziesięcioleciach.

Tegoroczny warszawski Zjazd Polonistów zwołano chyba po to, by podsumować i zamknąć tamtą bohaterską epokę. Z polonistyką dzieje się bowiem to samo, co z literaturą: wyzbywa się swych szczególnych uprawnień i prerogatyw, ulatuje z niej duch sprzysiężenia i kontestacji. Nie będzie już polonistyka azylem, miejscem, w którym można obcować z rzeczywistością „lepszą niż ta na zewnątrz". Będzie, i owszem, nasłuchiwać ech przeszłości, ale już nie po to, by zaprzeczyć chwili obecnej, będzie gromadzić wokół siebie ludzi — ale już nie po to, by uczyć ich „języka tajemnicy". Będzie — o zgrozo! — jedną z wielu dyscyplin

uniwersyteckich i jednym z wielu szkolnych przedmiotów. Więc — witaj, szkoło? Witaj liczenie garnców sadła? Polonistyka ambitna — ta, która otworzyła niedawno bramy swej oblężonej twierdzy — ma dziś przed sobą zadanie karkołomnie trudne, choć znacznie mniej niż wprzódy efektowne: musi wrócić do szkoły niosąc z sobą to wszystko, czego nauczyła się w swych ezoterycznych kręgach minionego półwiecza, ale musi uczynić to, nie sprzeniewierzając się duchowi współczesności, musi, jednym słowem, zrobić użytek ze swej lepszej pamięci i lepszej wiedzy o przeszłości — a jednocześnie ustrzec się przed kombatanctwem, przed zatopieniem w tym, co minione. Winna więc polonistyka zrewidować swe kanony, ułożyć je w nowy wzór, ale zarazem nie wolno jej paść na kolana ani przed polityką, ani przed bóstwem popularnych gustów i wyrzec się hierarchii trwalszych niż sezonowa moda. To nie akademickie teoretyzowanie: spory wokół sprawy nowego kanonu wybuchnęły ledwie się zjazd rozpoczął.

Polonistyka, aby odnaleźć się w dzisiejszej szkole, musi się rozumnie zmienić, przeorientować, dostosować do nowych czasów, przeczytać na nowo, inaczej to, co jest od tylu dziesięcioleci przedmiotem jej studiów — literaturę polską. Inaczej skaże się na byt marginesowy i klepanie tych samych formuł w coraz większej izolacji od życia. Resztki tych odwiecznych skamielin odnajduję co chwila w zeszytach moich dzieci. Jeśli więc kanon — to nie tylko skonstruowany na nowych zasadach, ale też na nowo, w inny niż dotąd sposób odczytany, skonfrontowany z innym systemem kryteriów, z inną wrażliwością, z nowymi potrzebami i pytaniami, które dziś przed nami stoją. Dzieła pierwszej kategorii z pewnością taką lekturę zniosą. Muszą (i to może będzie trudniejsze) znieść taką zmianę orientacji również poloniści — nauczyciele młodzieży. Jeśli tego nie zrobią — pozostanie liczyć garnce sadła, co jest zajęciem równie miłym, jak liczenie owiec — i do tych samych skutków prowadzi.

Jerzy Jarzębski

Szkice

Edward Balcerzan

Poezja polska XX wieku — nieoczekiwane zmiany miejsc

Ktokolwiek miałby się zająć raportem ze stanu badań nad poezją polską XX wieku, będzie pytał o język, w jakim należałoby ów raport sporządzić. Teraźniejszość narzuca nam **język przełomu** — emocyjny, wzburzony, zdradliwy: właśnie tak rozmawiają dziś ze sobą metodologie badań literackich. I nie tylko one. Opowiadamy bezustannie o zmianach, jakie w różnych obszarach kultury dokonują się na naszych oczach (ściślej: na naszych biografiach), wszędzie w Polsce — wśród reklam ulicznych, przed kamerami i telewizorami, u wydawców, w księgarniach, na spotkaniach z młodzieżą szkolną, a także w toku zajęć uniwersyteckich od kilku lat czujemy się „jakoś inaczej" (mówi Ryszard Nycz)[1].

Syndrom przemian odznacza się aż nadto agresywną naocznością. Kiedyś, za Tadeuszem Różewiczem, nazywano okres popaździernikowy Naszą Małą Stabilizacją; dziś zostaliśmy aktorami Naszej Dużej Destabilizacji. Literaturoznawstwo uczestniczy w tym dramacie podobnie jak literatura, filozofia a także świadomość potoczna Trzeciej Rzeczypospolitej. Coraz mniej mamy miejsc, w których moż-

[1] R. Nycz *Jakoś inaczej,* „Teksty Drugie" 1990 nr 1, s. 1–4.

na by umknąć polszczyźnie przełomu; coraz powszechniej wierzymy, iż jedynie w przemianach i przeistoczeniach odzywa się nerw aktualności.

Pięć lat temu pisał Nycz: „Wiele przemawia za tym, że doświadczamy na sobie uroków i niedoli okresu przejściowego, teoretycznoliterackiego 'pogranicza', historycznoliterackiego 'międzyczasu'. Ale oznacza to także, że mamy okazję przyjrzenia się im z bliska; dostrzeżenia czegoś istotnie nowego, co do niczego znanego nie jest podobne; zbadania, jak w rzeczywistości wygląda, na czym polega coś, co z historycznej — kiedyś — perspektywy zostanie być może nazwane: cięciem w historii kultury, przełomem teoretycznym, literacką zmianą".[2] Przytoczone wyżej słowa nie zestarzały się, może jedynie spowszedniały, bo przebrzmiało już wiele oświadczeń utrzymanych w podobnych tonie: wszystkie one wiernie portretują ducha polonistyki (akademickiej: w równym stopniu szkolnej). Przełom trwa, wrósł w krajobraz kultury jak przełom Dunajca w Pieniny, mamy go obok i w sobie, pamiętamy o jego wirach, gdy piszemy rozprawy czy recenzje naukowe, organizujemy dyskusje redakcyjne, układamy pytania do ankiet, a także — gdy uczymy się (od zera) sztuki marketingu: wydaje się nam, że „wirtualny nabywca" literaturoznawczych wyrobów zareaguje pozytywnie, jeżeli powołamy się na zamęt, bo cóż innego czują wszyscy?

To, co w języku stabilnej komunikacji międzyludzkiej ma charakter opozycji decydującej o znaczeniu, w „języku przełomu" staje się ostrą alternatywą: a zgoda na jeden punkt widzenia prowadzi do blokady informacji dostępnych perspektywom pozostałym. Dzisiaj „mówić językiem przełomu" to tyle, co w nim uczestniczyć, poddawać się jego presji, lawirować pośród sprzeczności, zadowalać się rozeznaniami cząstkowymi. Poszczególne dyscypliny wiedzy o literaturze podlegają rytmom współczesności w różnym stopniu, ale z potęgą chwili teraźniejszej liczą się wszystkie, gdyż z kolei „nie mówić językiem przełomu" znaczy — nie być.

Analizując sytuację wewnętrzną wiedzy o poezji XX wieku — jednej z wielu dyscyplin wiedzy o literaturze, silniej niż dyscypliny ościenne odczuwającej wstrząsy współczesności — nie unikniemy ponowienia pytań o kryzys i przełom. Najpilniejsze dylematy współczesnego

---

[2] Tamże, s. 4.

poezjoznawstwa (wolno chyba tak powiedzieć — *per analogiam* do „literaturoznawstwa"?) wymagają rozeznania w tym, co się dzieje na zewnątrz. Obfitość nazw przywoływanych dla określenia sytuacji, w której się znajdujemy, może zrazu radować piszących. Jest z czego wybierać. Przełom, zmiana, transformacja, mutacja, cięcie, kryzys, rewolucja, rozpad, rozsypka... Lecz nie wszystkie nazwy są synonimami, niektóre to antonimy, a bywa, że i słowa bliskoznaczne kierują myśl w strony przeciwne.

Jednych interesuje przełom o tyle, o ile ma zasięg lokalny, wyłącznie polski; drudzy chcieliby sprowadzić problematykę przełomu do holokaustu „starych" — siłami „młodych" (a że w „obozie młodych" roi się od przedsiębiorczych czterdziestolatków, to znak, iż w ciężkich czasach warto młodym być)[3]; są i tacy, którym spędzają sen z powiek przemiany (przemiały?) kultury w rodzinie państw postkomunistycznych — między murem berlińskim a murem chińskim; inni usiłują się odnaleźć w określonym przez zaszłości XIX-wieczne tworze zwanym Europą Środkową; dla jeszcze innych przełom oznacza reorientację kryteriów wartości w całym cywilizowanym świecie...

Czy już dziś, obserwując atrofie i transformacje kultury, potrafimy odgadnąć ich sens? Czy nasze wizje i niedomówienia, wypowiedzi z konieczności doraźne, nieraz przez samych autorów określane jako sylwiczne (Stanisław Lem)[4], a nawet bezładne (Jan Błoński)[5], wygenerują system, który — jak nauczał złoty wiek strukturalizmu — musi być symetrią antynomii?

Przede wszystkim należy stwierdzić, że mamy do czynienia bynajmniej nie z jednym — wszechogarniającym — przełomem, lecz z kilkoma, różnej mocy, przełomami, które wynikają z odmiennych przesłanek i oto zbiegły się w jednym momencie, opanowały jedną czasoprzestrzeń: a to Polskę właśnie...

Najpierw nieco przykładów (symptomów przełomu).

Tadeusz Bujnicki ogłosił w 1992 r. w „Bibliotece Analiz Literackich" książeczkę *Wiersze Władysława Broniewskiego*. Rozpoczyna ją rozdział pt. *Broniewski, którego nie znamy*. W rzeczy samej wizerunek poety odznacza się tu uderzającym niepodobieństwem do Broniews-

---

[3] Zob. *Na powierzchni literatury i w środku...* [Dyskusja], „Kresy" 1995 nr 1, s. 6–25.

[4] S. Lem *Rozważania sylwiczne XVIII*, „Odra" 1993 nr 11, s. 80–85.

[5] J. Błoński *Bezładne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*, „Teksty Drugie" 1990 nr 1, s. 6–24.

kiego, którego znamy z opracowań wydawanych w PRL. Wybór wierszy wyróżnionych przez badacza jako reprezentatywne, gospodarka materiałem biograficznym, głosy przedtem przez cenzurę zakazane (wypowiedzi Aleksandra Wata, Wiktora Weintrauba, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego), rozkład akcentów ważności — w oficjalnym obiegu wydawniczym (krajowym) do niedawna taki wizerunek autora *Komuny Paryskiej* był po prostu nie do pomyślenia. To niewątpliwie jest symptom przełomu.

Ryszard Nycz w *Tekstowym świecie* (z 1993 roku) zwraca uwagę na pewien fragment wiersza Tymoteusza Karpowicza z *Odwróconego światła*. Uczony tak kieruje swą interpretacją, by czytelnik powziął przeświadczenie, iż interpretacja tego właśnie wiersza jest niemożliwa, bowiem rządzi nim celowe, świadomie przedsięwzięte przez poetę „rozsadzanie sensu"[6], czyli „poetyka d y s e m i n a c j i, polegająca na interferencji rozbieżnych i różnopoziomowych wskaźników integracji, [która] na przemian podsyca i zawodzi oczekiwania osiągnięcia zborności przedstawienia i koherencji całościowego znaczenia"[7]. Nycz z uporem dąży do negatywnych rezultatów interpretacyjnych, do „odczytania, które jest nieodczytaniem"[8]. Pragnie wykazać, iż cechą wyróżniającą dzieło Karpowicza jest „nierozstrzygalność semantycznej budowy"[9]. Takie zachowanie stanowi *novum* w naszej dyscyplinie: nagle zostały sponiewierane zasady — uznawane jeszcze parę lat temu za święte w naukowym[10] obcowaniu z poematem, takie jak: nakaz łamania szyfru wypowiedzi poetyckiej, obowiązek rekonstrukcji artystycznego porządku utworu, zadanie przekładu treści ukrytych na treść jawną. Sprzeniewierzenie się tym zasadom to inny symptom przełomu: a może — symptom innego przełomu?

---

[6] R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993 s. 43.

[7] Tamże, s. 114.

[8] Prowokacyjne, sztandarowe, „najgwałtowniej atakowane" hasło dekonstrukcjonistycznej „negatywnej poetyki lektury", zob. tamże, s.49 i nast.

[9] Tamże, s. 114.

[10] Warto oddalić ewentualną wątpliwość, iż nowość to problematyczna, bo rezultaty negatywne nie są w reakcjach na literaturę niczym osobliwym, skoro „dyseminację", zwaną prostacko bełkotem, ujawnia od wieków krytyka — oceniająca wartość wypowiedzi poetyckiej z punktu widzenia jej zrozumiałości i niezrozumiałości. Otóż w krytyce ścigającej bezsensy, np. triumfalnie — swego czasu — nie rozumiejącej Peipera, Białoszewskiego czy Gąsiorowskiego, wykazywano nierozstrzygalność semantycznej budowy tekstu — po to, by taki tekst zdyskredytować. Dziś Nycz, przeciwnie, jest najwyraźniej ukontentowany tym, że są utwory, które potwierdzają intuicje metodologiczne wyznawców Derridy.

Janusz Sławiński w eseju *Zanik centrali* zastanawia się nad różnicą między teraźniejszym a dawniejszym czytaniem „poezji współczesnej" (to pojęcie bierze w cudzysłów, zapewne jako nadużywane i płynne, gdyż w każdym momencie odnosimy je do innego zbioru tekstów). Jego zdaniem minęły czasy, kiedy to lektury poetyckie rozgrywały się na tle Całości, stanowiącej rodzaj „wielotekstu" pisanego przez natchnioną zbiorowość, a „o charakterze tej całości decydowało przede wszystkim rozmieszczenie w jej obrębie twórczości poetów miarodajnych — tych, których »wszyscy czytają« (...). To oni wykreślali swoimi utworami, poetykami, stylami czy postawami horyzont tego, co możliwe i właściwe we współczesnej poezji, obszar związanych z nią oczekiwań, a także wyobrażalne kierunki jej ewolucji."[11] Dziś owa Całość się rozpadła, zabrakło spajających ją modeli, żaden z najpoczytniejszych autorów nie zajął (lub nie utrzymał) pozycji „twórcy miarodajnego"; poezja znalazła się w uniwersum policentrycznym, bytuje w lokalnych obiegach, w których krzewią się hermetyczne idiolekty, rosną nie uzgadniane z „centralą" hierarchie, i — z braku jednego sztandaru — nie powstaje myśl o zjednoczeniu.

Trzy odnotowane wyżej epizody z życia duchowego znawców poezji polskiej XX wieku są nie tylko powiadomieniami o przełomie, ale — o różnych przełomach: za każdym razem chodzi o inną zmianę. Pierwszą nazwijmy **ustrojową**, druga ma charakter **metodologiczny**, trzecia to zmiana sytuacji **komunikacyjnej**. Tworzą one wspólnie wielką falę przełomową: jedno jej źródło jest wschodnie, drugie zachodnie, trzecie — wewnętrzne, endogenetyczne.

Bez wątpienia odmieniony wizerunek Broniewskiego to dzieło transformacji ustrojowej oraz jej skutków w życiu literackim i literaturoznawczym (likwidacja cenzury prewencyjnej, zniesienie policyjnych granic między obiegami książek i czasopism). Zauważmy, że remonty schematów wyglądowych świata przedstawionego w pracach z dziejów poezji XX wieku, innowacje polegające, jak mówiło się w latach konspiry, na wypełnianiu „białych plam", nie muszą mieć wiele wspólnego (choć czasami mogą) z przewrotami metodologicznymi. Bujnicki pisząc o Broniewskim nie tylko respektuje tradycyjne normy interpretacji porządkującej, która kiedyś tak idealnie godziła awan-

[11] J. Sławiński *Zanik centrali*, „Kresy" 1994 nr 2, s. 14–16.

gardowy nakaz spójności wewnętrznej poematu ze strukturalistyczną wizją dzieła jako całości doskonale sfunkcjonalizowanej, ale wręcz faworyzuje wiersze, które wolno pochwalić za spójność, nazwać „arcydziełami symetrii i funkcjonalności"[12]. Z kolei sposób, w jaki na *Odwrócone światło* patrzy Ryszard Nycz, nie pozostaje w żadnym związku przyczynowym z bezkrwawą polską rewolucją ustrojową 1989 roku. (Mógłby to samo robić „za komuny", korzystając ze swobód przyznanych „rezerwatom"[13] intelektualistów i poetów.) Jego próba „lektury negatywnej" pochodzi z innej składnicy wartości: jest odpowiedzią na rewolucję derridańską, a więc na to, co przynosi (płynący z Zachodu) potok obwieszczeń o „kulturze wyczerpania": czytanie Karpowicza ma być eksperymentem weryfikującym przydatność pojęć dekonstrukcjonistycznych. Wreszcie Janusz Sławiński: jego rozumowanie wnosi do naszej Fali Przełomowej nową jakość. Przełom komunikacyjny nie jest tu wyjaśniany jako wynik przeobrażeń ustrojowych. Uczony zręcznie zniechęca do egzogenezy politologicznej, wyznając, iż w jego biografii zawodowej zmiana obrazu poezji „stała się wystarczająco wyraźna w środkowych latach osiemdziesiątych"[14], a więc przed Okrągłym Stołem, czyli w czasach, gdy pewność rychłego triumfu demokracji parlamentarnej była jednak cechą rzadkiej, ekskluzywnej futurologii społecznej. Przedstawiony przez Sławińskiego obraz przełomu w poezji najnowszej nie jest również — by tak rzec — aktem nawrócenia rekonstrukcjonisty[15] na dekonstrukcjonizm. Odkrywanie paralel między stanem poezji a stanem poezjoznawstwa znamy z wielu prac wcześniejszych autora *Koncepcji języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Zadając dwa pytania: o stan poezji oraz przyczyny stanu — Sławiński udziela odpowiedzi brzmiącej

---

[12] T. Bujnicki *Wiersze Władysława Broniewskiego*, Warszawa1992, s. 81. Badacz czyni to wprawdzie na użytek szkoły, popularyzatorsko, co uwyraźnia ład kompozycyjny analizowanych wierszy, ale dokładnie to samo dzieje się w wielu pracach niskonakładowych, które także — korzystając z politycznych swobód — przekraczają przejścia wzbronione w czasach PRL.

[13] Posługuję się tu metaforą J. Sławińskiego: „rezerwat" jako sposób istnienia mowy oraz różnych (niekomunistycznych) enklaw życia zbiorowego — dopuszczalnych w archipelagu „poststalinowskiego komunizmu" lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. J. Sławiński *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, w: *Teksty i teksty* Warszawa 1990, s. 108–115.

[14] J. Sławiński *Zanik centrali*, op. cit., s. 14.

[15] Główna teza metodologiczna *Koncepcji języka poetyckiego awangardy krakowskiej* (Wrocław 1965) J. Sławińskiego dotyczyła założeń metodologicznych rekonstrukcji badawczej. Na tle objawień dekonstrukcjonistycznych należałoby strukturalizm Sławińskiego nazwać rekonstrukcjonizmem.

(na pozór) tak samo. Co określa sytuację „poezji współczesnej"? Upadek centrali. Co spowodowało tę sytuację? Upadek centrali. A przecież w tak pomyślanym utożsamieniu skutku i przyczyny nie ma uchybienia logicznego, jest cel retoryczno-pedagogiczny: uwyraźnienie przestrogi przed deterministycznym wyjaśnianiem procesów literackich jako spowodowanych okolicznościami zewnętrznymi (zmianą ustroju lub zmierzchem ideologii badawczej) i zwrócenie uwagi na energię kumulującą się w suwerennych światach komunikacji poetyckiej.

Mamy więc: przełom ustrojowy, metodologiczny, komunikacyjny. (I odpowiednio trzy dominujące dziś w życiu duchowym publiczności literackiej postawy: antykomunizm, dekonstrukcjonizm, postmodernizm.)Ten szereg traktuję jako otwarty, nic nie stoi na przeszkodzie, by panoramę poszerzyć o inne zjawiska (np. przełom generacyjny, obyczajowy, genologiczny), choć im szczegółowszą sporządzimy listę, tym bardziej musimy się liczyć z krzyżowaniem się i przenikaniem pojęć. Trzy wyróżnione postaci przełomu są najsilniej zróżnicowane, i one wyznaczają pierwszy — horyzontalny — wymiar modelu kultury współczesnej (oraz jej języka).

A wymiar wertykalny?

Najpierw trzeba wyróżnić — nazwijmy ją tak — „opcję zerową", kiedy to głębi czy mocy jakiegoś przełomu nie przyjmuje się do wiadomości. Gdy bezwzględna nawet większość wierzy w przełom, warto wysłuchać mniejszości, która trwa w przekornym przeświadczeniu, iż jest to przełom powierzchowny, lub zgoła pozorny, bowiem kontynuacje przeważają nad zmianami.

Z kolei wśród tych, którzy dostrzegają w danym splocie faktów symptomy przełomu, pojawiają się przeciwstawne kierunki widzenia jego istoty, sprzeczne interpretacje mechanizmu zmian, czy — mówiąc polszczyzną sejmową — odmienne „filozofie". Ich odmienność polega na tym, że w poszczególnych ujęciach zmienia się konfiguracja dwóch pojęć podstawowych: porządku i chaosu.

1. Dla jednych przełom oznacza wymianę porządków: dotychczasowy porządek A ustępuje oto przed inwazją nowego porządku B.
2. W odczuciu innych ten sam moment zwrotny w historii kultury wcale nie jest następstwem porządków, lecz dzieje się między chaosem a porządkiem: twierdzą oni, że to, co panoszyło się do niedawna, było chaosem, a to, co zwycięża, staje się porządkiem.

3. Ich przeciwnicy podzielają pogląd, iż przełom to walka chaosu z porządkiem, ale w odniesieniu do zdarzeń bieżących odwracają zależności: dotychczasowy porządek jaki był, taki był, ale był; teraz wszystko się kruszy i przemienia w chaos[16].
4. Pozostaje ostatnia możliwość, kiedy ktoś sądzi, iż uczestniczy w przełomie, który jest przejściem z jednego chaosu w drugi, a rozumie to tak, że między chaosem starym a chaosem nowym zaznaczają się wyczuwalne różnice (nietożsamość przyczyn, rozsadników, miejsc dotkniętych szczególnie drastyczną destrukcją, itp). Dziś, gdy w ślad za naukami ścisłymi, literaturoznawcy skłonni są postrzegać chaos jako zjawisko podlegające poznaniu, a zatem — pozwalające się różnicować,[17] wyodrębnienie czwartej perspektywy widzenia przełomu (jako przejścia od chaosu — do chaosu) traci znamiona czynu nielegalnego.[18]

Żadna z interesujących nas postaci przełomu (ustrojowa, metodologiczna, komunikacyjna) nie ma sobie raz na zawsze przypisanej — jednej tylko — interpretacji, czyli z góry ustalonego i oczywistego dla wszystkich wyniku gry między chaosem a porządkiem. Trzeba mieć przed oczami komplet możliwości, co można unaocznić na rysunku przedstawiającym siatkę złożoną z przecinających się linii w poziomie i pionie:

---

16 Charakterystyczny dla takich nastrojów jest tytuł książki Andrzeja Zawady *Wszystko pokruszone*; książka ukazała się w 1985 r., a zawiera teksty pisane wcześniej. Od jak dawna żyjemy w aurze przełomu?

17 Zob. zeszyt paryskiego czasopisma *Théorie — Littérature — Enseignement* pt. *Littérature et théorie du chaos* 1994 nr 12.

18 Sugestywnych przykładów dostarcza przełom październikowy 1956. Ad. 1. Z perspektywy historyka literatury, a także z punktu widzenia człowieka, który w każdym epizodzie dziejów szuka ładu, rok 1956 to gwałtowna wymiana porządków: sztucznego na naturalny, czyli socrealistycznego na pluralistyczny. Ad. 2. Kto wśród dyrektyw socrealistycznych czuł się zagubiony (ergo: traktował socrealizm jako koszmarny chaos), powrót do zerwanych ciągów rozwojowych przyjmował jako opanowanie męczącego rozgardiaszu oraz wznowienie porządku. Ad. 3. W owych latach istniał pewien procent ludzi skutecznie zindoktrynowanych przez stalinowską socjotechnikę: dla nich rok 1956 oznaczał katastrofę — był zwycięstwem chaosu nad porządkiem (bo gdy nastaje odwilż, pisał jeden z nich, zdaje się Jerzy Putrament, zamrożone dotąd ekskrementy mogą sobie swobodnie śmierdzieć). Tak by można zilustrować — pokrótce — trzy pierwsze ujęcia zaznaczone w proponowanym tu modelu. Ad. 4. Znałem wówczas ludzi tak bardzo niepogodzonych z czasem teraźniejszym, m.in. profesorów starej daty, a jednocześnie podających się za „szarych czytelników" bywalców wieczorów autorskich, którzy poszukiwali ładu w literaturze dawniejszej, głównie XIX-wiecznej, odrzucając — jako niezrozumiałą, czyli chaotyczną — zarówno twórczość realizmu socjalistycznego, jak i całą popaździernikową nowoczesność.

przełom	ustrojowy	metodologiczny	komunikacyjny
wymiana porządków	+	–	+
porządek zamiast chaosu	+	–	+
chaos zamiast porządku	–	+	+
wymiana chaosów	–	+	+

(Znakiem + oznaczam aktywność danej interpretacji wobec danej postaci przełomu, znakiem – brak świadectw aktywności.)

Wobec przełomu ustrojowego

W badaniach, które dokonują rewizji własnych powinności wobec przełomu ustrojowego, najwięcej ma do powiedzenia pierwsza wśród wyszczególnionych w naszym schemacie teorii, wedle której zmianę epok winniśmy rozumieć jako następstwo dwóch sprzecznych porządków. W tym kręgu przekonań nie ma wątpliwości, iż komunikacja literacka czasów PRL miała charakter systemowy, instytucjonalny, a nad instytucją kultury górowała instytucja władzy. Obalony porządek był tyleż nadmierny, co sztuczny, a przez swych budowniczych zakłamywany. Natomiast dzień dzisiejszy jest postrzegany jako inna, nowa postać ładu – nastawionego na ochronę swobód, ładu naturalnego (w tym sensie, że zawdzięcza swój kształt wolnej grze koniunktur, a nie przemocy administracyjnej).
Zainteresowani literackimi konsekwencjami zmiany ustrojowej faworyzują okresy odznaczające się silnym uporządkowaniem norm. Dla wyrastających na tym gruncie poczynań (nazwijmy je **poezjoznawstwem rewizyjnym**) wzorcowe urzeczywistnienie obalonego porządku stanowi jego postać ekstremalna – **socrealizm**, a bieg myśli

badawczej wyznaczają takie utwory, jak *Rok 1984* George'a Orwella oraz *Hańba domowa* Jacka Trznadla.[19]

Perspektywa Orwellowska prowadzi do analizy komunistycznej nowomowy i jej poetyckich mutacji, zakłada zdyscyplinowaną wizję społeczeństwa sprzed przełomu jako wielokrotnie, warstwowo „nad-uporządkowanego". Pod warstwą dekoracyjną, organizowaną na pokaz, silnie oświetlaną za pomocą jupiterów propagandy (jedną z takich pokazowych warstw jest poezja), ukrywa się organizacja półjawna, a pod nią głębsza, utajniona ściślej, zawiadująca tym, co na powierzchni, przy czym im głębsze pokłady odsłaniają się w badaniach tej super-struktury, tym bardziej jej porządek okazuje się rygorystyczny i nieskazitelny. Badania mają na celu wysondowanie granicy, poza którą porządku już nie ma — nie dlatego, że gdzieś w końcu musi zacząć się rozgardiasz, lecz dlatego, że już dalej nie da się niczego porządkować, gdyż kultura osiągnęła perfekcyjną funkcjonalność.

Badać poezję czasów PRL znaczy tu zatem: 1. wskazywać w niej (jawne i ukryte) normy totalitaryzmu i — 2. odkłamywać, odzierać z autokomentarzy. Obraz poezji tych lat okazuje się dwoisty. Z jednej strony wypełniają go rekonstrukcje poetyki obowiązującej wiersz socrealistyczny; poezja objawia się zarówno jako ornament, jak i *pars pro toto* reżimu. Jest to wizja nieźle już zadomowiona w poezjoznawstwie współczesnym, wyłoniona ze swobód badawczych wcześniejszego przełomu (październikowego). Obraz nowszy formuje się poza poetyką i poezją, a odsłania się w nim życie poetów w latach socrealizmu: z tajnych magazynów pamięci wydobywane są informacje o wstydliwych powiązaniach twórców z funkcjonariuszami różnych szczebli i organów władzy oraz świadectwa treningów psychologicznych, mających ułatwić przyjęcie dyplomu inżyniera ludzkich dusz.

Trzeba uświadomić sobie jasno, iż ocena socrealizmu tylko na pozór wydaje się kwestią rozstrzygniętą i neutralną wobec dzisiejszych stanowisk badawczych. Owszem, przeważa pogląd, iż „upaństwowienie" życia literackiego w Polsce powojennej było różnicowane i przełamy-

[19] Teksty te przed rozpadem PRL krążyły w kolportażu niezależnym, ale w nowej rzeczywistości ustrojowej zaczęły funkcjonować nieomal na prawach paradygmatu wiedzy o pisarstwie czasów stalinowskich: przez niektórych metodyków szkolnych kierowane do kanonu lektur obowiązkowych.

wane parokrotnie, a zatem czterdziestopięciolecie pojaltańskie nie stanowi monolitu, przeciwnie, wymaga periodyzacji wewnętrznej. W tej perspektywie dwie najgłębsze cezury: przełom październikowy 1956, a potem rozdwojenie obiegów w 1976 roku dzielą powojnie literackie na kilka okresów dostatecznie odrębnych. Lecz są także wyznawcy poglądu, iż wraz z odwilżą socrealizm wcale się nie skończył, a jedynie — został rozrzedzony i zamaskowany. Jego istnienie w czasach gomułkowskich czy gierkowskich było podobne do bytowania niewidocznego, zmieszanego z mgłą potwora dręczącego pana Cogito w wierszu Zbigniewa Herberta, a sprowadzało się do tego, iż wszystkie kolejne odnowy stanowiły inscenizację sterowaną przez komunistów (wszak, czytamy w *Hańbie domowej*, odwilżowy *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka został napisany na zlecenie Biura Politycznego KC PZPR). A zatem i po październiku literatura pozostawała pod kontrolą państwa (socrealizm zmieniał skórę, stając się np. socparnasizmem). Ten „odgórny" charakter peerelowskiej kultury literackiej lapidarnie przed piętnastu laty określił Andrzej Kijowski, twierdząc (w referacie przygotowanym na Kongres Kultury), iż prawdziwym odbiorcą dzieł pisanych w naszym kraju nie jest publiczność literacka, lecz — państwo.

Bez wątpienia obie wizje literatury czasów PRL są odmiennymi interpretacjami związku ewolucji literackiej z przełomem ustrojowym. Dla badaczy uznających faktyczność oraz skuteczność przesileń wcześniejszych jako wybuchów spontanicznych, a nie inspirowanych przez klasę rządzącą — przełom ustrojowy lat dziewięćdziesiątych nie jest problemem centralnym, jego interwencje w bieg literatury są słabe, ponieważ — spóźnione, wszak dekomunizacja sztuki słowa dokonywała się już po wielokroć wcześniej. Tego zdania jest np. Sławiński[20] i w związku z tym zrozumiałe są jego poszukiwania odpowiedzi na pytanie o kształt poezji współczesnej — poza polityką, w komunikacji literackiej (o czym już była tu mowa). Nawiązując do zaproponowanych w tym referacie rozróżnień powiedzieć by należało, iż część znawców XX wieku przyjmuje wobec przełomu ustrojowego „opcję zerową", akcentując przewagę kontynuacji nad innowacjami.

Z kolei zwolennik badań rewizyjnych nie ma złudzeń, iż dopóki rządziła komuna, dopóty porządek rozciągał się między terrorem a zmo-

[20] J. Sławiński *Rzut oka...*, s. 97–98.

wą, a literatura krajowa podlegała rygorom, które najpełniej wyraziły się w socrealizmie (nigdy nie tracąc z nim więzi): prawdziwy przełom nastąpił dopiero w 1989 roku.

To ideologiczne w gruncie rzeczy przeświadczenie ma niebanalne konsekwencje historycznoliterackie. Przede wszystkim rozrasta się obszar tekstów — zaanektowanych dla „literatury socjalistycznej". Coraz liczniejsze dzieła i poczynania pisarskie żyjących w Polsce Ludowej autorów, które w swoim czasie były uważane — zarówno przez publiczność czytającą, jak i przez tzw. politykę kulturalną PRL — już to za neutralne ideologicznie, już to niechętne „władzy ludowej", a nawet jawnie „antysocjalistyczne", traktuje się teraz jako dokumenty pisarskiego konformizmu (zniewolenia, ubezwłasnowolnienia itp). Taki los spotyka wielu twórców debiutujących przed Wrześniem i tworzących w Polsce Ludowej, m.in. skamandrytów i awangardzistów; przy czym rewizja sięga w głąb dwudziestolecia międzywojennego, bo w przedwrześniowej lub okupacyjnej działalności tych poetów dobrze jest dojrzeć znaki wróżące późniejsze przymierze z „czerwonymi". Jeżeli któryś z poetów miał w swoim dorobku wiersze lub motywy socrealistyczne, jak Władysław Broniewski, Konstanty Ildefons Gałczyński czy Jarosław Iwaszkiewicz, możemy być pewni, że w pracach omawianej orientacji (tak się dzieje w *Wielkiej chorobie* Jana Walca)[21] właśnie te kompromitujące fakty zostaną potraktowane jako centrum ich poetyki — wszystko inne będzie się liczyło o tyle, o ile da się czytać jako brudnopisowy wariant socrealistycznej „hańby". Gdzie brak faktów, tam odzywa się wyobraźnia badacza. Iluminacją wielce osobliwą zadziwił swych czytelników Wiesław Paweł Szymański, wysuwając hipotezę, że z przedwojennych liryków Juliana Przybosia wynika, iż autor *W głąb las* niechybnie strzelałby w tył głowy polskim oficerom w lesie pod Katyniem, gdyby tylko mógł[22]... Cóż się dziwić — na tym tle — cenzurkom wystawianym powojennym debiutantom? Kto z nich za młodu umoczył pióro w nurtach panegiryzmu agitacyjnego, będzie

[21] J. Walc *Wielka choroba*, Warszawa 1992.

[22] W. P. Szymański *Uroki dworu (rzecz o zniewalaniu)*, Kraków 1993. Autor nie formułuje tego wprost. Sugeruje. Pisze „Mógłby...". I dodaje natychmiast: „Nie będę mnożył nonsensownych przypuszczeń. Bo nie o to tutaj, w tym tekście, chodzi" (s. 57). Interesujące jest założenie, iż w naszej dyscyplinie mogą pojawiać się teksty, w których — chodzi o mnożenie nonsensownych przypuszczeń.

ścigany przez łowców grzechów młodości (cudzej) jak przez erynie — w nieskończoność[23]. Stan idealny, do jakiego się tutaj dąży, byłby taki, iż na każdego się „coś znalazło" i każdego z uprawiających twórczość poetycką obywateli PRL postawiło się w stan podejrzenia (podążając tą drogą Zdzisław Łapiński pacyfistyczne wiersze Zbigniewa Herberta usiłował włożyć — moim zdaniem: niefortunnie — do socrealistycznego mauzoleum).[24]

Opisywany nurt ma swe źródła w czasach wyprzedzających przełom ustrojowy. Ale nie jest nurtem anachronicznym. *Hańba domowa* wcale nie należy do minionego etapu, ma i dziś swe przedłużenia dziennikarskie: czasopisma najnowsze — walczące o rozgłos — polują na sensacje podobnego typu, ogłaszając zwierzenia poetów — Krzysztofa Gąsiorowskiego, Andrzeja K. Waśkiewicza — już nie stalinistów, lecz literatów „reżimowych" z „neozlepu".[25]

Rezultaty badań rewizyjnych okazują się paradoksalne. Oto pod hasłami **dekomunizacji** trwa pracowita **rekomunizacja** obrazu literatury polskiej (niemal już całego) XX wieku! To jeden z wielu przypadków nieoczekiwanej zmiany miejsc poezji...

Lecz skoro zaczął się ruch ten, musi się spełnić do końca, dojść do przesady, która decyduje o jego impecie: w końcu stanie się przedmiotem spokojnej, rzetelnej analizy naukowej. Może mieć wartość **eksperymentu badawczego**, jeżeli pozwoli odpowiedzieć na pytanie, jak by mogła wyglądać historia polskiej poezji krajowej, gdyby napisać ją jako historię presocrealizmu, socrealizmu oraz postsocrealizmu (lub: socrealizmu-bis).

Zarazem pora zapytać, jak możliwa byłaby historia poezji lat 1949-1955, którą wypełniałyby dzieła i style niepogodzone z doktryną Żdanowa. Ilu wartościom poetyckim w czasie stalinowskiego terroru udało się przetrwać w „szarej strefie", oszukać nadzorców — płacąc za to cenę (moralnie i artystycznie) najniższą? Nawet system tak uszczelniony, jak socrealizm, miał swoje luki i miejsca przecieków. Można — idąc śladami Adama Michnika jako autora *Dziejów honoru w Polsce* — zobaczyć niesocrealizm w licznych (z tamtego okresu) utworach Przybosia, Różewicza, Herberta, w przekładach, w towa-

---

[23] Np. Szymański o Tadeuszu Nowaku, tamże, s. 68–89.

[24] Z. Łapiński *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*, Londyn 1988.

[25] W czasopiśmie „Nowy Nurt" w 1994 r.

rzyszących literaturze książkach o literaturze, tak różnych, jak *Poetyka opisowa* Marii Renaty Mayenowej, *Pegaz dęba* Juliana Tuwima czy *Alchemia słowa* Jana Parandowskiego. Na tym tle kolejne epizody w dziejach poezji czasów PRL ukazałyby się jako etapy dekomunizacji: zarówno ogarniającej wielkie przestrzenie kultury, jak i podejmowanej indywidualnie przez poszczególnych twórców. Konfrontacja obu eksperymentów badawczych — „strategii prokuratora"[26] i „strategii adwokata", powinna w końcu — jak w procesie sądowym — wytyczyć drogę ku sprawiedliwej ocenie honoru i hańby.

Wszelako z faktu, iż poezjoznawstwo nurtu rewizyjnego może dostarczyć materiału dla komentarzy naukowych nie wynika, iż przeważają w nim ambicje naukowe. Jego narracja, o czym wspominałem, ma i rodowód, i charakter powieściowo-wspomnieniowo-dziennikarski. Ku jakim formom umysłowej aktywności zmierza ostatecznie: pedagogiki, terapii, moralistyki, ideologii? Tak czy inaczej nie ku scjentycznym ideałom literaturoznawstwa, lecz ku wiedzy podległej dyktatowi krytyki literackiej.

Parę lat temu — na użytek felietonu — wymyśliłem narodziny nowego kierunku w krytyce literackiej, który nazwałem **emocjonalizmem.**[27] Ten żart można potraktować poważnie. Dla badań inspirowanych transformacją ustrojową charakterystyczne są argumenty emocjonalne właśnie, prymat czucia i wiary nad szkiełkiem i okiem. Inaczej niepodobna wytłumaczyć tego, iż żadna z prób prześwietlenia duszy socrealistycznej, ani *Zniewolony umysł* Czesława Miłosza, ani wyjaśnienia poetów uczestniczących w socu (Wirpszy, Konwickiego, Woroszylskiego, Szymborskiej), nie satysfakcjonują oskarżycieli. Oskarżycielom, zdaje się, nie o to chodzi, by odsłonić prawdę, i nie o to, by napiętnować zło, lecz by poczucie winy nigdy nie zagasło, kara działa się bezustannie, proces nie miał końca. Zauważmy, iż powracającą figurą retoryki rewizyjnej jest gest odrzucenia wyjaśnień obwinionego pisarza.

Konkurencyjna interpretacja przełomu ustrojowego — jako przejścia od chaosu do porządku — pojawia się w badaniach literackich z chwilą, gdy ogarniają one całość piśmiennictwa polskojęzycznego.

---

[26] Sformułowanie W. Woroszylskiego z eseju *Nadchodzi, już nadszedł, był tu zawsze*, „Arkusz" 1993 nr 17, s. 1.

[27] E. Balcerzan *Kubły rewolucji*, „Arkusz" 1991 nr 2, s. 3.

Rozbicie poezji na krajową i emigracyjną, krajowej na teksty obiegu oficjalnego, niezależnego oraz alternatywnego, było przyczyną zamieszania — graniczącego z chaosem — a pisanie osobnych historii literatur polskich (powojennych) zamieszanie to potęgowało. Przełom ustrojowy, twierdzi Tomasz Burek, dla badaczy literatury najnowszej jest nakazem scalania[28] rzeczywistości sztucznie rozdrobnionej. Dodajmy, iż metodologia badań scalających pozostaje wciąż otwartą i nie zapisaną księgą. Musi minąć epidemia radosnego emocjonalizmu, nadejść czas szacunku dla rozumu, by pytanie, jak połączyć to w literaturze, co przez tyle lat rozdzielała polityka, stało się intrygujące dla badaczy. Być może kiedyś pojawi się klimat sprzyjający rozważaniom na temat problemów i dróg **komparatystyki wewnętrznej** — ważnej subdyscypliny historii literatury polskiej.

Dwie pozostałe interpretacje przełomu ustrojowego (jako rozstania z porządkiem i wejścia w chaos oraz zmiany jednego chaosu na drugi) pojawiają się w świadomości potocznej, odzywają w publicystyce, ale nie mają realnego wpływu na kształt poezjoznawstwa współczesnego. Dlatego w schemacie postawiłem przy nich znak „ — ".

Wobec przełomu metodologicznego

„Drogi Nabywco, zapewne nie zachęca Cię kolejne świadectwo kryzysu. Wszak tyle dziedzin życia na naszych oczach pogrąża się w chaosie. Niestety, sytuacja ta jest także udziałem nauki, a zwłaszcza dyscyplin humanistycznych, które od lat sześćdziesiątych borykają się z problemem rozproszenia, kompleksem wieży Babel, z utratą pewności co do własnych postaw i diagnoz. Wszystkie te zagrożenia oraz wiele innych zwątpień są symptomatyczne również dla wiedzy o literaturze" — piszą redaktorzy księgi studiów z teorii i historii literatury pod znamiennym tytułem *Kryzys czy przełom*[29]. Zapewne w szerokiej perspektywie dziejów humanistyki początki destabilizacji metodologicznej mogą być dostrzegane już w latach sześćdziesiątych. Lecz, pisał Mrożek, u nas jest inna specyfika. Więc gdy pytamy o koleje losu badań nad poezją polską XX wieku, lata sześćdziesiąte — w porównaniu z dziewięćdziesiątymi — okazują się

[28] T. Burek *Scalanie*, „Teksty Drugie" 1991 nr 1/2, s. 1–4.

[29] *Kryzys czy przełom? Studia z teorii i historii literatury* pod red. M. Lubelskiej i A. Łebkowskiej, Kraków 1994, s. 7.

czasem utraconej, niemal mitycznej arkadii: starą baśnią strukturalizmu.

Poetyka w świetle językoznawstwa, rzutowanie zasady ekwiwalencji z osi selekcji na oś kombinacji, przymierze wiedzy o poezji z cybernetyką i koncepcjami języka poetyckiego zmartwychwstającej właśnie awangardy, inicjacje semiotyczne, pierwsze syntezy artystycznych dążeń poezji, pierwsze konferencje teoretycznoliterackie pomocniczych (tak się wtedy mówiło) pracowników naukowych polonistyki... Ówczesny porządek metodologiczny był porządkiem *in statu nascendi*, pytania górowały nad odpowiedziami, nadziei więcej się roiło niż pewności, ale kierunek wydawał się jasny. **Inicjowały go dwie teorie języka: ogólnego i poetyckiego**. W pracach Romana Jakobsona, Marii Renaty Maycnowej, Jurija Łotmana, Janusza Sławińskiego, Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Lucylli Pszczołowskiej, Teresy Dobrzyńskiej, Jerzego Faryny (i innych) teoria języka poetyckiego oraz koncepcje odnoszące się do podstawowych figur wypowiedzi poetyckiej (podmiot, czytelnik wewnętrzny, sytuacja liryczna, metafora) nie tylko stymulowały poczynania historycznoliterackie oraz interpretacyjne znawców poezji XX wieku, nie tylko z tej poezji (oraz z towarzyszących jej dokumentów świadomości twórców) korzystały, ale tworzyły wielkie **laboratorium wiedzy o literaturze w ogóle**. Poezjoznawstwo jako wcześniejsze, wyprzedzające, zasobniejsze, myślące najprecyzyjniej — oferowało usługi i wzory badaniom innych form sztuki słowa, i nie dziwiły później ujęcia takie jak Włodzimierza Boleckiego „poetycki model prozy".

Nie sądzę, iżby kształtującej się wówczas jako dziedzina suwerenna — uporządkowanej zgodnie z nakazami teorii — wiedzy o poezji XX wieku rzeczywiście groził (choć był przez dziennikarzy ścigany zawzięcie, jak dziś bywa ścigany przez samych uczonych) „teoretyzm",[30] czyli oderwanie teorii od praktyki. Panowała opinia, iż sprawdzianem wartości teorii literatury jest historia literatury (akademicka, dydaktyczna oraz popularyzatorska). Był to pogląd co prawda kwes-

[30] Termin (polemiczny, skierowany przeciw lingwistyce de Saussure'a) Michała Bachtina, analizowany ostatnio w książce B. Żyłki: *Michaił Bachtin. W kręgu filozofii języka i literatury*, Gdańsk 1994, s. 41. To nie przypadek, że właśnie dziś eksponowany jest pogląd Bachtina, iż w „świecie teoretycznym" — „nie można żyć" (także, s. 40). A jak żyje się dziś w świecie „ateoretycznym"? Lepiej?

tionowany przez „archaistów" skłóconych z „nowatorami", ale „archaiści" tracili swoje strefy wpływów.
Stopniowa, nieuchronna, jak się okazało, zmiana opisanego wyżej stanu rzeczy sprowadzała się do tego, że teoria języka poetyckiego — mimo prób jej umocnień i rozszerzeń (np. o genologię, spacjologię, intertekstualność) — stawała się z biegiem lat dziedziną coraz bardziej **przewidywalną**. (Niczym rymy w *Słówkach* Boya.) A przewidywalność znaczy bezimienność. Wreszcie, niczym w *Ślubie* Gombrowicza, język (teorii poezji) zaczął nami mówić.
Inna okoliczność, która przełom metodologiczny wiąże z ustrojowym, to utrata przeciwnika, jakim był marksizm. Proszę zauważyć, że większość idei teoretycznoliterackich, które w XX stuleciu dała światu nasza część świata, powstawała w zmaganiu z marksizmem, była próbą ominięcia go lub obłaskawienia, walką o suwerenność lub rewizjonistycznym spiskiem przejęcia nad nim kontroli. I to *se ne vrati*...
W chwili obecnej przełom (w istocie: kryzys) metodologiczny w badaniach nad poezją XX wieku to upadek prestiżu teorii, zanikanie cech swoistych języka naukowego, utrata wpływu na krytykę poetycką i poddanie się jej dyktatowi, zachwianie równowagi między wynalazczą a sprawozdawczą funkcją wypowiedzi poezjoznawczej (na niekorzyść wynalazczej), a także między realizacją celów nomotetycznych a idiograficznych (na korzyść idiograficznych).
Dziewięć lat temu pisał Jerzy Ziomek: „Doskonale wyobrażam sobie taką książkę, zatytułowaną *Dzieje literatury*, która składałaby się wyłącznie z portretów twórców, jak i jej przeciwieństwo, czyli historię prądów".[31] Podzielam pogląd Ziomka. Obie strony życia literatury, personalistyczna i historycznoliteracka, wypełniona indywidualnymi dorobkami twórców i ewoluująca w systemach ponadindywidualnych, są nie tylko równie ważne, ale — równie nieodzowne (jak dwie strony arkusza papieru, by powołać się na znany topos wyobraźni strukturalistycznej: zniszczenie jednej strony — drugą wrzuca w nicość). Otóż dziś obserwujemy nieubłagane ubywanie inicjatyw historycznoliterackich, porządkujących systemy, konwencje, style, by nie wspomnieć o strategiach lirycznych czy ideologiach artystycznych. Inicjatywy porządkujące świat literatury — proponowane przez znawcę: na miarę jego wyobraźni i na jego odpowiedzialność — pojawiają się coraz rzadziej.

[31] J. Ziomek *Prace ostatnie*, Warszawa 1994, s. 59.

(*Oko poematu* Jacka Łukasiewicza czy *Mistyka dnia powszedniego* Anny Sobolewskiej nie są zwiastunami tendencji dominującej).
Tej tezie można — w pierwszym odruchu — przeciwstawić dzieła znakomite. Można zawołać: za pozwoleniem! A systematycznie przybywające kompendia i syntezy historycznoliterackie? A *Literatura Dwudziestolecia Międzywojennego* Jerzego Kwiatkowskiego? A nowe — poświęcone poezji międzywojennej — tomy *Obrazu Literatury Polskiej* oraz odpowiednie hasła w *Słowniku Literatury Polskiej XX wieku*? A portrety poetów, rysowane już to w konwencji Biblioteki Narodowej czy Biblioteki Analiz Literackich, już to stanowiące plon konferencyjnego wielogłosu (*Czytanie Białoszewskiego*)? A monografie (Tadeusz Drewnowski o Tadeuszu Różewiczu, Michał Głowiński o Bolesławie Leśmianie, Jerzy Wyskiel o Janie Lechoniu, Stanisław Balbus o Tadeuszu Nowaku, Stanisław Barańczak o Zbigniewie Herbercie, Aleksander Fiut o Czesławie Miłoszu?). Jakże mówić o chorobie, wyczerpaniu? Czyż bibliografia nie przeczy kryzysowej ultrasonografii?
Otóż — z całym szacunkiem do autorów i dzieł przed chwilą wymienionych: najlepsze z nich eksploatują, doskonalą i zarazem finalizują procesy zainicjowane w przeszłości, znamienne dla myśli poezjoznawczej, która zrodziła się w latach sześćdziesiątych, kojarzą się one z odchodzącym systemem pojęć, są jak ostatnie widoczne wierzchołki zanurzającej się w ocean Atlantydy. Nowe, które nadchodzi, ma inne oblicze. Coraz rzadziej wiedza o poezji wychyla się poza bezpieczną oczywistość — jaką jest fakt, że twórca i jego dorobek reprezentują realność, której istnienia nie trzeba dowodzić. Małgorzata Czermińska się nie myli: odbywa się powrót autora[32]. Ale jest to powrót w stylu cechującym raczej kulturę masową niż działalność badawczą *sensu stricto*. Coraz więcej mają do powiedzenia gatunki literaturoznawstwa popularnego, gdzie polszczyzna potoczna wygrywa z teoretycznoliteracką, a od konceptów badawczych ważniejsze okazuje się poszanowanie powszechnego gustu miłośników wiersza, wzorem stają się konwencje czasopiśmiennicze, odpowiednio „uzgodnione" z rynkiem czytelniczym: wywiady z poetami (uwalniające badaczy od samodzielnej interpretacji i syntezy), ankiety rankingowe (pocci przecenieni i niedocenieni) itd.

[32] M. Czermińska *Wygnanie i powrót. Autor jako problem w badaniach literackich*, w zbiorze: *Kryzys czy przełom*, op. cit., s. 165–174.

Badacz poezji traci własną mowę (a prócz teorii — bardziej własnej mieć nie może). Dostrajanie głosu znawcy do głosu twórców i odbiorców oznacza, iż jego głos — to tylko głos, i nic w nim nie ma oprócz głosu. Ten sam proces sygnalizują romanse z komiksem — widoczne w sposobie wydawania książek naukowych (próba wmówienia „drogiemu nabywcy", że my także piszemy czytadła). Gdy horyzont teorii się kurczy, słabnie system kontrolujący jakość informacji, które płyną z badanej rzeczywistości. Fantasmagorie mieszają się z uzurpacjami, ideologie z przedsiębiorczością reklamową.

I w ten zamęt wkracza dekonstrukcjonista, by oznajmić, iż „wszystko jest możliwe"[33]. Sytuacja staje się paradoksalna. Dekonstrukcjonizm to zabawa elitarna, wymaga rozległych lektur, znakomitej pamięci i uzdolnień krasomówczych, swady eseistycznej, paraliterackiej. Lecz dekonstrukcjonista zdobywa kompetencje zawodowe po to, by wykazać ich bezużyteczność. (Laur pierwszego polskiego dekonstrukcjonisty winien przeto zdobić skroń Stanisława Dąbrowskiego jako autora książki *Między wiedzą pustą a wiedzą pozorną*.) **W rezultacie dekonstrukcjonizm sprzyja deprofesjonalizacji wiedzy o literaturze.** Oznaki deprofesjonalizacji są wyraźne w dydaktyce uniwersyteckiej. Prowadzenie seminariów magisterskich oraz dysertacji doktorskich poświęconych literaturze XX wieku stało się zadaniem nie wymagającym od promotora żadnych kwalifikacji. Dziś, jak i dawniej, dialektolog to nie tylko człowiek osłuchany w gwarach, ale także autor prac dialektologicznych. Znawca literatury współczesnej? Niejeden — zapytany o świadectwo uprawniające go do wykonywania zawodu odpowie słowami Beli Hertz z *Pożegnania jesieni* Witkacego: „Ja przecież wiele czytałem. Ze mną nie można tak". Wystarczy czytać książki autorów współczesnych i — „mieć własne zdanie". Horyzont kompetencji zawodowych utożsamia się z horyzontem lekturowym; nierzadko się do niego ogranicza.

Sytuacja w badaniach nad poezją (literaturą) współczesną przypomina

---

[33] Wyśmiał tę patetyczną hiperbolę Stanisław Barańczak w zabawowo pomyślanym eseiku pod (jak zwykł to czynić ostatnio) tytułem wielopiętrowym: *Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności", albo: Z frontu walki o gdybizm, albo: Sławiński nareszcie uzupełniony*. „Teksty Drugie" 1994 nr 4. („Żyję przecież, jak się niedawno dowiedziałem z «Tekstów Drugich» w epoce postmodernizmu, który to termin oznacza, jak wyjaśnia Leszek Kołakowski, że «wszystko wolno». Dlaczego więc miałbym się przejmować czymś tak trywialnym jak chronologia czy w ogóle fakty?" (s. 83).

opisaną przez Wiktora Szkłowskiego sytuację w literaturoznawstwie rosyjskim — przed rewoltą formalistów.
W naszym schemacie wygląda to tak: dominują dwie interpretacje, obie destabilizacyjne — trzecia i czwarta. Tak więc przełom metodologiczny odczuwa się jako inwazję chaosu, który coraz skuteczniej niweczy porządek sprzed lat (mniej więcej trzydziestu). Rzadziej pojawiają się sugestie (zgodne z dekonstrukcjonistycznym widzeniem kultury), że bałagan był zawsze, bowiem niczego prócz rozpadu w życiu duchowym człowieka nie ma, są tylko porządki wmówione, struktury mniemane, łady życzeniowe, i jeżeli między chaosem minionym a chaosem dzisiejszym zaznaczają się, owszem, różnice, to polegają one na tym, że dawny chaos metodologiczny żył ułudą porządku, a dzisiejszy takich złudzeń nie ma.

Wobec przełomu komunikacyjnego

Trzeba najpierw upewnić się, że istotnie jesteśmy świadkami przełomu w komunikacji poetyckiej (jak twierdzi Sławiński). Opowiadałem się już kiedyś za przyjęciem „opcji zerowej" — ale tylko w odniesieniu do poetyk autorskich twórców starszych, dojrzalszych, którzy ponad inne wartości umiłowali własną niezależność, chronili ją przed 1989 rokiem, a po 1989 nie mogli zdecydować się na gwałtowne zmiany swej poetyki, gdyż spektakularne „przełomy potwierdzałyby teorię «czarnej dziury». Twórca dojrzały rozumował tak: — Być może koledzy po piórze powinni przekreślić swój dotychczasowy dorobek i zacząć od nowa, ja nie muszę, bom niezależność potrafił zachować w kolejnych fazach dziejów PRL, teraz też się nie poddam naciskom, nie będę nowości potrząsał kwiatem, bo to kwiat sztuczny, a potrząsanie służalcze; dla mnie od innowacji ważniejsza jest kontynuacja".[34]
Inaczej wszak mają się sprawy, gdy oglądamy wiersze i poczynania młodzieży piszącej. Dla niej przełom komunikacyjny stanowi ogromną szansę: niewiele potrafią przeciwstawiać takim potęgom, jak Miłosz, Białoszewski, Herbert, Różewicz, Szymborska. Podejmując grę zgodną z dotychczasowymi regułami komunikacji literackiej musieliby przegrać (jak przegrało pokolenie 76, a i większość zgrupowania Nowej Fali).
Co w tak dyskomfortowej sytuacji młodzi mogą robić? Ogłosić finał

[34] E. Balcerzan *Ubytki, przedłużenia, trójkąty. Poezja polska w latach 1989-1993*, „Kresy" 1994 nr 2, s. 9.

XX wieku. Zepchnąć jego dorobek do przeszłości (niech o hierarchie spierają się archiwiści). Wejść w Wielką Zmianę i przejąć nad nią kontrolę.

Dla debiutantów przydatne są wszystkie możliwe wykładnie. Nie jest ważne, co zwycięża, porządek nad porządkiem, porządek nad chaosem, chaos nad porządkiem czy chaos nad chaosem. Tu można zgodzić się na każdą kombinację. Byle oderwać się od kłopotliwych poprzedników, dokonać czystki generacyjnej w poezji: tam oni — tu my. To cel strategiczny.

Badania nad poezją debiutantów zaczynają potwierdzać ich inność — właśnie komunikacyjną, systemową, wymykającą się pojęciom sprawdzonym w odniesieniu do autorów Młodej Polski, dwudziestolecia czy lat powrześniowych.

Łukasiewicz w poświęconym poezji najmłodszych odczycie pt. *Współczesność w kalejdoskopie wierszy*[35], rozwijając intuicje Sławińskiego twierdzi, iż kształtuje się całkowicie nowa postać poetyckiego tworzenia: pokolenie debiutantów lat dziewięćdziesiątych nie określa się już wobec historii (tak jak przez liczne wieki czynili to ich poprzednicy), lecz wobec geografii; nie w naprzemienności poetyk ewoluujących w czasie historycznoliterackim, lecz w otwarciach i zamknięciach przestrzeni (od „małych ojczyzn" do Europy i świata bez granic) poszukuje wyznaczników własnej odrębności nowa formacja poetów. Nie tylko twórczość „poetów miarodajnych", ale, wedle Łukasiewicza, cała tradycja literacka okazuje się wobec poczynań najmłodszych zawodnym systemem opisu. Wiedza o nowej formacji generacyjnej wymaga nowych narzędzi: trzeba ich szukać poza literaturą — w rzeczywistości obyczajów, wyglądów ulic, norm konsumpcji — bo nie w procesie historycznoliterackim, lecz w szerokim świecie są zakładane jej prawdziwe fundamenty.

Łukasiewicz nie jest wichrzycielem. Jako badacz wcześniejszych okresów w dziejach poezji XX wieku respektował kanoniczne dotąd normy rekonstrukcji — wyprowadzone z teorii procesu historycznego. Jeżeli teraz w opisie poezji autorów najmłodszych odrzuca wypróbowane instrumenty, to być może dlatego, iż nowe pokolenie jest forpocztą epoki, która się właśnie rodzi?

Przełom komunikacyjny w poezji najmłodszych staje się w badaniach

---

[35] J. Łukasiewicz *Współczesność w kalejdoskopie wierszy*. Prelekcja wygłoszona 23 lutego 1995 r. na „Czwartku Literackim" w Pałacu Działyńskich w Poznaniu.

nad poczją XX wieku impulsem do rozważań nad **przełomem periodyzacyjnym**. Gdy wiek XX kończy się kalendarzowo, nie sposób uniknąć pytania, kiedy się wreszcie zamknie (mówiąc nieco brutalnie) jako epoka historycznoliteracka? Czy w połowie ostatniej dekady naszego stulecia jego nazwa nadal obejmuje integralny przedmiot badań? Przybywaniu lat i dekad towarzyszy lawinowe przybywanie tekstów: wiek jako przedmiot staje się tak masywny i od wewnątrz zawiły, iż jego integralność okazuje się iluzoryczna. Przed laty, gdy panoramę poezji opisywały *Rzecz wyobraźni, Klucze do wyobraźni, Poeci trzech pokoleń, Poeci i inni, Próba porządkowania doświadczeń*, „współczesność" stanowiła twardo obramowany przedmiot refleksji badawczej, a łączenie kompetencji znawcy liryki międzywojennej, wojennej i powojennej z orientacją pośród najnowszych tomików i stylów uchodziło za zawodową powinność. Dziś, gdy do końca stulecia zostało pięć lat, podwojenie materiału zmusza do weryfikacji kategorii historycznoliterackiej p.n. „wiek XX". Jeszcze wciąż, w rozszerzającej się przestrzeni, próbujemy poruszać się, nie tracąc samych siebie z oczu, między oddalającymi się biegunami. Ale są to poruszenia rutynowe. Nawis chronologiczny jest coraz większy, integralność XX wieku — coraz bardziej iluzoryczna. Skoro niegdyś poświęciliśmy tyle energii debatom nad inicjalną granicą współczesności, czas zapytać o granicę finalną: może już (w obliczu spotkania przełomów: ustrojowego, metodologicznego i komunikacyjnego) znajdujemy się w XXI wieku?

*

Kończąc, nie sposób przemilczeć faktu, iż odnotowane tutaj dylematy nie są charakterystyczne wyłącznie dla poezjoznawstwa. Dokładnie te same procesy dzieją się w innych obszarach literatury oraz badań literackich. Tak to wygląda — z perspektywy prezentystycznej. Takie widzenie narzuca język przełomu. Powtarzam: trzeba rozumieć ten język. Lecz wołaniom nowych ust nie wolno w pełni zaufać. Co rodzi żarliwe wzruszenia dziś, jutro wyda się zawstydzająco marginalne (kombatanckie) i zostanie wyszydzone przez naszych następców, którymi — kto wie? — może okażą się ludzie niepodobni do bohaterów końca wieku? Może nasza dyscyplina znów znajdzie się we władaniu młodych schludnych, zrównoważonych, z lekka kostycznych scjentystów?

To nie byłoby najgorsze rozwiązanie.

Poznań, luty–marzec 1995 r.

Janusz Sławiński

Miejsce interpretacji

1. Wciąż ukazują się w nadmiarze książki literaturoznawcze, odbywają się uniwersyteckie wykłady o sztuce pisarskiej różnych epok, studenci nadal muszą sposobić się do egzaminów z historii i teorii literatury, korzystając przy tym z systematyzujących wiedzę podręczników i skryptów, uczestnicy olimpiad polonistycznych pracowicie i metodycznie rozszyfrowują prawdy przekazywane w dziełach, starając się sprostać oczekiwaniom akademickich jurorów, w najlepsze pracują katedry, zakłady, instytucje pomnażające i upowszechniające wiedzę o literaturze — a przecież fakt, że cała ta instytucjonalna maszyneria znajduje się w ruchu, musi wydawać się czymś dziwnym i prawie niezrozumiałym w świetle napływających zewsząd wieści o kryzysie epistemologicznym, który od przeszło ćwierćwiecza nieprzerwanie trawi literaturoznawstwo, prowadząc do zupełnego rozchwiania jego podstaw. Gdyby całkiem poważnie traktować wszystkie oświadczenia poststrukturalistycznych rewizjonistów, manifesty sceptycyzmu poznawczego, arie wyznawców derridianizmu i dekonstrukcji, wyśpiewywane na tylu światowych scenach i gorąco oklaskiwane, należałoby uznać, że dyscyplina nasza nie ma już po prostu prawa istnieć, a my wszyscy dawno powinniśmy rozejść się do innych zajęć, pozostawiając na placu jedynie tych, co potrafią wymownie rozprawiać o odmianach jej nieobecności. Czy możliwe jest praktykowanie historii literatury, która nie pozosta-

je wyłącznie bibliografią i faktografią? Tylko naiwny potrafi zadać takie pytanie. Oczywiście nie jest możliwa żadna historia literatury — odpowie mu miarodajnie międzynarodowy chór progresywnych doktorantek. Na jeszcze głębszą niemożliwość skazane jest myślenie teoretyczne o literaturze: wszelkie konstrukty, modele, systematyzacje stały się czymś tak podejrzanym, że nie wypada wręcz o nich wspominać w dobrych towarzystwach. A może interpretacja dzieła? — zapyta ktoś z nadzieją. Narazi się tylko na szyderstwa: nic takiego, jak dzieło, nie istnieje!; to jakiś byt urojony, w który wierzyli nasi pradziadkowie, na szczęście spoczywa wraz z nimi w głębokim grobie. Może więc interpretacja tekstu? — zaryzykuje inny, bardziej od tamtego uświadomiony. To już prędzej, odpowiedzą mu biegli w tym, co teraz słuszne. Musisz wszakoż wiedzieć, że twoja interpretacja z góry jest skazana na mylność; nie łudź się, że uda ci się odczytać tekst w sposób, który mógłby być obligujący dla kogokolwiek innego, że znajdziesz jakiś obiektywnie „właściwy" klucz do jego znaczeń; w tekście odkryjesz akurat to, co weń zainwestowałeś, czyli po prostu — własną interpretację; jeśli więc świadomość tego nie zepsuje ci zabawy, możesz do woli oddawać się interpretacji. Nie wiadomo jednak, czy należycie sobie uprzytamniasz, co naprawdę chciałbyś interpretować. Łatwo bowiem powiedzieć: tekst — i ulec zdroworozsądkowym iluzjom, że mówi się o czymś mającym bytową autonomię i dostępnym badaczowi w swojej odrębności i kompletności. W rzeczywistości nie jesteśmy w ogóle w stanie doświadczyć jakiejkolwiek autonomii tekstu; dociera on do nas pochłonięty przez bezkresną chmurę intertekstualną, poza którą byłby nie do pojęcia — i wraz z nią musi być odczytywany. Daremny to wszakże trud: próba opanowania takiej chmury. Twoja interpretacja nigdy jej nie sprosta, gdyż nie sposób ogarnąć bezgraniczności możliwych kontekstualizacji tekstu; jedynie pewne jest to, że tekstem swojej własnej — nieudanej — interpretacji nieznacznie dołożysz się do obszaru intertekstualnego, którego dotknąłeś — jedną zmarszczką na jego poruszonej powierzchni.

Pozostaje więc tylko wyć z rozpaczy, albo rozejrzeć się za grubym sznurem konopnym. Cokolwiek chciałoby się pochwycić, natychmiast umyka w nieokreśloność, przeistacza się w fantom, chowa się w nieobecności; najprostsze działania badawcze okazują się niewykonalne, nieprawomocne lub absurdalne; każde zadanie wydaje się ponad siły

— obciążone monstrualną niemożnością jego podjęcia. Można by sądzić, że rozpłynął się po prostu jakikolwiek przedmiot dociekań literaturoznawczych, że dyscyplina nasza roztrwoniła wszelkie konstytuujące ją dotąd upewnienia poznawcze, że utraciła grunt, na którym się wspierała, a wraz z nim — rację bytu.

Godne jednak uwagi, że od tych wysoce przygnębiających (choć i ekscytujących) myśli o kresie dyscypliny większość z nas jak gdyby nigdy nic przechodzi bez dalszych hamletyzowań do normalnych prac zawodowych, które podtrzymują i utwierdzają jej egzystencję: trzeba wszak napisać zamówiony artykuł o konieczności piątej warstwy w Ingardenowskim modelu dzieła literackiego, wyjaśnić studentom, kto naprawdę jest adresatką *Rozłączenia* Słowackiego, zaopiniować rozprawę doktorską o narracji personalnej w powieściach Żeromskiego, zarekomendować do druku książkę młodego autora o autobiograficznych sekretach pisarstwa Berenta... Gdy patrzeć na teraźniejszą wiedzę o literaturze od strony jej powszednich zadań, rutyny podejmowanych zobowiązań i robót, może się ona wydawać instytucją osobliwie stabilną — uodpornioną na zagrażające jej zewsząd przełomy, przewroty, akty likwidacyjne czy nihilistyczne zamachy. Nie widzę powodów, aby zamęt wątpienia, dzisiaj z nią związany, uznawać za mocniej rzeczywisty od wciąż stabilnej codzienności, pośród której toczy się nasze życie zawodowe: dociekanie i nauczanie. Czy myślenie o powinnościach i procedurach literaturoznawstwa ma zakorzeniać się właśnie w owym zamęcie (pomnażając go tym samym), czy raczej w uparcie zwykłych zadaniach dyscypliny, zdążając do wytłumaczenia, na czym one polegają i co sprawia, że są (muszą być) podejmowane nadal? Dla myślenia takiego dużo poważniejsze wyzwanie stwarza, jak sądzę, trwała normalność, czy jeśli ktoś woli — tradycyjność praktyk literaturoznawczych, niż najbardziej skrajne zachęty do ich demontażu, skądinąd fantasmagoryjnego.

2. Najważniejszym może z elementów owego wyzwania pozostaje zagadnienie interpretacji (dzieła, tekstu, przekazu...), a dokładniej: sprawa jej usytuowania i potrzeby w obrębie akademickiej wiedzy o literaturze. Należy ta sprawa do niezmiennie gorących tematów w wewnątrzdyscyplinowej komunikacji; każda właściwie orientacja i każde pokolenie badaczy, przynajmniej w biegu ostatnich dziesięcioleci, musi ją na nowo postawić, czy chociażby określić swoje stanowisko wobec uprzednich sposobów jej traktowa-

nia. Bierze się to stąd, że interpretacji bywa przyznawane znaczenie zgoła strategiczne w obszarze dyskursu literaturoznawczego — z pięciu co najmniej powodów.

Po pierwsze, zdolność podejmowania inicjatyw interpretacyjnych gwarantuje dyscyplinie m i n i m u m e g z y s t e n c j i. Nawet pozbawiona jakiegokolwiek komponentu teoretycznego (taka ewentualność nie byłaby zbyt odległa od ideałów co radykalniejszych post-, czy raczej anty-strukturalistów), a więc czynnika, który skądinąd określa jej naukowy status i prestiż, mogłaby utrzymywać się na powierzchni życia akademickiego, gdyby tylko nie zaniedbywała praktyki interpretacyjnej w odpowiednio szerokim zakresie. I bynajmniej nie o to idzie, że miałaby nią kierować intencja ustalania jakichś odczytań pewnych czy miarodajnych; warunkiem koniecznym i zarazem wystarczającym jest, by zapewniała samo nieprzerwane rozmnażanie się (jakichkolwiek) tekstów interpretacyjnych, by troszczyła się o przyrost „już napisanego" o dziełach. Bez wątpienia za takim pojmowaniem owego minimum egzystencji, dość wydawałoby się beztroskim, skrywa się istotna przesłanka, która je w ogóle umożliwia. Otóż w relacjach między domeną teoryj a domeną interpretacyj występuje znamienna asymetria. Każdy akt interpretacji sam przez się implikuje jakąś teorię (czy teoryjkę) literatury, choćby nawet nie była przez badacza zamierzona ani pożądana; wytwarza (raczej odnajduje) samoczynnie teoretyczne uprawomocnienia — skrojone na swoją miarę. Natomiast żadna teoria literatury sama przez się nie implikuje praktyki interpretacji, choć daje jej mniejsze lub większe szanse; praca interpretacyjna musi dopiero wyłonić się niejako na własny rachunek — jako „dopełnienie" koncepcji teoretycznych, zresztą wcale nie zawsze żywotnie im potrzebne. Tak więc istnieje coś takiego, jak bezwiedne — można powiedzieć: dzikie — teoriotwórstwo interpretacji; jest ono oczywiste w równej mierze, co z drugiej strony fakt, że teoria literatury nie generuje automatycznie przedsięwzięć interpretacyjnych.

Po wtóre, dorobek interpretacyjny jest bodaj najwymowniejszym świadectwem e f e k t y w n e g o p a n o w a n i a dyscypliny nad przeznaczonym jej terytorium przedmiotowym. Takiego panowania nie jest w stanie zapewnić ani najbardziej rozbudowany system pojęciowy dominującej w niej przez czas dłuższy (co już zahacza o fantazję) doktryny teoretycznoliterackiej, ani — na drugim skrzydle —

bogate zasoby faktografii historycznoliterackiej, które udało się jej zgromadzić; dopiero, kiedy dodaje się do tego owocna praktyka rozumiejących odczytań dzieł pisarskich, można zasadnie uznać, że dyscyplina nasza rozciąga poznawczą kontrolę nad światem zjawisk literackich. Czym innym jest bowiem władza sprawowana z oddalenia, która zadowala się jedynie określeniem globalnego „sensu" literatury, a więc teoretycznego konstruktu, czym innym zaś władza działająca także w zbliżeniu do empirycznie dostępnych manifestacji literatury — utworów, zdolna do skutecznego wnikania w ich partykularne znaczenia. Rzecz wymaga tym dobitniejszego podkreślenia, że dziedzina interpretacji tylko w jakiejś części pozostaje na służbie tej czy innej doktryny teoretycznoliterackiej. W przeważającej mierze prawdy interpretacji nie są pochodne względem prawd teorii, lecz odnoszą się do nich komplementarnie. Nieczyste pochodzenie doktrynalne praktyk interpretacyjnych sprawia, że dorobek badawczy przez nie wytwarzany zachowuje w obrębie dyscypliny w ł a s n y ciężar, którego nie sposób zredukować do wiedzy zdobywanej innymi drogami.

Po trzecie, interpretacja to sfera dyskursu literaturoznawczego pozostająca w stosunkowo n a j b l i ż s z e j z a ż y ł o ś c i z m o w ą s a m e j l i t e r a t u r y, a więc ta jego sfera, gdzie ustawicznie wystawiana jest na ciężkie próby powaga relacji między językiem badawczym a obiektem dociekań. W innych dzielnicach owego dyskursu całkiem możliwe jest wytrwałe podtrzymywanie niezależności i stałego dystansu względem przedmiotu, tu natomiast bardzo trudno o zachowanie godziwego oddalenia i zadowalającej odrębności. Poznawcze odniesienie metatekstu interpretacji do interpretowanego tekstu ulega najrozmaitszym odkształceniom, gdy ten pierwszy wchłania w siebie — a jest to niemal nieuchronne — promieniowanie drugiego, gdy mowa badacza wchodzi w quasi-dialogowy kontakt z mową przezeń eksplikowaną, gdy cytuje ją, parafrazuje, wadzi się z nią lub jej przyświadcza. Wypowiedź interpretacyjna przybliża się wtedy funkcjonalnie do wypowiedzi literackiej, a bywa nawet, że celowo imituje właściwości takiej wypowiedzi. Terytorium, na którym dyskurs literaturoznawczy w sposób naturalny adaptuje się i upodabnia do języka literatury jest traktowane jako wyjątkowo ważne zarówno przez tych, co uznają tego rodzaju upodobnienie za proces zmierzający we właściwą stronę, jak i przez zwolenników poglądu

przeciwnego, pragnących bronić autonomii języka badawczego: gdzież by, jak nie tu właśnie, w miejscu szczególnie zagrożonym, powinni wznosić odpowiednie ubezpieczenia i tamy, chroniące ów język przed inwazją wirusów poetyckości.

Po czwarte, sfera interpretacji jest w sposób oczywisty bliższa niż jakakolwiek inna dziedzina pracy literaturoznawczej nie-fachowemu kontaktowaniu się z literaturą — potocznemu odbieraniu dzieł przez wykształcone warstwy publiczności. Techniki czytania badawczego są zawsze tak czy inaczej zorientowane wobec kulturowoliterackich ograniczeń, preferencji i oczekiwań określonych społeczności czytelniczych, wobec środowiskowych praktyk lekturowych i tkwiących w nich zdroworozsądkowych wyobrażeń, związanych z semantyką i aksjologią tworów literackich. Najbardziej wyrafinowanie uniwersytecki interpretator działa chcąc nie chcąc pod naciskiem owych przed-uniwersyteckich uwarunkowań, które wszak kształtowały jego elementarne doświadczenie czytelnicze. W roli badacza musi jakoś uporać się z tym, co go pierwotnie formowało w roli „zwykłego" czytelnika i co dalej pozostaje w nim czynne. Podejmuje więc jawną lub skrytą grę ze znaną mu odmianą czytania potocznego: niekiedy stara się ją uszlachetniać i wzmacniać poprzez nadbudowywanie nad nią odpowiednich procedur czytania i eksplikacji zdolnych zadowolić gusta metodologiczne kolegów-badaczy; kiedy indziej — przeciwnie — usiłuje wypchnąć ją możliwie najdalej poza pole postępowania badawczego i zasłonić całkowicie obcą jej metodyką interpretacji, mogącą znaleźć właściwe zrozumienie jedynie u zawodowych literaturoznawców; najczęściej jednak gra sprowadza się do trudno opisywalnej oscylacji oddaleń i zbliżeń między fachowością a potocznością odbioru dzieł. Jakkolwiek się rzeczy mają, właśnie poprzez pracę interpretacyjną wiedza o literaturze nieprzerwanie ustala swoje relacje z nie-badawczym doświadczaniem literatury; w innych prowincjach dyscypliny taka potrzeba jest daleko mniej wyraźna. Tu natomiast codzienną koniecznością staje się wciąż od nowa powtarzany trud wytyczania granic oddzielających oba rodzaje doświadczeń poznawczych, gdyż bez tego wysiłku pretensje literaturoznawstwa do — jakkolwiek rozumianej — naukowości byłyby w ogóle pozbawione podstaw.

Po piąte wreszcie, to dziedzina interpretacji brana jest przede wszystkim w rachubę, gdy rozważa się sprawę społecznych obli-

gacji naszej dyscypliny. Ilekroć na porządku dnia pojawia się wątpliwość: komu potrzebna jest wiedza o literaturze poza ludźmi, którzy ją uprawiają? — natychmiast uwaga kieruje się ku praktyce interpretacyjnej, gdyż to właśnie o niej powszechnie sądzi się, że przynosi (czy raczej: powinna przynosić) zdobycze użyteczne również na zewnątrz domeny akademickiej. Jest potrzebna głównie szkolnemu nauczaniu, lecz i ogólniej: kształceniu kompetencji czytelniczych „człowieka kulturalnego", podsuwając nie tylko wzorcowe odczytania utworów uznawanych w danym czasie i miejscu za klasyczne, ale też dostarczając odpowiednich narzędzi, które umożliwiają powtarzanie analogicznego typu lektur wobec innych utworów. Jakkolwiek dziwnie by to brzmiało, literaturoznawstwo pozostaje w jakiejś mierze nauką stosowaną, a dotyczy to przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, wytworów aktywności interpretacyjnej i ich „zastosowań" dydaktycznych.

Rzecz wymaga paru słów wyjaśnienia. Otóż przedmiotem szkolnego nauczania czy działalności popularyzatorskiej może być, i jest, zarówno teoria literatury (zawsze jakaś, bo przecież nie ma jednej!), jak poetyka lub wiedza o procesie historycznoliterackim; jednakże w takim wypadku celem dydaktycznym nie jest oczywiście spowodowanie, by nauczany umiał potem na własną rękę sprokurować teorię dzieła czy syntezę epoki literackiej: całkowicie wystarczy, jeśli dowie się z grubsza, na czym tego rodzaju przedsięwzięcia polegają. Inny cel przyświeca nauczaniu interpretacji, gdyż po to demonstruje się wzory rozumiejących odczytań utworów, by dać uczniowi pewną metodykę czytania, by pobudzić, wspomóc i ukierunkować jego zdolność dochodzenia do istotnego sensu w tym, co kiedykolwiek znajdzie się w polu jego lektury. Z tego właśnie względu można mówić o „zastosowaniach": interpretacja badawcza ma bowiem rodzić swoje przedłużenia w doświadczeniach lekturowych ucznia, znajdować odbicie w jego dalszej wytwórczości interpretacyjnej. Świadomość możliwych oczekiwań tego rodzaju tak czy inaczej towarzyszy badaczowi literatury (nawet, gdy wolałby o nich zapomnieć), co z kolei komplikuje w nim poczucie odpowiedzialności, kiedy angażuje się w działanie interpretacyjne. W jego zamysł włącza się bowiem pytanie, skądinąd nieistotne z punktu widzenia czysto poznawczych zobowiązań interpretacji, o to, w jakiej mierze sposoby, którymi się posługuje, by wydobyć z dzieła właściwy sens, mogą stać się następnie produktywne w dydaktyce, na ile okażą się używalne poza jego własnym użyciem

i w warunkach zupełnie nie przypominających sytuacji metodologicznej, w jakiej sam się znajduje.

3. Powiada się, że siłą sprawczą i motoryczną wszelkiej interpretacji jest potrzeba sensu. Frazes taki puszczamy na ogół mimo uszu, gdyż zbanalizowana słuszność, jaką niesie, nie jest już zdolna rozgrzewać myśli. Jeśli jednak — wbrew chęciom — zatrzymamy go na chwilę w przelocie, aby mu się przyjrzeć, spostrzegamy, że zamyka w sobie wiele różnych spraw, bynajmniej nie całkiem oczywistych. Bo przecież owa potrzeba sensu, o której mówi, może mieć nader rozmaite oblicza — i w każdym wypadku uruchamia inny mechanizm rozwijania interpretacji. Wymieńmy przykładowo parę głównych możliwości. Tak więc potrzeba sensu to:

— Potrzeba jakiegokolwiek sensu w sytuacji, gdy nie znany przedtem tekst jawi się nam niczym Iwona ze sztuki Gombrowicza: jako obecność, z którą musimy coś zrobić, bo jest nie do wytrzymania w swoim bezznaczeniu; trzeba go zatem wszelkimi siłami zmusić do jakiejś (pierwszej lepszej) sensowności, gdyż tylko w taki sposób potrafimy pogodzić się z jego istnieniem.

— Potrzeba więcej sensu, gdy mamy poczucie, że wydobyte dotąd na jaw znaczenia tekstu nie wyczerpują bogactwa jego semantyki.

— Potrzeba sensu właściwego, który — jak podejrzewamy — skrywa się w cieniu rozpoznanych dotychczas w tekście znaczeń drugorzędnych, peryferyjnych czy maskujących.

— Potrzeba utwierdzenia się w miarodajnej wykładni (odwiecznej, kanonicznej) tekstu, wywołana niezgodą na „rozszarpywanie" jego znaczeń — w wykładniach nieodpowiedzialnych, stronniczych, napędzanych nieposkromioną żądzą oryginalności i nowości.

— Potrzeba całkiem innego (jeszcze nie znanego, choć może przeczuwanego) sensu i towarzyszący jej imperatyw rewizji wszystkich dotychczasowych wykładni tekstu (wśród nich zwłaszcza kanonicznej).

— Potrzeba beztroskiego doświadczenia nieograniczonej wielo-znaczności tekstu: chęć poddania się wszelkim znaczeniom, jakie można w nim rozpoznać (a nawet mu wmówić) — bez obowiązku ich wybierania lub hierarchizowania.

— Potrzeba uwolnienia się od męczącej obfitości możliwych

znaczeń tekstu: dążenie do poskromienia tego nadmiaru, wola poszukiwania rozjaśnień i ujednoznacznień.

Już te wybrane warianty „potrzeby sensu" pokazują, jak dalece różne mogą okazać się punkty wyjścia (i cele) działania interpretacyjnego. Stając w którymś z nich, interpretator wkłada na siebie rolę, w której pragnie wystąpić, a zarazem mniej czy bardziej bezpośrednio kategoryzuje role, będące negatywnym tłem jego własnej. Jeśli podaje się za radosnego pluralistę, z wyższością będzie traktował poszukiwaczy jedynie słusznego rozumienia; jeśli uważa się za strażnika kanonicznej wykładni, nie będzie tolerował rewizjonistów, występujących z inicjatywami wykładni alternatywnych; jeśli zadowala go skromna praca glosatora tekstu, z najwyższą nieufnością odniesie się do zwolenników interpretacji totalnej; jeśli chętnie wchodzi w rolę demistyfikatora (czy apologety) dzieła, znajdzie tylko słowa szyderstwa dla jego „obiektywnych" analityków; i tak dalej.

Dostrzegając rozmaitość możliwych punktów wyjścia i celów interpretacji, bogactwo modalności, w których się manifestuje, nie powinniśmy wszakże zamykać oczu na fundamentalną (więc oddaloną) wspólnotę ich motywacji. Żadne myślenie o różnorodności odmian potrzeby sensu nie będzie zadowalające bez wskazania na to, co tę potrzebę każdorazowo wyzwala i uzasadnia, a więc na czynnik pierwotny, sprawczy wobec jej sprawczości i dalej już nieredukowalny. Poruszając się tą koleiną, musimy niezawodnie dojść w pobliże trudnej do ominięcia idei, która do dziś pozostaje najbardziej realistyczną diagnozą zjawiska interpretacji — myślę o idei Nietzschego, że „interpretacja jest środkiem do tego, by czymś z a w ł a d n ą ć". Odnaleźć w dziele potrzebny sens to tyle, co wziąć je we władanie, a więc włączyć w obszar, który interpretator uznaje za swój — w życie duchowe jego czasu i środowiska, w sferę działania instytucji, której program urzeczywistnia, czy w system wiedzy, który jest dlań obligujący.

Ta jasna idea sprawia kłopot, ponieważ ujawnia prawdę, która dla wielu jest przykra, czy wręcz nie do przyjęcia: że mianowicie dzieło pada łupem działań interpretacyjnych, że jest od nich nieuleczalnie s ł a b s z e (choć nie bezbronne), że jego dotychczasowy potencjał znaczeniowy nigdy nie wystarcza, by oprzeć się skutecznie roszczeniom semantycznym kolejnego zdobywcy. Ten, przynajmniej na krótką metę, zawsze sobie z dziełem poradzi, jeśli dysponuje odpo-

wiednim aparatem ukierunkowanego czytania. Aparat taki rzadko tylko stanowi jego wyłączną własność; w znacznej mierze znajduje się jedynie w użytkowaniu interpretatora, podczas gdy prawowitym właścicielem pozostaje środowisko odbiorcze, w którego imieniu dokonuje on zawładnięcia (w przypadku, który nas tu wyłącznie interesuje, jest to środowisko profesjonalnych literaturoznawców).

Nie należy sądzić, że zamiar zawładnięcia wymaga koniecznie dla swej realizacji jakichś radykalnych, gwałtownych, agresywnych form postępowania. W rzeczywistości, jak wiemy, może znajdować wyraz w nader rozmaitych taktykach pracy interpretacyjnej: od takich, które słusznie byłoby wiązać z podbojem, przemocą czy przymusem, po takie, które kojarzyłyby się raczej z łagodną perswazją, troskliwą opiekuńczością czy dyskretną kuratelą. W tym szerokim spektrum mieszczą się i praktyki wywiedzione z różnych „systemów podejrzeń" (jak je zwał Karol Irzykowski), i interpretacja mająca na celu „przyswojenie" (w koncepcji Paula Ricoeur'a: „aktualizacja znaczenia tekstu dla obecnego czytelnika"), i uparte ponawianie tradycyjnej wykładni, i filologiczne dłubania w semantyce tekstu.

Niemniej u podstaw każdej taktyki potrafimy przecież odnaleźć ową pierwotną zaborczość, która je wszystkie warunkuje. Nie tylko przemoc wszak służy efektywnemu zawładnięciu; dobrze wiadomo, jak zaborcza potrafi być miłość (także do tekstu). I właśnie świadomość, że tak się naprawdę rzeczy mają, podminowuje samopoczucie teoretyków interpretacji. Tylko nieliczni potrafią ją zaakceptować bez nadmiernych dramatyzowań. Dla niektórych staje się powodem generalnego odrzucenia interpretacji jako postępowania nagannego i szkodliwego, pozbawionego respektu dla dzieła, naruszającego jego autonomiczne prawa, zadającego mu gwałt, wymuszającego posłuszeństwo wobec bezprawnej wszechwładzy interpretatora. Takie odrzucenie proklamowała swego czasu Susan Sontag, przeciwstawiająca interpretacji potrzebę „erotyzmu" w kontaktowaniu się z utworami; ten wątek rozwinie potem Roland Barthes. Większość jednak uczestniczy w zacieraniu nieprzyjemnej prawdy, starając się ją schować w cieniu rozwijanej na różne sposoby opowieści o szlachetnym hermeneucie, który nie tylko wyrzeka się jakiejkolwiek postawy zaborczej, ale gotów jest na każdym kroku głosić, że to właśnie on znajduje się we władzy i na służbie tekstu (w tym zdaniu parafrazuję myśl Gadamera). Służba, którą z radością pełni, sprowadza się do

ufnego poddawania się inicjatywie dzieła, do pozbawionego uprzedzeń i wyprzedzeń wsłuchiwania się w pulsowanie jego semantyki, do cierpliwego wychwytywania płynących stamtąd impulsów. Aby nie krzywdzić dzieła usilnie stara się rozbroić: wycisza swoje oczekiwania, powściąga presumpcje, porzuca standardowe instrumenty analizy, po to, by samo dzieło mogło go naprowadzić na właściwy sposób odczytania. Jest istotą tolerancyjną, pełną dobrej woli i życzliwie otwartą na inność (Inność). Będzie za to nagrodzony: dzieło powierzy mu swoje tajemnice i uprzystępni istotny sens.

Tego rodzaju hipokryzja przenika całą właściwie myśl hermeneutyczną, i to nawet wtedy, gdy ta potrafi skądinąd jasno i realistycznie określać charakter pracy interpretacyjnej. Ciekawe, że chyba najsilniej stała się odczuwalna w radykalnej hermeneutyce dekonstrukcjonistów, gdzie wysofistykowanej samowoli praktyk interpretacyjnych, uzasadnianej przekonaniem o iluzoryczności obiektywnego, suwerennego bytowania tekstu i znaczenia, towarzyszą pełne świętoszkowatości deklaracje o poszanowaniu „inności" tekstu (jakże liczne u Jacquesa Derridy, prawodawcy kierunku), o „całkowitej pokorze wobec tekstu" (Paul de Man), czy wręcz kodeksy moralne („etyka czytania" J. Hillisa Millera), zobowiązujące badacza do powstrzymywania się od działań mogących naruszać godność tekstu, do wykluczenia z lektury teoretycznych aprioryzmów, i ogólnie do lojalności i przyjaznego stosunku względem czytanego. Mogłoby się wydawać, że cała hermeneutyka to nic innego, jak stowarzyszenie opieki nad prześladowanymi dziełami, ruch obrony ich praw, zagrożonych przez niegodziwe sposoby czytania.

Jak każda obłuda, również i ta może zapewne mieć pozytywne znaczenie pedagogiczne, sprzyja bowiem upowszechnianiu budującej fikcji: że niby interpretacja zdąża do ideału jakiejś l e p s z e j komunikacji — prawdziwie partnerskiej, zakładającej akceptację odmienności, powściąganie uprzedzeń i cierpliwe wnikanie w cudze racje. Jednakże z pewnością nie pomaga zrozumieniu, co naprawdę czyni interpretator. W owej fikcji pedagogicznej jego działania przypominają coś na kształt odświętnego rytuału, szczelnie odizolowanego od zgiełku codzienności, odprawianego poza wszelkimi zewnętrznymi presjami, bezinteresownie i w namaszczeniu. Celebrans uwalnia się od zobowiązań, które by go wyciągały poza rytuał, wybiera duchowe

osamotnienie, i dlatego może bez przeszkód podążać — jak powiada Ricoeur — „za wezwaniem tekstu".

Rzecz w tym, że interpretacja w ogóle nie jest żadną odświętnością, lecz należy do najpowszedniejszej prozy badań. Już samo jej podjęcie stanowi często następstwo zupełnie banalnych obowiązków: trzeba na przykład wykazać się odpowiednimi sprawnościami, by uzyskać doktorant, czy przeprowadzić cykl zajęć zaznajamiających studentów ze sztuką wnikliwego czytania. Swojej pracy z tekstem badacz nie może więc nie relatywizować do pewnych standardów uznawanych przez tych, co go będą oceniać, lub — kiedy indziej — do stopnia przygotowania i zainteresowań słuchaczy. Jakiekolwiek byłyby jego obligacje czy powinności zawodowe, nieodmiennie mobilizuje w procesie interpretacyjnym instrumenty poznawcze będące, jak już mówiłem, własnością pewnej wspólnoty (dyscypliny, szkoły naukowej, środowiska). Korzystając dla swoich celów z dorobku tej wspólnoty — z określonych zasobów pojęciowych, ze sprawdzonych procedur analitycznych, z usystematyzowanych problematyk — włącza się tym samym w komunikację, która ją wewnętrznie ożywia i umacnia. Z pewnością więc nie pozostaje sam na sam z tekstem, lecz wchodzi w sytuację komunikacyjną; rozwijana przezeń wypowiedź poniekąd z w r a c a s i ę do owej wspólnoty, odwołuje się wprost lub pośrednio do jej przeświadczeń i dających się przewidzieć osądów. Co więcej, w akcie interpretacji zawsze chyba występuje element współzawodnictwa: dane odczytanie utworu ma przewyższyć uprzednie odczytania, gdyż inaczej byłoby zbyteczne. Nowa interpretacja dzieła już przez innych zgłębianego jest tak czy inaczej reinterpretacją, która sprowadza się tyleż do skuteczniejszego zawładnięcia jego potencjałem znaczeniowym, co do zwycięstwa interpretatora nad konkurentami.

Jak widać, ma on kłopot nie tylko z zagadkami utworu; kłopotów dostarcza mu również własna sytuacja, gdy przystępuje do gry: musi jakoś uplasować się ze swoją wypowiedzią w przestrzeni wyznaczonej przez (rzeczywistych czy przypuszczalnych) współzawodników, musi zestroić swój zamysł z podręcznym sprzętem badawczym, z kolei ów sprzęt wypada uzgodnić z wymogami, jakie stawia preferowany przezeń model wiedzy o literaturze. Wszystko to razem nie pozwala myśleć o relacji interpretator-tekst jako o układzie izolowanym, tłumaczącym się immanentnie.

4. Mówiłem przedtem o rozmaitych odmianach „potrzeby sensu", poprzedzających akt interpretacji. W każdym wypadku jej drugim obliczem jest — oczywiście — poczucie deficytu rozumienia, związane z danym tekstem. Występuje jakaś trudność w dotarciu do tego, co — jak się domyślamy — stanowi sferę jego znaczeniowej istotności, stwarzającą rację bytu całemu przedsięwzięciu pisarskiemu; trudność taka okazuje się nie do przezwyciężenia dla lektur potocznych: tak czy owak ześlizgują się one po powierzchni przeszkody, za którą chowa się przed czytelnikiem potrzebny sens. I to właśnie uzasadnia konieczność wdrożenia interpretacji badawczej, która powinna zaradzić deficytowi rozumienia. Bez takiego wstępnego rozjątrzenia niedostępnością tekstu, interpretacja w ogóle nie byłaby usprawiedliwiona, chyba że miałaby cele czysto dydaktyczne. Toteż często znaczna część wysiłku interpretatora musi iść na to, by pokazać, jak dramatyczne są trudności ze zrozumieniem tekstów stosunkowo prostych w danej kulturze literackiej. Usilnie piętrzy wtedy przeszkody na drodze ku znaczeniom, które bez jego zabiegów byłyby łatwo osiągalne; zdarza się więc, że postępuje jak strażak, przebiegły i zarazem szalony, który sam wznieca pożary, by mieć potem co gasić...

Interpretację literaturoznawczą tworzy splot trzech nastawień — nigdy nie pozostających między sobą w stanie pełnego zrównoważenia. Co innego jej ciążenie ku tradycyjnie przypisywanym literaturze wartościom i powinnościom oraz ku ugruntowanym w kulturze literackiej danego czasu i miejsca normom właściwego czytania dzieł różnych kategorii; co innego jej ciążenie ku czynnościom analitycznym, mającym metodologiczne uprawomocnienie na gruncie wiedzy akademickiej; co innego wreszcie jej ciążenie ku niemetodycznemu dochodzeniu do sensu dzieła. Najpierw więc mamy do czynienia z konserwatywnym żywiołem interpretacji — z jej aksjologicznymi przywiązaniami, z opiekuńczym lub mentorskim stosunkiem do dzieł, ze skłonnością do autorytatywnych ocen, z preferowaniem takich sposobów wglądu w tekst, które odpowiadają wymogowi, że „tak się zwykło dotąd robić". Drugi współczynnik tworzą usystematyzowane procedury badania tekstu, podpadające pod kryteria sprawności i efektywności. Osiągnięte każdorazowo rozumienie tekstu jest następstwem ich odpowiedniego zastosowania: droga do poszukiwanego sensu wiedzie planowo poprzez kolejne pociągnięcia analityczne

i eksplikacyjne. Natomiast trzeci współczynnik obejmuje to, co w interpretacji pozostaje nieproceduralne, co wydaje się owocem bardziej intuicji interpretatora niż jakiejkolwiek metody, co ma charakter spontaniczny, nieodpowiedzialnie ryzykancki, awanturniczy, przekorny a zarazem twórczy. Posłużę się tu kategoriami, które wprowadził w swoich znanych wywodach o tym, „w co grają ludzie", psycholog Eric Berne — i powiem, że w interpretacji współgrają rodzaje aktywności, odpowiadające trzem „stanom ego" interpretatora: Rodzica, Dorosłego i Dziecka. Zdecydowane dominowanie któregoś z nich spycha interpretację na mielizny nieproduktywnej jednostronności. Albo zastyga ona w rytuale tradycyjnej wykładni i arbitralnych wartościowań; albo staje się ćwiczeniem analitycznym, tyleż perfekcyjnym, co jałowym; albo przybiera charakter chaotycznego próbowania się z tekstem: w y z w o l o n e g o odczytywania, któremu obca jest troska o zasadność i weryfikowalność. Koniecznym warunkiem interpretacji owocnej wydaje się jakiś (trudny do określenia) stopień napięcia między tymi trzema nastawieniami.

Co interpretacja badawcza czyni z utworem? Wiadomo, że musi go przede wszystkim metodycznie rozczłonkować, wyodrębnić w nim strefy, warstwy czy fazy, w których kumuluje się materiał znaczeniowy. Następnie ma próbować przedostać się przez znaczenia bezpośrednio narzucające się w procesie rozbioru dzieła do głębszego poziomu zakonspirowanych infraznaczeń, na którym powinien znajdować się poszukiwany sens. Ten jednak będzie pozostawał zatwardziale nieczynny (nic o nim nie potrafimy powiedzieć), dopóki nie wprowadzi się w pole lektury właściwych kontekstów, pośród których kształtuje się i tłumaczy semantyka dzieła. Dopiero wtedy utajony w jego podziemiach sens zacznie pracować na użytek interpretatora. Skąd jednak czerpie się pewność, że sens rozpoznany jest tym, o który powinno chodzić? Skąd wiadomo, że w rozbiorze utworu uwzględniono akurat te segmenty i płaszczyzny, które należało? Na jakiej podstawie przyjmuje się, że znaczeniowa głębia utworu jest w nim tak, a nie inaczej zlokalizowana? Dlaczego uważa się, że sens sekretny tam się właśnie mieści, a nie, powiedzmy, na powierzchni — niczym skradziony list w opowieści Poe'go? I co w końcu sprawia, że z niemożliwej do określenia mnogości kontekstów utworu te, a nie inne zostały wybrane jako najwłaściwsze?

Wszelkie tego rodzaju pytania kierują w stronę wspólnej im odpowie-

dzi: źródłem, z którego wypływa pewność pociągnięć interpretatora jest określona teoria literatury (doktryna teoretycznoliteracka), która wyznacza obszar jego spostrzegawczości i wiedzę o ustroju dzieła. To ona rozstrzyga za nas — gdy jesteśmy jej zwolennikami — jakie jest rozwarstwienie i zhierarchizowanie elementów budujących semantykę tekstu; z niej czerpiemy typologię jego znaczeniorodnych kontekstów; z niej dowiedzieliśmy się, że dzieło mieści w sobie milczkowatą głębię sensu, która tylko wtedy przemówi, gdy potrafimy ją do tego namówić. A potrafimy, ponieważ właśnie z akceptowanej teorii literatury wywodzi się każdorazowo metodyka skutecznego postępowania z utworem (język interpretacji, jak go gdzie indziej nazwałem): procedura analizy i procedura relatywizacji kontekstowych. Posługując się nią, musimy zważać, by nasze posunięcia pozostawały posłuszne jej zaleceniom (czyń tak a tak), preferencjom (czyń raczej tak, a nie inaczej), zakazom (tego robić nie powinieneś), i przyzwoleniom (możesz to a to), a zatem następowały w zgodzie z pewnym algorytmem.

Pewność siebie interpretatora płynie więc stąd, że działania, którym się oddaje, mają teoretycznoliterackie uprawomocnienie. Jednakże rozumienie utworu, jakie zdołał w ten sposób osiągnąć, nie jest dla niego doświadczeniem nowym; w poważnej mierze został już tym rozumieniem uprzednio obdarowany — przez teorię. To, do czego przez interpretację doszedł, wydaje się bardzo podobne do tego, od czego wyszedł; w gruncie rzeczy odkrył w dziele głównie to, o czym już z góry wiedział, że się tam znajduje. Dotarł do teoretycznie koncesjonowanego podziemia tekstu.

Interpretacje silnie uprawomocnione są — jeśli tak rzec wolno — dziedziną luksusu i rozrzutności. Same przez się bowiem nie mają znaczenia teoriotwórczego; architektonika konceptualna doktryny, od której są zależne, nic im nie zawdzięcza. Ich zadanie polega na tym, że wytwarzają efekt nadmiaru skuteczności i płodności danego języka doktrynalnego, który poprzez nie manifestuje swoją siłę poznawczą: udowadnia, że jego panowanie wychodzi poza sferę teoretycznych konstruktów i obejmuje też dziedzinę indywidualnych obiektów (tekstów). W rzeczywistości kontroluje w pełni jedynie byt architekstu, hipotetycznego modelu, którego wariantami okazują się w rezultacie wszelkie teksty danej kategorii, jeśli tylko poddano je odpowiednim procedurom interpretacyjnym. W każdym u podstaw

rozpoznajemy wytrwale pracujący mechanizm znaczeniowy, zaprojektowany dla owego tekstu modelowego. Jego szczęśliwe odnalezienie wieńczy interpretację, której główny cel został osiągnięty.

Wiadomo jednak, że takie pojmowanie interpretacji, bliskie gustom scjentystów, zdecydowanie kłóci się z wyobrażeniami, jakie o niej mają zwolennicy dominujących dziś nurtów hermeneutyki literaturoznawczej. Najbardziej godnym uwagi zadaniem interpretacji nie jest bynajmniej — jak słusznie utrzymują — tropienie takiego sensu dzieła, który byłby tożsamy z sensem teoretycznie przewidywanym dla jakiejś klasy dzieł, lecz nieustępliwe dobijanie się do sensu nie dającego się przewidzieć, indywidualnego, nieuchwytnego dla zastawionych nań z góry kategoryzacji. Te, zamiast pomagać, stają się dla interpretatora przeszkodą na drodze jego usiłowań. Podejmując swoją grę, musi on zarazem wyzwalać się z ich usług, co oznacza świadomie wybraną rezygnację z poprzedzających interpretację upewnień i algorytmów działania. Punktem wyjścia pragnąłby uczynić zaprzeczenie jakiejkolwiek pewności — poczucie zagubienia wobec utworu, niemożność zrozumienia, doświadczenie dysonansu poznawczego. Staje naprzeciw tekstu, który chciałby widzieć — w tym właśnie momencie — jako oddalony, obcy i niedostępny, gdyż tylko taki wart jest wysiłku hermeneutycznego. Dopiero odkrywając swoją bezradność wobec przedmiotu, potrafi w sobie wzbudzić wolę zaradności. Wszystko, co dalej uda mu się dociec, ma wyrastać z tej wątłej podstawy: jako próba uporania się z pierwotnym dysonansem poznawczym, próba pokonania odległości dzielącej od utworu i próba zawładnięcia jego znaczeniową niedostępnością.

Sprawa, której dotykamy, jest poniekąd klasyczna; znana już Diltheyowi, przewijała się później wielokrotnie przez dyskurs hermeneutyczny — interpretacja jako działanie pozbawione archimedesowego punktu oparcia. Rzecz w tym, że jego brak jest czymś pożądanym przez interpretatora, nie zaś nieubłaganą koniecznością, na którą został skazany. Naprawdę bowiem znajduje on zawsze oparcie w swoim wyposażeniu kulturowoliterackim i profesjonalnym; dzięki temu może ogarnąć utwór wyprzedzającym pojmowaniem, domysłem czy „prekoncepcją", co — jak wiemy od Heideggera i od komentatora jego odkrycia, Gadamera — stanowi naturalny zaczątek procesu interpretacji. Umiejąc radzić sobie z utworem, pragnie jednak o tej umiejętności zapomnieć i wybiera jako punkt startowy — bezrad-

ność. Bez wątpienia odnajdujemy w tym pierwiastek jakiejś maskarady, czy — jak kto woli — udawania. Interpretator kreuje sytuację eksperymentalną, usiłuje działać w warunkach umyślnie przez siebie zaprojektowanych, zdecydowanie odbiegających od tego, co naturalne: j a k g d y b y uzyskał wolność od swoich dotychczasowych obligacji metodologicznych i teoretycznoliterackich — i oto przystępuje do dzieła bez oczekiwań i ułatwień. Z drugiej strony — w konsekwencji tego — zakłada także pewną hipotetyczną sytuację dzieła znajdującego się na swobodzie, wypuszczonego z uwięzienia w tym, co o nim dotąd wiadomo — z przyporządkowań i kategoryzacji, w których je przedtem umieszczano; żyjącego w pojedynkę na otwartej przestrzeni — i w takim właśnie stanie będącego wyzwaniem dla badacza.

Mamy tu więc do czynienia z eksperymentem poznawczym: można by go nazwać e k s p e r y m e n t e m s p o t k a n i a n i e u p r z e d z o n e g o. Wydaje się epistemologicznie równie dopuszczalny, co eksperyment odwrotnie ukierunkowany, który znajduje się u podstaw interpretacji silnie uprawomocnionych, a mianowicie: przyjmowanie założenia, że nasza dotychczasowa wiedza i wyposażenie pojęciowe są w pełni wystarczające do uporania się z obiektem, który bez żadnych zapowiedzi pojawia się po raz pierwszy w naszym kręgu widzenia. Odgrywamy wtedy spoufalenie z przedmiotem nieznanym i nieprzejrzystym, traktując go tak, j a k g d y b y był z góry przewidziany w swojej zrozumiałości. Określiłbym to jako e k s p e r y m e n t e k s t r a p o l o w a n e j k o m p e t e n c j i. W istocie rzeczy cała sprawa interpretacji mieści się w polu między tymi dwoma typami doświadczeń.

Z punktu widzenia interesów doktryny teoretycznoliterackiej praca interpretacyjna ma zadania głównie instrumentalne: polega na umiejętnym diagnozowaniu utworu w celu kolejnego potwierdzenia sprawności urządzenia diagnostycznego. Natomiast w perspektywie eksperymentu spotkania nieuprzedzonego — to właśnie teoria nabiera charakteru instrumentalnego, ponieważ może być przez interpretatora traktowana po prostu jako składnica chwytów, mniej lub bardziej użytecznych, ale też i nieużytecznych. W jego wyborach nie liczy się wzgląd na zasadność i systemowe uwiarygodnienie stosowanych środków, a tylko ich momentalna owocność heurystyczna. Doktryna teoretycznoliteracka traci wtedy znaczenie jako konstrukcja

intelektualna, którą powinno się wciąż umacniać i uspójniać. Jej integralność przestaje być przedmiotem troski; przeciwnie — można ją bezceremonialnie naruszać w imię doraźnych potrzeb.

Taki brak respektu dla teoretyczności teorii jest oczywiście szczególnie odczuwalny wtedy, gdy dotyczy założeń i upodobań doktrynalnych ugruntowanych w szkole badawczej, z którą identyfikuje się interpretator. Oznacza bowiem, że nie traktuje on poważnie zobowiązań wobec tego, co najbliższe, że pragnąc usilnie działać na własną rękę, gotów jest sprzeniewierzyć się Metodzie, którą podtrzymuje przy życiu jego macierzyste środowisko. Ale przecież brak respektu obejmuje nie tylko środowiskowy paradygmat, ale wszelkie konceptualizacje teoretyczne. Przejawia się w szczególności w tym, że praktyka interpretacyjna nie liczy się z granicami dzielącymi języki badawcze: potrafi wciągać do wspólnych akcji elementy pochodzące z dowolnie odległych wzajem języków, niefrasobliwie je mieszać, nie cofając się przed niekontrolowanym eklektyzmem (ten bowiem naprawdę zagraża kompozycjom teoretycznym, a nie interpretacjom). Tak czy inaczej lokuje się zawsze w międzydoktrynalnej nieokreśloności, co stanowi o jej znaczeniu dla życia dyscypliny. Dzięki takiemu usytuowaniu jest bowiem zdolna wprowadzać w ruch współdziałania — wprawdzie chaotycznego, ale i efektywnego — różne problematyki i różne metody, pozostające skądinąd w stosunkach „antywzajemności".

Aby jednak metodologiczna nieokreśloność interpretacji okazywała się twórcza, musi występować w kontekście wyraźnych określoności. Niczym powietrze są jej potrzebne wytrwale pielęgnowane dogmatyzmy szkół badawczych i literaturoznawcze tradycjonalizmy, gdyż tylko w odniesieniu do nich może szczęśliwie odkrywać i odgrywać swój antydogmatyzm i wolność od wytestowanych wzorów dociekań. Poza tym negatywnym kontekstem nieuchronnie wiotczeje i marnieje, jak każda zdezorientowana samowola. Toteż kryzys stanowczości i uporu w podtrzymywaniu doktryn teoretycznoliterackich, który dziś przeżywamy, jest zarazem (i inaczej być nie może) kryzysem produktywności interpretacji.

kwiecień 1995

Lucylla Pszczołowska

Badania nad wierszem

Problematyka i obecny status w nauce o literaturze

Nauka o wierszu — wersologia — jest stosunkowo bardzo młoda: jako całkiem samodzielna dyscyplina, o własnym *universum* zjawisk i pojęć, ich systemów i hierarchii, liczy sobie raptem o kilkanaście lat więcej niż upłynęło od ostatniego Zjazdu Polonistów. Okres jej budowania, tworzenia typologii i terminologii, kształtowania i kompletowania warsztatu badawczego rozpoczął się bowiem w późnych latach przedwojennych.[1] Charakteryzuje ten okres ścisły związek z językoznawstwem strukturalistycznym. To na jego teoretycznych przesłankach i rezultatach badań oparte zostało rozumienie wiersza jako swoistej struktury prozodyjnej i dźwiękowej, struktury, w której szczególnej modyfikacji ulega składnia a nawet leksyka, słowem — struktury, która w sposób tylko sobie właściwy moduluje poetycką wypowiedź. Dzięki takiemu rozumieniu możliwe było systemowe ujęcie zjawisk wiersza, rozpatrywanie ich w kategoriach inwariantów i ich różnych konkretnych realizacji. Koncepcja

[1] Kilka cennych, wcześniej powstałych prac (Rowiński, wczesny Wóycicki, Łoś) należy z tego punktu widzenia do etapu wstępnego — gromadzenia obserwacji i nakreślania problematyki.

strukturalistyczna pozwalała przy tym na traktowanie nauki o wierszu jako jednej z gałęzi wiedzy ścisłej, rozporządzającej obiektywnie sprawdzalnymi metodami, co otwierało atrakcyjne perspektywy badawcze.

Drugim źródłem inspiracji, ważnym zarówno dla teorii, jak metodologii nauki o wierszu, zresztą powiązanym także z językoznawstwem strukturalistycznym, były rosyjska i praska szkoła poetyki. Stąd wywodzi się traktowanie układu wierszowego jako rezultatu podwójnej segmentacji: na wersy i na jednostki składniowe, a także jako efektu „wyboru elementów [języka] oraz doboru ich ilościowego i funkcjonalnego"[2]. Stąd wywodzi się również zróżnicowanie metru i rytmu oraz konstant i tendencji metrycznych.

Tworzenie podstaw wersologii, a więc pierwszy etap badań nad tym, jak wykorzystywane są w wierszu elementy języka, charakteryzowała atmosfera nie tylko wielkich oczekiwań — że można będzie na tej drodze wszystko wyjaśnić, ale też, że „pasjonujący naukę współczesną problem systemu czy struktury da się na terenie wersyfikacji ująć specjalnie wyraziście i przejrzyście"[3], że „zbiega się na jej terenie i jak pod soczewką ogromnieje wiele zasadniczych zagadnień już nie tylko nauki o literaturze, lecz w ogóle humanistyki"[4]. To chyba ze względu na tę atmosferę burzy i naporu w dziedzinie zarówno badań jak intencji, projektów i wyobrażeń Edward Balcerzan nazwał kiedyś owe lata w rozwoju wersologii „stadium romantycznym"[5].

W tym stadium zrobiono zresztą bardzo dużo, gromadząc wiedzę w zakresie systemów wiersza numerycznego, struktury jego rozmiarów i układów stroficznych, ich językowej pojemności. Prowadzono przy tym badania nie tylko w przekroju synchronicznym, ale i nad genezą oraz historią występowania tych form w literaturze polskiej. Takie podstawowe dociekania trwają oczywiście do dzisiaj i są zawsze aktualne. Rzecz w tym jednak, że w omawianym czasie prawie poza nie nie wychodzono, nie interesowano się szerzej problematyką inną niż językowe wypełnienie wzorców wierszowych, ich typologia i opis,

---

[2] M. Dluska *Miejsce nauki o wierszu w językoznawstwie. Studia i rozprawy*, t. 1, Kraków 1970, s. 693.

[3] F. Siedlecki *Nowe książki o wierszu*, „Wiadomości Literackie" 1937 nr 41.

[4] Tenże *O rytmie i metrze*, „Skamander" 1935, z. LIX.

[5] E. Balcerzan *Badania wersologiczne a komunikacja literacka. Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1976, s. 346.

nie zajmowano się wykorzystaniem rezultatów tej pracy w charakterystyce utworów, stylów, poetyk.

Dodajmy tu jeszcze aplikację do zagadnień nauki o wierszu metod statystycznych opartych na rachunku prawdopodobieństwa (stosowanych też w językoznawstwie strukturalistycznym), umożliwiają one sprawdzanie istotności różnicy między liczbowymi reprezentacjami zjawisk lub ich układów w wierszu czy też badanie prawdopodobieństwa występowania struktur wersyfikacyjnych — stwierdzanie, czy np. pewne rytmy albo pewne typy rymu pojawiają się przypadkowo, czy też stanowią rezultat autorskich zamierzeń. Ten drugi wypadek — nieprzypadkowość zjawisk — potwierdzałoby np. pojawianie się ich w określonej częstości czy też w seriach o określonej rozpiętości. Dzięki tym metodom udało się uzyskać potwierdzenie lub zaprzeczenie intuicji dotyczących zjawisk budowy wierszowej w konkretnych utworach czy nawet okresach dziejów wiersza. Myślę jednak dziś, że otrzymany w ten sposób obraz może być niepełny lub przerysowany, gdyż statystyka niweluje czy „uśrednia" różne dające się liczbowo ująć fakty, nie chwyta zaś takich, które się liczbowo ująć nie dadzą. Nasze oczekiwania wobec metod statystycznych były chyba zbyt wygórowane i może dlatego m. in. od nich odeszliśmy (zdając sobie zresztą sprawę, że w wierszu jest jeszcze wiele rzeczy do zobaczenia „gołym okiem").

Te ograniczenia, zarówno w zakresie problematyki jak i metod badawczych, można chyba przypisać samej genezie wersologii, jej powiązaniom ze strukturalizmem wczesnym (de Saussure'owskim). Dopiero następny etap, dla którego spore — choć nie wyłączne — znaczenie miał zarówno późny strukturalizm spod znaku Bühlera, jak i późniejsze prace Romana Jakobsona oraz bezpośrednie kontakty z wielkim uczonym — przyniósł funkcjonalne ujęcie problematyki wersologicznej. Funkcjonalne nie tylko w sensie widzenia zjawisk wierszowych w kontekście właściwych im systemów, bo to też nazywano wcześniej funkcjonalizmem, czy też w sensie poszukiwania „aureoli" formy wierszowej — czyli jej znaczenia emocjonalnego[6]. Chodzi tu o związki między wierszem a innymi płaszczyznami poetyki i szerzej — historii literatury, a nawet i jeszcze szerzej — historii kul-

[6] Por. B. Tomaszewski *Stich i jazyk*, Moskwa 1959, s. 26.

tury. Świadomość istnienia takich związków przejawiała się czasem w teoretycznych postulatach[7], ale w praktyce badawczej wyrażało się podejście „immanentne". Kierunek funkcjonalny, charakterystyczny dla wielu prac wersologicznych począwszy od lat 60., widzi formy wierszowe w ich roli czynników współtworzących styl utworu poetyckiego i strukturę podmiotu mówiącego, współokreślających gatunek literacki i poetykę okresu. Przynosi on zatem odpowiedź na pytanie, jak wykorzystać rezultaty językowych analiz wiersza w ogólniejszych kategoriach interpretacyjnych, wiążących problematykę wersologii z szeroką problematyką procesu historycznoliterackiego.

Nie znaczy to bynajmniej, że zarzucone zostały badania językowych właściwości budowy wierszowej. Wzbogacono je nawet o nowe problemy i metody, wykształcone już w ramach nie tylko językoznawstwa, ale i samej nauki o wierszu, dla jej własnych potrzeb. Należy do nich sporządzanie i porównywanie słowników rytmicznych wiersza i prozy tego samego okresu oraz słowników rytmicznych wiersza różnych epok, porównywanie wpływu systemu i wzorców wierszowych na strukturę składniową utworów poetyckich, określanie językowych uwarunkowań różnych typów i sposobów rymowania czy charakteryzowanie realizacji językowej wzorca wierszowego metodami metryki generatywnej, a więc ustalając kolejne reguły transformacyjne potrzebne do tego, aby podporządkować dany wers wzorcowi. W ostatnich latach prowadzono prace nad utrwalaniem się w poezji tzw. normy metrycznej, czyli dominującego w danej epoce, intersubiektywnie przyjmowanego stopnia realizacji określonego wzorca wierszowego.

Tego rodzaju badania pozwalają ujawnić zasób możliwości, jakie nasuwa wypełnienie językowe wiersza, określić zestaw wzorców realizowanych przez poetę, kierunek literacki czy epokę w historii literatury, scharakteryzować sposoby ich realizacji. Na tej podstawie można się w sposób wiarygodny zajmować problematyką funkcjonalną: ewolucją form wierszowych w literaturze, ich funkcjami znakowymi, ich miejscem w literackiej tradycji — słowem tym, co się niezbyt ściśle, trochę metaforycznie, nazywa semantyką form wierszowych. Metaforycznie, gdyż system wersyfikacyjny czy rozmiar, typ

[7] Jak np. że wersyfikacja „Jest to, a przynajmniej powinna być, całościowa teoria poezji na danym etapie jej rozwoju" (K. Budzyk *Spór o polski sylabotonizm*, Warszawa 1957, s. 98).

strofy czy rymu nie mają semantyki w sensie takim, jak wyrazy czy jednostki frazeologiczne, którą można by na przykład wprowadzić jako podstawowe znaczenie hasła do słownika semantycznego. Można im przypisać tylko konotacje, czyli inaczej — asocjacje semantyczne. Sama używałam często określenia „semantyka" w tych wypadkach, ale gwoli ścisłości wolę tu mówić o asocjacjach semantycznych form wierszowych czy ich funkcjach znakowych.

Asocjacje semantyczne wiersza można rozpatrywać w rozmaity sposób. Po pierwsze — starając się odczytać znakowe funkcje momentów „zawiedzionego oczekiwania", czyli odchyleń od założonego wzorca metrycznego, rymowego czy stroficznego lub interakcji między różnymi wariantami wzorca. Zazwyczaj przy tym zjawiska budowy wiersza są ujmowane w ich roli niejako sekundarnej: wzmacniania czy modyfikowania znaczeń wyrażanych słowami utworu czy jakości stylistycznych manifestujących się poprzez dobór określonych kategorii wyrazów i innych całostek językowych, konstrukcji składniowych. Tak się dzieje z reguły w sytuacjach analizowania i interpretowania pojedynczych utworów, ich cykli czy nawet twórczości poszczególnych poetów. Szeroko pojęta warstwa słowna ma też czasem swój udział w określaniu asocjacji semantycznych poszczególnych systemów i rozmiarów wierszowych czy nawet typów rymu. Np. badanie koegzystencji struktury językowej (w tym też intonacyjnej) i wierszowej pozwoliło na stwierdzenie związków między sylabicznie względnym 8-zgłoskowcem a stylizacją na wiersz ludowej pieśni w *Dziadów cz. II.*

Najciekawszym jak dotąd wzbogaceniem tej problematyki jest próba określenia asocjacji semantycznych nie tylko pojedynczej formy wierszowej, ale całego strukturalnie uporządkowanego zespołu czynników wierszotwórczych, czyli systemu wersyfikacyjnego — asocjacji, które wiążą go z systemem form komunikacyjnych, jakim są gatunki mowy. Jak się okazało, wiersz toniczny, tonizm — bo o ten system wierszowy tu chodzi — ze względu na swoją budowę prozodyjną narzuca wypowiedzi szczególne ograniczenia i preferencje w zakresie występujących w nim gatunków mowy.

Równolegle rozwija się inny kierunek badań nad funkcjami znakowymi form wierszowych — taki, w którym te formy traktowane są jako elementy samodzielne, nie podparte bezpośrednio tekstem słownym. Dąży się do określenia funkcji znakowych wiersza w całokształcie gatunku literackiego, prądu literackiego, poetyki historycznej — jako

składowej części tradycji literackiej. Ta problematyka jest w sposób oczywisty związana z historią literatury. Znacząca bywa tu nawet sama obecność czy nieobecność danej formy wierszowej; jako przykład podać można funkcję znakową 11-zgłoskowca w poezji barokowej, czy — rymu męskiego w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku, albo też — zanik sonetu w literaturze XVIII wieku.

Naturalnie, możliwe i wręcz konieczne jest łączenie wyników osiąganych w badaniach wszystkich tych dziedzin. Dam tu przykład repartycji dwóch rozmiarów wierszowych, który pokazała kiedyś w swoich *Studiach* Maria Dluska. Zauważyła ona, że w *Żywocie Józefa* Rej „przydzielił" wiersz 13-zgłoskowy (i dłuższy) mężczyznom, a 8-zgłoskowy — kobietom (wyrażając w ten sposób, jak przypuszczała, „na wskroś średniowieczny stosunek do kobiet"[8]). Prof. Dluska motywowała tę różnicę kunsztownością budowy i rozlewnością toku rozmiaru dłuższego, średniówkowego oraz prostotą i wartkością — krótszego. Dzięki rozwojowi badań nad uwarunkowaniami językowymi polskich rozmiarów wierszowych, nad ich genezą i kontekstami gatunkowymi oraz kulturowymi można było nie tylko potwierdzić i uszczegółowić te kierunki interpretacji, ale także dostrzec w traktowaniu przez Reja 13- i 8-zgłoskowca przejaw istniejących już w jego czasach asocjacji semantycznych tych rozmiarów o zasięgu wykraczającym daleko poza ich jednostkowe zastosowania.

Dziedziną, w której w sposób bardzo wyraźny ujawnił się pożytek płynący z syntetyzującego podejścia do zjawisk wiersza, jest poetyka przekładu. Udało się dzięki niemu w sposób pełny rozwiązać problem tzw. funkcjonalnego ekwiwalentu, czyli odpowiednika wiersza oryginału pod względem miejsca w systemie form wierszowych literatury przekładu, w tradycji literackiej i kulturalnej[9]. Dało to też pewną praktyczną korzyść: ujawniło nieistotność wlokących się od lat dyskusji na temat tzw. ekwimetryczności przekładu, roztrząsania zalet czy wad tłumaczenia, które w dążeniu do pełnej adekwatności oryginału przejmuje w maksymalnym stopniu cechy jego wierszowej struktury.

Można chyba dziś powiedzieć, że polska nauka o wierszu dysponuje dorobkiem sporym i zróżnicowanym pod względem problematyki i kie-

---

[8] M. Dluska *Studia z teorii i wersyfikacji polskiej*, t. 1, Kraków 1948, s. 122–123.

[9] Por. *Słowiańska metryka porównawcza*, t. 4, *Wiersz przekładu*, Wrocław 1992.

runków badawczych.[10] Pozostaje mi krótkie przedstawienie jej perspektyw, które chciałabym ująć w dwóch zakresach. Pierwszy, dotyczący dalszych dróg rozwojowych dyscypliny, stanowi zarazem odpowiedź na pytanie, czego brak, a więc, co zaniedbano. W dziedzinie charakterystyki i interpretacji budowy wierszowej stosunkowo niewiele miejsca zajmował dotąd wiersz wolny, od dziesiątków lat dominujący w naszej poezji. W najbliższych tygodniach ukaże się książka poświęcona polskiemu wierszowi wolnemu, ale to dopiero pierwszy — choć bardzo ważny — etap badań. Zbyt fragmentarycznie traktowana była problematyka roli form wierszowych w procesie komunikacji społecznej, a szczególnie — w percepcji utworu poetyckiego. Rozbudowując swoją teorię i metodologię, gromadząc rezultaty analiz, wersologia zbytnio może zamknęła się w sobie, nie kontaktując się w dostatecznym stopniu z innymi naukami (poza językoznawstwem, stylistyką, historią literatury, a ostatnio też teorią tekstu). W jakimś stopniu zemściło się tu zapewne „odpsychologizowanie i odestetyzowanie"[11], które tak ceniono w pierwszym okresie rozwoju dyscypliny.

Niezależnie od tych ograniczeń czy braków daje się zauważyć pewna cecha współczesnej polskiej nauki o wierszu, z którą także związane są jej perspektywy, a którą trudno już tłumaczyć hermetycznością dyscypliny. Jest to jej osamotnienie, spowodowane brakiem zainteresowania ze strony historii literatury. Pisała w referacie na II Międzynarodowy Zjazd Slawistów Maria Renata Mayenowa:

> Przekonanie o tym, że wyniki nauki o wierszu należą do historii literatury przynajmniej w tym sensie, że charakterystyka wiersza jest częścią charakterystyki formy artystycznej utworu literackiego, na ogół chyba nie bywa kwestionowane [...]. W praktyce bywa oczywiście różnie. W jaki sposób charakterystyka struktury wiersza wchodzi do charakterystyki utworu literackiego. [...], to już sprawa wyznawanej przez historyka literatury teorii jego przedmiotu[12].

---

[10] Nie podaję autorów i tytułów prac, ponieważ tekst ten nie jest sprawozdaniem; łatwo je zresztą znaleźć w bibliografiach. Na jedno wszakże wydawnictwo chciałabym zwrócić uwagę, gdyż może być ono słabo dostrzegane przez polonistów, właśnie na skutek tytułu tej nieformalnej serii. Jest to publikowana od r. 1978 *Słowiańska Metryka Porównawcza*, której pięć tomów dotąd się ukazało, szósty jest w druku, a każdy z nich zawiera m.in. obszerny, kilkuarkuszowy rozdział pt. *Wiersz polski*. W tych rozdziałach analizowane są i interpretowane zarówno problemy wzorców metrycznych i struktury językowej wypowiedzi: słownika rytmicznego, składni w wierszu, adaptowania i przekształcania ogólnoeuropejskich wzorców oraz ustalania się ich normy metrycznej — jak i zagadnienia funkcji znakowych wiersza w literaturze oryginalnej oraz przekładowej. Wszystkie te zagadnienia rozpatruje się w kontekście historii literatury, w ich związkach z tradycją literacką i kulturalną.

[11] F. Siedlecki *Sprawy wersyfikacji polskiej*, „Wiadomości Literackie" 1934 nr 11.

[12] M. R. Mayenowa *Miejsce nauki o wierszu w literaturoznawstwie. Studia i rozprawy*, Warszawa 1993, s. 237–238.

Dziś, w prawie 40 lat później, trzeba powiedzieć jasno, że nie tylko charakterystyka struktury wiersza, ale nawet opracowana już w różnych aspektach problematyka asocjacji semantycznych form wierszowych przeważnie w ogóle nie wchodzi do opisu, zarówno utworów literackich, jak prądów literackich czy poetyk historycznych. Proces historycznoliteracki przedstawia się u nas bardzo często tak, jakby utwory literackie pisane były jakimś „wierszem w ogóle", nie zwracając uwagi na wierszowy system, rozmiar, strofę, typ rymu — tzn. nie przyjmując do wiadomości stylotwórczego, znaczeniotwórczego charakteru form wierszowych. Bardzo rzadko przejawia się świadomość, że wybór spośród różnych odmian tych form jest przejawem stosunku autora do tradycji literackiej. Może da się to w jakimś stopniu wytłumaczyć w wypadku historii literatury współczesnej, w której ogromna przewaga wiersza wolnego przyczynia się do zatarcia tej problematyki. Ale tak pisze się również historię poezji 20-lecia międzywojennego, nie mówiąc o epokach dawniejszych.

Ten stan rzeczy ma swoje konsekwencje w dziedzinie edukacji. Elementy nauki o wierszu figurują w programach szkolnych i np. maturzysta powinien już umieć określić budowę wiersza. I umie — mówię to na podstawie lektur prac olimpijczyków. Ci, którzy wybierają w eliminacjach pisemnych analizę porównawczą utworów poetyckich, robią zwykle pracowicie wykres ich budowy rytmicznej, stroficznej, rymowej. Ale na tym koniec — do niczego im to nie służy prócz określenia tej budowy. Określenie to — sylabizm czy sylabotonizm, 11-zgłoskowiec czy 13-zgłoskowiec — stanowi jeszcze jedną z licznych formułek klasyfikacyjnych, których mnóstwa się wyuczyli, np. ze składni czy słowotwórstwa, a których potrzeby nie widzą. Myślę czasem, czytając te prace, że wprowadzenie nauki o wierszu do szkoły mija się z celem. Gdyby jednak ucząc się historii literatury młodzi ludzie poznawali utwory poetyckie w ich całokształcie, widzieli miejsce i funkcje znakowe form wierszowych, umieliby wyciągnąć z takich analiz wnioski i zastosować je w swoich interpretacjach, a co ważniejsze — rozumieliby czytane utwory w całym bogactwie ich znaczeń i w pełnym kontekście literackiej tradycji.

Stefan Sawicki

O uniwersyteckim studium polonistycznym

Można by wyróżnić trzy główne aktualnie modele uniwersytetu. Pierwszy to uniwersytet kształcący — w określonych dziedzinach — gruntownie, lecz i szeroko, a równocześnie silnie akcentujący rolę studentów w przyswajaniu wiedzy. Byłby to uniwersytet o profilu przede wszystkim badawczym. Druga koncepcja to uniwersytet przygotowujący głównie do zawodu. Traktujący naukę profesjonalnie. Podporządkowujący jakość i ilość wiedzy potrzebom przyszłej zawodowej praktyki. Nastawiony bardziej na pogłębioną informację niż wyrabianie postawy poznawczej czy badawczej; bardziej, powiedziałbym, szkolny. Koncepcja trzecia to uniwersytet liberalny. Stwarzający duże możliwości uzyskania gruntownego wykształcenia, a równocześnie umożliwiający samym studentom samodzielne i indywidualne programowanie tego wykształcenia, zwłaszcza w początkowych latach studiów. Rygory dotyczą wówczas głównie ilości, nie jakości zajęć.

Jakie są zalety i wady wyróżnionych typów uniwersytetów? Typ pierwszy, badawczy, ma ambicje umożliwienia studiującym poznania wy-

Tekst wygłoszony na ogólnopolskim Zjeździe Polonistów poświęconym wiedzy o literaturze i edukacji, który odbył się w Warszawie w dniach 22–25 maja 1995 roku.

branej dziedziny na najwyższym aktualnie poziomie wiedzy. Dba o rozwijanie samodzielności myślenia i nabywanie sprawności koniecznych w pracy intelektualnej. Słabiej przygotowuje do konkretnych czynności zawodowych. Ceną samodzielności jest przy tym duży odsiew studentów, z których znaczny procent może nie kończyć studiów. Typ drugi ułatwia start zawodowy; tym, którzy wybiorą szkołę — nawiązanie wcześniejszego kontaktu dydaktycznego z młodzieżą. Absolwenci takiego uniwersytetu mają szansę wynieść ze studiów wiedzę o dużej ilości faktów. Wiedza ta jednak słabiej jest z konieczności pogłębiona, zwłaszcza w zakresie teoretycznym i metodologicznym. Bardziej receptywna postawa studiujących oraz skierowanie ich uwagi na przedmioty przydatne w zawodzie nie sprzyjają rozwojowi samodzielności w myśleniu o wybranym głównym przedmiocie studiów. Ostatni typ uniwersytetu, najbardziej liberalny, jeśli chodzi o program i przebieg studiów, sprzyja ogromnie samodzielności, zmusza do podejmowania decyzji, wyboru zakresu i modelu własnego wykształcenia. Stwarza możliwości ujawniania nowych problemów (na styku odległych nieraz od siebie, wybranych przez studiującego, dyscyplin), a nawet nowych formacji umysłowych. Jakie towarzyszą temu niebezpieczeństwa? Z jednej strony ryzyko fiaska, z drugiej — wszechstronny dyletantyzm.

W uwagach tych nawiązuję do pierwszego typu uniwersytetu, który jest silnie związany zarówno z polską jak i europejską tradycją kulturową, i który mogła jeszcze poznać młodzież studiująca w pierwszych powojennych latach Polski Ludowej. To wybieram jako jeden układ odniesienia dla rozważań o uniwersyteckim studium polonistycznym. Drugim będzie uniwersytet, jaki wytworzył się u nas w czasach powojennych i od którego stopniowo, bardzo zresztą z różnych względów stopniowo, odchodzimy. Kierunek przemian, rzeczywistych lub tylko życzeniowych, będzie zasadą kompozycyjną moich wywodów: „od" — „do". Chciałbym uchwycić te przemiany *in statu nascendi*. One się bowiem w istocie w naszych uniwersytetach dokonują. Nie zawsze przy tym osiągnięcie sytuacji diametralnie przeciwnej w stosunku do poprzedniej będzie ideałem. Czasem wypadnie się zatrzymać w połowie drogi. Wierność głównej tradycji nie uniemożliwia korzystania z elementów tradycji czy propozycji odmiennych. Przechodzę do głównego nurtu rozważań.

Od specjalizacji zawodowej do specjalizacji przedmiotowej. Uniwersytet utożsamiający się z tradycją, o której mówiłem, nie powinien — sądzę — przygotowywać do wąsko pojętego zawodu, ale dawać rzetelną wiedzę w określonej dziedzinie. Nie chodzi więc np. o wykształcenie nauczyciela historii czy nauczyciela-polonisty, ale o historyka, który potrafi samodzielnie rozumieć historyczne zdarzenia i krytycznie oceniać prace historyków, ale o znawcę literatury polskiej czy polskiego języka, który będzie posiadał sprawność samodzielnej i nowoczesnej interpretacji tekstów literackich oraz wyjaśniania zjawisk językowych. Nie powinny więc obowiązywać wszystkich studentów zajęcia z dydaktyki szkolnej, z pedagogiki czy psychologii. Ta pedagogizacja „na siłę" — zwykle powierzchowna — odczuwana jest przez wielu jako przymus. Dla tych natomiast, którzy chcą w przyszłości związać swój los ze szkołą, należałoby stworzyć — bliski tu jestem opinii prof. W. Szyszkowskiego — specjalne 2-letnie studium rzetelnie przygotowujące do zawodu nauczyciela. Mogliby je kończyć studenci jeszcze w czasie studiów, ale byłoby ono otwarte i dla tych, którzy studia już ukończyli. Ci, którzy myślą o zawodach społecznie bardziej „kameralnych", np. przyszli bibliotekarze czy edytorzy, mogliby uzupełniać swoją wiedzę na specjalistycznych zajęciach towarzyszących ich studiom, wybranych przez nich świadomie i samodzielnie. Główny kierunek studiów nie może być jednak zagłuszany wiedzą w stosunku do niego peryferyjną i najczęściej powierzchowną.

Od kursoryczności do monograficzności. Wiąże się to z zagadnieniem poprzednim. Wiedza, którą daje uniwersytet, nie ma być — jak wspomniałem — wiedzą informującą, podręcznikową, lecz powinna wynikać z pogłębionego poznania rzeczywistości. *Non multa sed multum.* Ma być próbką wiedzy badawczej — na najwyższym poziomie. Temat wykładu z historii sztuki nie musiałby wówczas obejmować całej polskiej sztuki nowożytnej, raczej ograniczyłby się np. do twórczości Piotra Michałowskiego. Wykład z historii literatury polskiej nie miałby ambicji ukazania panoramy całej twórczości pozytywistycznej, mógłby skupić się na wybranym okresie pisarstwa Bolesława Prusa lub na nowelistyce tego okresu. Znajomość całej epoki sprawdzi poważnie potraktowany egzamin. Wykład ma pokazać, jak poznawać samodzielnie i rzetelnie. Nie może powielać wiedzy podręcznikowej, utrwalonej już w świadomości i wszystkim

dostępnej. Ograniczając zakres prezentowanych zjawisk, ujmując je monograficznie, stwarza szansę poznania ich bardziej głębokiego a zarazem wszechstronnego. Słuchacz, współmyśląc z wykładowcą, znajduje odpowiedź na pytania: jak czytać? jak poznawać? jak oceniać literaturę czy malarstwo. Kursoryczność, a więc i informacyjność może być — sądzę — usprawiedliwiona tylko w zakresie zjawisk najnowszych: literackich i — zwłaszcza — badawczych. Któż ze studentów jest w stanie uświadomić sobie, jakie kierunki badań torują sobie aktualnie drogę w nauce o literaturze? Nie są one jeszcze obecne w ujęciach podręcznikowych, rzadko bywają prezentowane w zarysach syntetycznych, a barierę stanowi również nieznajomość języków obcych. Tu, ale tylko tu, rozbudowana informacja może być potrzebna i inspirująca.

Od chronologii do metodologii. Jeśli zajęcia o charakterze ćwiczeń mają pokazać, i to pokazać praktycznie, jak czytać, interpretować, oceniać, poznawać literaturę, jak o niej odpowiedzialnie pisać, jeśli mają wdrożyć do samodzielnej pracy umysłowej w tym zakresie, to akcent musi w nich być położony na metodę, a nie na historię. Tak więc na studiach polonistycznych ćwiczenia winny być poświęcone przede wszystkim opanowaniu aparatury pojęciowej oraz techniki pisania różnego rodzaju prac o literaturze, a nie poznawaniu dorobku literackiego okresu czy epoki. Dlatego np. w nurcie „literackim" konieczne są dwugodzinne ćwiczenia z poetyki, i to zarówno na I jak i na II roku. Nadto nie ograniczone do poszczególnych okresów ćwiczenia uczące, jak pisać określone prace o literaturze. Na I roku dotyczyłyby one spraw podstawowych: stanu badań oraz immanentnej głównie interpretacji utworu literackiego. Na drugim mogłaby obowiązywać analiza porównawcza (historyczna) dwóch lub kilku utworów specjalnie dobranych oraz praca z zakresu poetyki. Na trzecim — praca o charakterze syntetycznym, o jednym tomiku wierszy czy kilku drobnych utworach dramatycznych tego samego pisarza. Nadto zreferowanie — na podstawie wybranych lektur — problematyki badawczej, dotyczącej określonego zagadnienia teoretycznoliterackiego. Na IV roku można by — w związku z literaturą współczesną — opanować formę wysokiego eseju. Praca magisterska byłaby poważną, obszerną realizacją jednej z wymienionych możliwości. Tu problematyka historyczna odzyskiwałaby, naturalnie, należną jej rangę.

Od mówienia do pisania. Akcent położony w koncepcji ćwiczeń na praktycznym poznaniu metody pisania różnego typu prac o literaturze, jest równocześnie podkreśleniem roli pisania jako koniecznego warunku wykształcenia polonisty. Studia humanistyczne są w głównej mierze oralne. Studenci słuchają wykładów, dyskutują na ćwiczeniach, zdają ustne egzaminy. Umiejętność mówienia jest naturalnie wpisana w zasób sprawności każdego polonisty. Ale umiejętność ta potrafi też ukryć różnorodne braki wykształcenia — niedostatki precyzyjnego myślenia, brak wrażliwości stylistycznej. Często ocenę studenta opartą na jego ustnych wypowiedziach wypada gruntownie zmienić po poznaniu napisanego przez niego tekstu. Najważniejszym kryterium oceny jest zawsze praca pisemna. Ale też jest ona najlepszą okazją do refleksyjnego opanowania, udoskonalenia i wykorzystania wiedzy i sprawności nabywanych w czasie studiów. Dlatego postuluję większą ilość prac pisemnych w myśl starej zasady humanistów: *Nulla dies sine linea*. Adaptując ją do nowych potrzeb: ani jednego semestru bez poważnej pracy pisemnej! A nadto częste pisemne sprawdziany, krótkie prace klauzurowe, eseje. Każdemu seminarium mogłyby towarzyszyć ćwiczenia redakcyjne, które polegałyby na analizie różnorodnych gatunkowo tekstów naukowych i krytycznych; przede wszystkim na analizie kompozycyjno-stylistycznej kolejnych rozdziałów pracy magisterskiej.

Od wiadomości „z drugiej ręki" do własnych wyników badawczych. Poprzednie postulaty (monograficzności, metodologii) wymagają od prowadzących zajęcia — wiedzy „z pierwszej ręki". Tylko ten potrafi dać wzór poznawania i pisania, kto sam dobrze zna oraz ma dobrze opanowany warsztat badawczy i pisarski. Streszczanie cudzych, a dostępnych wszystkim, prac, kompilacyjne redagowanie wykładów, omawianie problematyki, której się nie zna z własnej praktyki badawczej, mija się z celem, jest stratą czasu studentów i wykładowców. Uniwersytet w zakresie dydaktyki powinien być funkcją uprawianych w nim prac badawczych. Dydaktyka — procentem od nauki. Tylko taka relacja między głównymi zadaniami uniwersytetu umożliwi studentom kontakt z autentyczną wiedzą, a profesorom — nieodchodzenie dla celów dydaktycznych od własnych prac i własnego warsztatu badawczego.

Od obligatoryjności do fakultatywności czyli od wyższej szkoły średniej z rozkładem zajęć jednakowym dla wszyst-

kich — ku uniwersytetowi pleno titulo. Obowiązujące w sensie ścisłym (rodzaj zajęcia i tematyka) powinny być tylko ćwiczenia i egzaminy. Fakultatywne zaś: wykłady, konwersatoria, seminaria; w zakresie tych zajęć obowiązywałaby określona liczba godzin, a nie tematy. Student miałby prawo wyboru. Nie musiałby słuchać nawet wykładów z zakresu obowiązującego go egzaminu, choć one bardzo ułatwiłyby mu kontakt z problematyką. Miałby jednak naturalnie tę możliwość. Co więcej, można by pomyśleć — w razie potrzeby — o konwersatorium wprowadzającym w specyficzne problemy przedmiotu, którego dotyczy egzamin (np. epoki historycznoliterackiej). Ale obowiązek byłby jeden: zdać egzamin. W tych warunkach rola egzaminów jako sprawdzianów wiedzy powinnaby, naturalnie, zdecydowanie wzrosnąć. Liczbę obowiązujących godzin zajęć określać można osobno w ramach zajęć głównych i uzupełniających. Student polonistyki mógłby w ramach tych ostatnich wybierać np. między historią, historią sztuki, filologią klasyczną, filozofią, teologią czy psychologią. Rodzi się tu bardzo ważny obecnie problem pogranicza. Byłby to gest w stronę studentów o indywidualnych zainteresowaniach, którzy chcą nie tyle być dobrymi studentami, ile formować własną przestrzeń intelektualną. Dobrze by było, gdyby na ostatnich latach studiów zajęcia wybierane przez studentów były skorelowane z problematyką prac magisterskich i w związku z tym uzgadniane z kierownikami seminariów. Ale nie byłoby to jednak konieczne.

Od „prowadzenia za rękę" do samodzielności. Zmierzały już ku temu poprzednie uwagi. Zwłaszcza możliwość wyboru większości zajęć. Wraz z nim kurczy się zakres obligatoryjności, a więc — choćby i racjonalnego — przymusu. Również konieczność bardziej osobistego przygotowania się do egzaminów rozwija samodzielność. Przykłady poznawania literatury przyswojone na wykładach i konwersatoriach trzeba przystosować do konkretnych potrzeb, umieć je wykorzystać w lekturze nowych tekstów. Ale samodzielność wymaga czasu i ten czas powinien być dany studentom. Myślę, że można to osiągnąć tylko przez zmniejszenie ilości zajęć obowiązujących. Wymaga to rzetelnego namysłu zarówno w stosunku do rodzajów zajęć, jak i ustaleń quantum godzinowego. Studenci muszą mieć czas na przebywanie w bibliotekach, na autentyczną lekturę tekstów, których liczba i rozmiar powinny być też ustalone realistycznie. Może się znajdzie ktoś, jak niegdyś prof. Borowy, i obliczy,

ile obecnie przeciętny student jest w stanie przeczytać w ciągu studiów. Ograniczenie ilości obowiązujących zajęć rodzi problem pracowników, niebezpieczeństwo ich redukcji. Naturalnie byłoby ono również okazją do uwolnienia się od tych, którzy nie rokują już nadziei na dalszy rozwój naukowy. Ale myśląc o pracownikach wartościowych warto wskazać kilka środków zaradczych, które może w przyszłości staną się realne: zmniejszenie liczebności grup ćwiczeniowych, zwiększenie ilości zajęć do wyboru oraz staranie o zmniejszenie pensum dydaktycznego, zwłaszcza dla pracowników rozpoczynających pracę i tych, których dotychczasowa twórczość naukowa okazała się szczególnie cenna, którzy udowodnili, że danego im czasu nie marnują.

Od monologiczności do dialogiczności. Chodzi o odejście od jednokierunkowego przekazywania wiedzy, które było bardzo charakterystyczne dla relacji mistrz-uczeń. Współczesna dydaktyka akcentuje partnerstwo nauczającego i nauczanego. Zwłaszcza aktualne to jest w zakresie studium sztuki, literatury. Cenna jest naturalnie wiedza profesora i jego doświadczenie, ale równie ważna — wrażliwość nastrojona na tę samą tonację, co badany tekst; często student potrafi lepiej zinterpretować utwór niż asystent czy profesor. Jest czymś zupełnie naturalnym, że wiedza humanistyczna rodzi się w dialogu, również w dialogu między wykładowcami i studentami. Ta sytuacja wymaga wprowadzenia większej ilości konwersatoriów. Również wykłady powinny dawać słuchaczom możliwość ingerencji w tok rozumowania profesora: uzupełnień, ujawniania wątpliwości, prostowania ewentualnych omyłek. Są to postulaty dydaktyki dwustronnej, której brak odczuwa się zwłaszcza w uczelniach typu zamkniętego, o silnie rozwiniętych tradycjach autorytarnych.

Od filologii polskiej do studium polskiej literatury. Omawiałem dotychczas literacki nurt studiów polonistycznych. Dlatego przede wszystkim, że jest mi on bardziej znany; obawiałbym się poruszać zagadnień związanych ze studium języka. Ale nie tylko dlatego. Sądzę, że to są w istocie odrębne kierunki studiów. Łączy je XIX-wieczna tradycja podtrzymywana obecnie potrzebami szkoły. Naturalnie, znajomość języka, i to w wymiarze nie tylko praktycznym lecz i naukowym, jest dla badacza literatury niezbędna, konieczna. Jest to znajomość tworzywa sztuki literackiej. Tę koniecz-

ność w ostatnich dziesięcioleciach nadmiernie jednak wyolbrzymiano, ulegając totalitarnym skłonnościom językoznawstwa w zakresie humanistyki. Chodzi przede wszystkim o pogłębienie niektórych zagadnień, związanych zwłaszcza z semantyką oraz z „życiem" języka w czasie. Dlatego zajęcia językoznawcze powinny być ważnym przedmiotem pomocniczym w studium literatury, lecz nie przedmiotem równorzędnym. Wydaje się, że musi dojść z czasem do wyróżnienia tych dwóch kierunków studiów. Póki to nie nastąpi, trzeba by się zastanowić nad zmniejszeniem zajęć językoznawczych dla tych, którzy się chcą specjalizować w literaturze i ograniczyć równorzędność obu dyscyplin do dwóch początkowych lat studiów. Naturalnie i *vice versa*, myślę nawet, że zajęcia językoznawcze bardziej są potrzebne „literatom" niż literackie „językoznawcom". Należy przy tym zajęcia z języka prowadzić podobnie jak te, które składają się na nurt literacki. Nie tyle przyswajać jak najwięcej wiadomości, ile uczyć rozumienia zjawisk językowych, problemów związanych z ich badaniem, umiejętności rozwiązywania tych problemów oraz korzystania z językoznawczej literatury.

Wracam — na zakończenie — do trzech modeli uniwersytetu. Problemy związane ze studium polonistycznym rozpatrywałem w ramach tego modelu, który określiłem jako badawczy. Dwa pozostałe modele — szkolny i liberalny — były obecne w tych rozważaniach tylko poprzez niektóre aspekty. O modelu liberalnym przypominała możliwość wyboru części zajęć dydaktycznych, a także większy akcent położony na samodzielne przyswajanie wiedzy przez studentów. Preferowane przez model szkolny zajęcia przygotowujące do zawodu były uwzględnione jako zajęcia uzupełniające na wyższych latach studiów (bibliotekoznawstwo, edytorstwo) bądź też jako specjalne 2-letnie studium dydaktyczne dla tej większości, która myśli o zawodzie nauczyciela.
Tendencje liberalne można by — na zasadzie wyjątku — poszerzać. Studenci, którzy chcieliby sami, bez ograniczeń, kształtować model swych studiów, musieliby podejmować to ryzyko na własną odpowiedzialność. Uzasadniony byłby dla nich dyplom absolwenta (licencjata?), gdyż napisanie pracy magisterskiej mogłoby się okazać czasem zbyt trudne. Praca taka wymaga przygotowania metodologicznego w obrębie określonej dyscypliny. Nie ma pogranicza metodologiczne-

go. A wypracowaniu jednolitej postawy badawczej studia „rozproszone" nie sprzyjają. Sprzyjają jednak — jak już wspomniałem — powstawaniu nowych kierunków zainteresowań i nowych formacji umysłowych, które rodzą się na pograniczach, a które mogą być niekiedy ogromnie ważne i inspirujące w kulturze.

Typ szkolny, zawodowy uniwersytetu znajduje swoje urzeczywistnienie w wyższych szkołach pedagogicznych. Nie należy ich, sądzę, ograniczać czy — jak chcą niektórzy — likwidować, lecz odpowiednio ukierunkować. Tu mogłyby święcić triumfy przedmioty pedagogizujące. Literatura i język, pozostające w bliskiej unii, mogłyby być szerzej rozważane od strony dydaktyki szkolnej. Celem tych studiów byłoby wykształcenie nauczyciela-polonisty. Przygotowywałyby one do zawodu. Myślę, że zwłaszcza do nauczania w szkołach podstawowych.

Uniwersytet pozostałby laboratorium myśli, ośrodkiem kształcenia przedmiotowego na najwyższym poziomie. To zresztą jeszcze zbyt mało; powinien dążyć do rozwijania studiów II stopnia: podyplomowych, zwłaszcza doktoranckich. Doktoranci powinni stanowić o wiele większy procent studiujących niż obecnie. Nawet do 25% ogółu studentów. To jest bowiem — wydaje się — przyszłość uniwersytetów jako instytucji — centrów intelektualnych, w których kształtuje się świadomość społeczeństwa w dialogu społecznej elity: profesorów i studentów.

Elżbieta Wolicka

Filozofia a nauka o literaturze. Paula Ricoeura próba nowej interpretacji kategorii *mimesis*

Zapowiedziany w podtytule temat mieści się w obrębie dwóch powiązanych ze sobą zagadnień: wkładu hermeneutyki do nauki o literaturze oraz obecności problematyki literaturoznawczej we współczesnej filozofii kultury o hermeneutycznej orientacji.[1] Obydwie te kwestie znajdą się w tle moich rozważań, które wprost będą dotyczyły Ricoeurowskiej wykładni kategorii *mimesis*. Nie jest to problem szczegółowy — od czasów Arystotelesa należy do podstawowych zagadnień teorii literatury, a nawet sztuki w ogóle. Nową interpretację *mimesis* przedstawił Paul Ricoeur w pierwszym tomie cyklu rozpraw zatytułowanym *Czas i opowieść*.[2] Autor widzi w tym pojęciu rodzaj łącznika, którego bliższa analiza pozwala uchwycić znamię pewnego pokrewieństwa między twórczością literacką o strukturze opowieści (szeroko przez Ricoeura rozumianej), a dociekaniem filozoficznym nastawionym na rozumienie i rozjaśnianie egzystencji — bycia-w-świecie.

---

[1] Dobrym wprowadzeniem do kulturologicznych zagadnień hermeneutyki współczesnej jest książka K. Rosner *Hermeneutyka jako krytyka kultury — Heidegger, Gadamer, Ricoeur*, Warszawa 1991.

[2] P. Ricoeur *Temps et recit*, t. 1 Paris 1983.

Dzieje „konkurencji" między filozofią a literaturą sięgają starożytności. Spór kompetencyjny między obydwiema zaognił się od chwili, kiedy Platon skazał na banicję poetów-mimetyków, odmawiając im prawa obywatelstwa w zaprojektowanym przez siebie idealnym państwie. Zarzucił im propagowanie wiedzy pozornej i zły wpływ na obyczaje społeczne. Stanowisko Platona nie było jednak wolne od niekonsekwencji: atakując poetów, sam nie zrezygnował z posługiwania się narzędziami poetyckimi w wykładzie filozofii. Myślenie mimetyczne podniósł do rangi swoistej operacji wyjaśniającej, zwłaszcza w kwestiach dotyczących roli pierwiastka duchowego we wszechświecie, czyli *logosu*, uciekając się do metody ana-logii. Przez całe wieki stosunki literatury i filozofii, nie tylko w nurcie neoplatońskim, układały się nieźle. Liczni myśliciele kontynuowali proceder adaptacji kategorii literackich do filozoficznego dyskursu. Diatryby Plotyna, dzieła św. Augustyna, alegorie Boecjusza, Alaina z Lille, Marcjana Capelli i innych, dostarczają obfitych przykładów uporczywej obecności operacji i środków mimetycznych na terenie dyscyplin spekulatywnych. Retoryka i filologia przez długi czas patronowały nie tylko „sztukom wyzwolonym", ale także *doctrinae christianae*. Dopiero wielka scholastyka zepchnęła na margines ów styl filozofowania spokrewnionego z literaturą, opowiadając się za metodą oczyszczonego z wieloznaczności, ceniącego ścisłość i systemowość, racjonalnego wnioskowania i dowodzenia. Sugestywność i poglądowość, perswazyjność i ozdobność języka interpretacji zeszły na drugi plan.

Epoki następne kultywowały przede wszystkim metodyczny krytycyzm i specjalizację, zacieśniając stopniowo kryteria naukowości — drogi dociekania filozoficznego i twórczości literackiej zaczęły się coraz dalej rozchodzić. W wieku XVIII utrwalające się kanony gatunkowe poszczególnych dziedzin humanistyki zadecydowały o ich formalnym rozdzieleniu, a standardy epistemologii z jednej, estetyki zaś z drugiej strony, także o ich separacji aksjologicznej. Literatura otrzymała przydomek „pięknej", o który filozofia nie potrzebowała się ubiegać, służąc wartościom poznawczym, wypracowując własną teorię poznania i własną metodologię. Tak zwana „prawda literacka" zyskiwała status coraz bardziej wątpliwy, by wreszcie ulec radykalnemu zakwestionowaniu.

Historyczne perypetie filozofii i literatury, a także ich teorii, związane z postępującą parcelacją i autonomizacją poszczególnych obsza-

rów wiedzy i twórczości, skomplikowało wtargnięcie w wieku XIX filozoficznych „odmieńców" — myślicieli śmiało przełamujących formalne i przedmiotowe granice dyscyplin, jak F. Nietzsche i S. Kierkegaard, a także protoplaści hermeneutyki: F. E. D. Schleiermacher, F. W. J. Schelling, W. Dilthey. Zaktualizowali oni na nowo problem pokrewieństwa mimetycznej twórczości oraz interpretacji filozoficznej, wskrzeszając zagadnienie mitu i symbolu oraz egzystencjalnej doniosłości myślenia. Literackie toposy znów zaczęły odgrywać ważną rolę w filozofii.

Odtąd można zaobserwować znamienne krzyżowanie się dążeń literatury i filozofii: pierwsza wkracza na tereny zastrzeżone dla poznania i wyjaśniania filozoficznego, podejmując często zagadnienia charakterystyczne dla metafizyki czy antropologii, druga zaś czyni przedmiotem namysłu struktury i operacje mimetyczne, którymi posługuje się literatura, odkrywając w nich swoisty *locus philosophicus* — źródło problematyki i wyraz doświadczeń trudnych do uchwycenia za pomocą wyspecjalizowanych, spekulatywnych narzędzi systemowych.

Ten etap zbliżenia filozofii do literatury (i jej teorii) cechują poszukiwania metodologii bardziej otwartej oraz narzędzi badawczych bardziej elastycznych, zdolnych sprostać wymogom problematyki, z jaką wkroczyła współczesna filozofia egzystencjalna i dialogiczna z jednej strony, a z drugiej — szeroko rozgałęziona filozofia języka i językopodobnych wytworów kultury. Paul Ricoeur, podobnie jak większość przedstawicieli hermeneutyki, traktuje filozofię jako „drogę" — *methódos*, czyli *metà-hódos* — jako nawarstwianie się refleksji towarzyszącej ludzkiemu „odnajdywaniu się" w świecie, a zwłaszcza w uniwersum kultury. Korzysta dość swobodnie z różnych dostępnych narzędzi wyjaśniania i interpretacji. Nie znaczy to, że jego filozofia odbywa się bez założeń. Ujawniają się one jednak właśnie „po drodze", w kolejnych fazach postępowania badawczego, są niejako „wypróbowane" i przyjmowane wówczas i o tyle, o ile prowadzą do lepszego zrozumienia badanych kwestii. Jest to niewątpliwie model filozofowania aporetycznego, hipotetycznego i systemowego, nie pretendującego do niekwestionowalności uzyskiwanych w nim wyników, a jedynie do ich wyczerpującego — w miarę możności i na danym etapie analizy — uzasadnienia.

Sądzę, że najlepszym sposobem prezentacji tej metody filozoficznej jest przyjrzenie się temu, „jak ona pracuje". Przejdźmy więc do rzeczy.

Spór o interpretację *mimesis*

Kategoria *mimesis* uzyskała, jak wiadomo, swoje pierwsze definitywne określenie w *Poetyce* Arystotelesa, traktującej o sztuce słowa, a praktycznie ograniczonej do jednego tylko jej gatunku, mianowicie dramatu tragicznego. Jednakże zasięg tej kategorii okazuje się o wiele szerszy, co zresztą zaznacza sam Arystoteles w księdze pierwszej swojego dzieła, obejmuje bowiem wszelkie sztuki „przedstawiające", w tym również plastyczne. Do tego starożytnego źródła odwołuje się przede wszystkim w swej rozprawie Ricoeur.
W polskiej literaturze mamy kilka komentarzy do Arystotelesowskiej *Poetyki*. Za najwybitniejsze należy uznać Romana Ingardena *Uwagi na marginesie „Poetyki" Arystotelesa*, zamieszczone w pierwszym tomie jego *Studiów z estetyki*.[3] To dość obszerne studium „z dziejów teorii dzieła literackiego" można śmiało uznać za pozycję klasyczną. Po pierwsze dlatego, że nie odbiega ono od tych wykładni *Poetyki*, które akcentują postulat autonomicznego sposobu teoretycznej interpretacji dzieła sztuki literackiej, jako przedmiotu wytworzonego przez celowe działanie człowieka i charakteryzującego się specyficzną strukturą, odmienną od przedmiotów należących do świata naturalnego. Ten rodzaj interpretacji do niedawna jeszcze dominował wśród teoretyków literatury, zwłaszcza pozostających pod wpływem strukturalizmu, by ustąpić „nowej fali" literaturoznawstwa nastawionego na badanie komunikacyjnych funkcji i wartości utworów w ramach tzw. estetyki recepcji. Po drugie dlatego, że na przykładzie Arystotelesowskiej *Poetyki* Ingarden niejako weryfikuje własną koncepcję dzieła literackiego. Jak wiemy, podkreśla on przede wszystkim swoisty ontologiczny status dzieła jako struktury wielowarstwowej i wielofazowej, czyli jako przedmiotu czysto intencjonalnego, pochodnego i niesamodzielnego w swym sposobie istnienia. Tej swo-

[3] R. Ingarden *Uwagi na marginesie „Poetyki" Arystotelesa*, w: *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 337–377. Z ważniejszych komentarzy w języku polskim trzeba wymienić: Z. Szmydtowej *Problemy „Poetyki" Arystotelesa*, „Marcholt" 1973; H. Podbielskiego *Wstęp*, w: Arystoteles, *Poetyka*, Wrocław 1983, BN, s. III-CIX.

istości ontologicznej nie uwypuklił, rzecz jasna, Arystoteles, który „dzieło literackie traktuje do pewnego stopnia naiwnie jako jeden z przedmiotów, z którymi się po prostu obcuje w życiu"[4]. Do tego właśnie sposobu podejścia, niesłusznie uznanego przez Ingardena za „naiwny", nawiąże — jak dalej zobaczymy — w swych analizach Paul Ricoeur.

Rozważania Arystotelesa w *Poetyce* skupiają się na kompozycji samego dzieła, ale uwzględniają również jego funkcje artystyczne oraz oddziaływanie na widza. Istotę utworu literackiego określa *mimesis*. Arystoteles wymienia trzy współczynniki tego pojęcia: te, za pomocą których dokonuje się artystyczne *mimesis (hois mimountai)*, te, które decydują o tym, jak się ono dokonuje (*hos mimountai*), oraz te, które są przedmiotem *mimesis (ha de mimountai)*. Następnie wylicza mieszczące się w ramach owego trójpodziału części tragedii, konstytutywne dla tego gatunku sztuki poetyckiej. To właśnie strukturalne podejście, eliminujące dociekania z zakresu psychologii twórczości i przeżycia estetycznego, uważa Ingarden za szczególnie cenne z punktu widzenia teorii literatury i filozofii czysto intencjonalnych wytworów człowieka. Przyrównuje opisaną przez Arystotelesa budowę dzieła mimetycznej sztuki poetyckiej do wyróżnionych przez siebie warstw dzieła literackiego: językowo-brzmieniowej, tworów znaczeniowych, wyglądów uschematyzowanych i przedmiotów przedstawionych, ujętych w ramy wewnętrznej, *quasi*-czasowej konstrukcji utworu. Tak ukonstytuowany wytwór, stanowiąc polifoniczny zestrój różnych jakości artystycznie wartościowych, ujęty w określoną formę gatunkową i przedstawiający pewną sekwencję fabularnie uporządkowanych wydarzeń, staje się przedmiotem odbioru — wywołuje przeżycie estetyczne o równie złożonej strukturze, w którym dzieło uzyskuje swą aktualną konkretyzację, tj. wypełnienie zawartych w nim intencjonalnych i aksjologicznych potencjalności.

Ricoeurowski sposób podejścia do zalążkowej teorii dzieła literackiego, przedstawionej przez Arystotelesa w *Poetyce* cechuje znamienna różnica w rozłożeniu akcentów, która, nie unieważniając interpretacji Ingardena, proponuje jednak odmienny punkt widzenia na samą istotę *mimesis*. Powołując się na nowsze badania filologiczne i komenta-

[4] R. Ingarden *Uwagi na marginesie...*, s. 350.

rze do *Poetyki*[5], Ricoeur stawia tezę, że pojęcie *mimesis* powinno być rozpatrywane w znaczeniu o p e r a c j i, a n i e s t r u k t u r y. *Mimesis*, podobnie jak *synthesis*, czy *poiēsis*, to rzeczowniki odsłowne, które zachowują znamienny dla ich rodowodu aspekt d y n a m i c z n y — odsyłają do c z y n n o ś c i: mimetycznej, syntetycznej lub pojętycznej, i muszą być analizowane w jej świetle. Dotyczy to również terminu *mythos*, który, według Ricoeura, stanowi pojęcie korelatywne do *mimesis*. Definicję fabuły u Arystotelesa: *he ton pragmaton systhasis* (50a4) należy tłumaczyć jako „uporządkowanie wydarzeń" (lub działania się, akcji) raczej niż „układ zdarzeń", jak to zwykle ma miejsce w większości przekładów *Poetyki* na języki nowożytne. *Mimesis* zatem, podobnie jak *mythos*, to nie tyle struktura złożona z poszczególnych elementów, której podstawową funkcją jest przedstawianie czegoś, ile p r o c e d u r a t r a n s p o z y c j i — „przeniesienia" — tego, co przedstawiane w dzieło przedstawiające. Konsekwencje takiej zmiany podejścia w punkcie wyjścia okazują się doniosłe dla dalszego ciągu interpretacji.

Wymienione przez Arystotelesa w księdze szóstej *Poetyki* składniki tragedii: *mythos, ethos, lexis, dianoia, opsis, melopoija*, to nie części strukturalne — twierdzi Ricoeur — ale raczej wskaźniki kolejnych faz artystycznego komponowania (*synthesis* lub *synthasis*). Poszczególne współczynniki *mimesis* wymienia Arystoteles w nieprzypadkowym — hierarchicznym — porządku. Na pierwszym miejscu stoi to, co przedstawione, a więc: fabuła, charaktery i myśl. Fabuła — uporządkowanie wydarzeń — stanowi cel, fundament i jakby „duszę" utworu (por. 50a23–24; 37). *Mimesis* można więc określać zamiennie jako *mythopoiesis* — komponowanie fabuły przedstawiającej osoby biorące udział w pewnej akcji, które, „właśnie ze względu na działania (*praxeos*) przyjmują odpowiednie właściwości charakterów" (50a33–34). Arystoteles ustala tu, zdaniem Ricoeura, mimetyczny status utworu literackiego, którego podstawowa warstwa fabularna jest swego rodzaju odwróceniem porządku naturalnego. W życiowym doświadczeniu etycznym bowiem podmiot poprzedza działanie, które

[5] Ricoeur powołuje się na następujące pozycje: G. F. Else *Aristotle's Poetics: the Argument*, Harvard 1957; Lucas *Aristotle. Poetics. Introduction, Commentaries and Appendices*, Oxford 1968; L. Golden — O. B. Hardison *Aristotle's Poetics. A Translation and Commentary for Students of Literature*, Englewood Cliffs N. Y. Prentice-Hall 1968; *Aristote, la Poetique: texte, traduction, notes*, R. Dupont-Roc, J. Lallot, Paris 1980. Por. *Temps et recit*, s. 57.

dzięki jego sprawstwu nabiera kwalifikacji aksjologicznej — przede wszystkim moralnej. W twórczości literackiej zaś komponowanie akcji i zawiązanie fabuły wyznacza etyczną jakość charakterów, przy czym akcent pada tu na czynność wytwórczą: porządkowanie wydarzeń. To odwrócenie porządku naturalnego stanowi rys istotny transpozycji mimetycznej.

Paradygmat porządku rozkłada się u Arystotelesa na trzy aspekty–reguły — formalne: całościowość (*holos*), celowość lub skończoność (*teleios*) i określoną wielkość (*megethos* — por. 50b23–24). Ricoeur interpretuje te pojęcia jako wyznaczniki wymiaru immanentnej czasowości dzieła mimetycznego. Czasowość ta posiada swój punkt osiowy — jest nim centralne, z punktu widzenia akcji utworu, wydarzenie (np. „węzeł tragiczny" w tragedii), które w sztuce dramatycznej sprowadza się do raptownej „przemiany (*metabole*) losu" bohatera, dokonującej się na zasadzie prawdopodobieństwa lub konieczności (por. 51a13–14). Taka przemiana wyzwala właśnie pożądany efekt „zaskoczenia" (*thaumaston*). Kompozycję fabuły cechuje zatem jej właściwa, mimetyczna „logika", różna od chronologii potocznego doświadczenia życiowego. Spójność akcji polega bowiem na tym, że „jedne zdarzenia wynikają z innych" (*para doxan di'allela*), a nie po prostu po nich następują (*met allela* — por. 52a21–22). To „wynikanie" ujawnia się w „rozpoznaniu" (*anagnorisis*) prawdopodobieństwa lub konieczności takiego, a nie innego, obrotu spraw w ramach fabuły ujętej w całości. Fabuła uniwersalizuje charaktery — bohaterowie akcji działają w ramach określonych „typów" etycznych, które są wyznaczone przez wewnętrzną „logikę" utworu i w jej obrębie ich postępowanie staje się zrozumiałe.

Komponować fabułę to tyle, co wydobywać zrozumiałość z tego, co przypadkowe i irracjonalne, ukazywać to, co ogólne, w tym, co jednostkowe, czynić prawdopodobnym lub koniecznym to, co epizodyczne, ujawniać związki przyczynowe w tym, co fragmentaryczne i rozproszone. Mimetyczne „rozpoznanie" — pisze Ricoeur — „zakłada prospektywne pojęcie prawdy, według którego wynaleźć coś, to tyle co odkryć"[6]. Odkrycie to — ponieważ dotyczy działania i etosu ludzkiego — uszlachetnia, rzec można, humanizuje gwałtowne porywy uczuć, do jakich skłonna jest „nieuporządkowana" ludzka psychi-

[6] *Temps et recit*, s. 70.

ka. Warto w tym miejscu dodać, że Arystoteles wyraźnie ogranicza sposób użycia w *Poetyce* terminu *hedone*, oznaczającego przyjemność zmysłowo-emocjonalną. Sztuka mimetyczna, w swej swoistej funkcji poznawczej, raczej wyzwala według niego radość (*chara* — por. 48b9) oraz ludzkie zrozumienie i współczucie (*philantrōpía*), które w tragedii nabiera charakteru szczególnie „patetycznego", i w ten sposób decyduje o efekcie *katharsis*. „Jakość tragiczna" może być uzyskana tylko przez to, co wywołuje litość i trwogę, daje się rozpoznać jako „ludzkobliskie" (*philantrōpon* — por. 52b38–39; 53a3). Charakter tragiczny nie może być ani pospolitym niegodziwcem, ani nieposzlakowanym idealem (por. 53a6), lecz raczej „typem pośrednim" (*metaxy*) — musi to być *everyman*, człowiek odsłaniający uniwersalną prawdę o ludzkim losie, o jego szczególnym, egzystencjalno-etycznym „rozszczepieniu", jak powiada Ricoeur, czyli — inaczej mówiąc — paradoksalności.

Ten „odsłaniający" walor tragedii, jak zresztą, *mutatis mutandis*, każdego utworu fabularnego — opowieści — wyznacza obszar t r a n s p o z y c j i m e t a f o r y c z n e j, do jakiej w istocie rzeczy sprowadza się, według Ricoeura, operacja *mimesis*. Polega ona właśnie na „przeniesieniu" uporządkowanego zgodnie z wewnętrzną „logiką" dzieła pewnego wycinka ludzkiej *praxis* w sferę tzw. fikcji literackiej. Nie chodzi tu bynajmniej o „naśladowanie", które z miejsca wikła w fałszywą opozycję: przedstawienie–rzeczywistość, oraz w pseudoproblem ich „podobieństwa". Prawdopodobieństwo lub konieczność oraz wiarygodność (*pitanon*) fabuły nie wynikają z prostego „przyrównania" jej do realiów życiowego doświadczenia i konfrontacji z faktami powszedniej egzystencji. „Arystotelesowskie *mimesis* to raczej emblemat pewnego rodzaju rozszczepienia (*décrochage*), które konstytuuje literackość dzieła"[7] — powiada Ricoeur. Wchodzi tu w grę nie tylko *mimesis praxeos* — porządkowanie wydarzeń — ale także *mimesis poietike* — twórcze zawiązanie akcji, w którym dochodzi do głosu swoisty „rozum poetycki" — *logos poietikos*.

W wyniku tych wstępnych analiz Ricoeur ustanawia dynamiczną odpowiedniość powiązanych ze sobą wzajemnie, na zasadzie hermeneutycznego koła, trzech korelatywnych aspektów *mimesis*. *Mimesis*

[7] Tamże, s. 76.

I — to operacja tworzenia, którego dynamika ujawnia się nie tylko poprzez sam tekst literacki, ale także w procesie aktywnego odbioru, zwanego przezeń *mimesis* III. Koniecznym zapośredniczeniem tej relacji jest *mimesis* II, czyli fabula (*mythos*) utworu. Istotą twórczości (*mimesis* I) jest dokonywanie metaforycznej transpozycji doświadczenia etycznego i praktycznego według formalnych wymogów komponowania akcji. Fabuła (*mimesis* II), czyli uporządkowanie wydarzeń, jest literacko ustrukturowaną „metaforą rozwiniętą" ludzkiej *praxis*. Proces recepcji (*mimesis* III) polega na ponownym przekształceniu (*refiguration*) fabularnych toposów dzieła w kategorie doświadczenia odbiorcy.

Powtórzmy jeszcze raz: *Poetyka* Arystotelesa traktuje, według Ricoeura, nie tyle o strukturze, ile o procesie strukturalizacji tekstu literackiego, a zatem o aktywności ukierunkowanej, której kresem i skutkiem jest recepcja. Dzieło nie jest całością autonomiczną, ale raczej elementem dziania się — współczynnikiem i pośrednikiem kulturalnej wymiany między twórcą a odbiorcą. Celem aktywności twórczej jest oczywiście samo dzieło, ale wymaga ono w sposób konieczny dla swego pełnego zaistnienia — w tym miejscu Ricoeur jest zgodny z Ingardenem — niejako „zatwierdzenia" przez odbiorczą konkretyzację. Arystoteles podkreśla, że „nie powinniśmy szukać w tragedii pospolitego rodzaju przyjemności (*hedone*), lecz tylko takiego jej swoistego rodzaju, który sprawia poetyckie przedstawienie mimetyczne" (53b11–13).

Prawdą jest, że na temat wprowadzonego przez Ricoeura pojęcia *mimesis* III nie znajdujemy zbyt wielu wzmianek w Arystotelesowskiej *Poetyce*. Są to jednak uwagi znamienne. W księdze dziewiątej powiada np. Arystoteles, iż „poeci tragiczni... kierują się racją, że to, co jest możliwe, jest też wiarygodne" (51b15–16), wskazując w ten sposób na jeden z warunków przekonywającej fabuły. W księdze dwudziestej piątej wypowiada zaś tezę, że „sprzeczności... czasami nie są sprzeczne z rozumem, ponieważ jest prawdopodobne, iż coś się dzieje i wbrew prawdopodobieństwu" (61b14–16), odwołując się przy tym do „panującej opinii". W obu tych przypadkach zakłada jakby „potencjalnego odbiorcę", zdolnego do reagowania na swoistą „logikę" dzieła i do czerpania z niego „szczególnie żywej przyjemności" (62a–7). Tym żywsze i silniejsze jest oddziaływanie utworu, im bardziej doskonała jest jego kompozycja. Tragiczne *katharsis*, czyli oczy-

szczenie lub uzdrowienie uczuć, polega na transpozycji tego, co w sposób naturalny przykre, w *sui generis* przyjemność, którą jednak trudno zredukować do delektacji czysto estetycznej. Chodzi tu raczej o przeżycie głębsze — Ricoeur skłonny jest je sytuować w obszarze doświadczeń egzystencjalnych i kulturowych, do których istoty należy napięcie między ładem a chaosem, normą i destrukcją, odpowiedzią i jej zakwestionowaniem.

Poeta najpierw wprawia odbiorców w dezorientację, a następnie przedkłada im uporządkowane przedstawienie chaosu i ruin, jednakże nie rozstrzyga dylematów życia [...]. Można by więc zaryzykować tezę, że sztuka jest zanegowaniem kultury, a co najmniej podaje ją w wątpliwość.[8]

Mimesis a czas

Trójdzielna, czy też raczej trójaspektowa, wykładnia Arystotelesowskiego pojęcia *mimesis*, dokonana przez Ricoeura, idzie pod prąd utrwalonej przez fenomenologię z jednej, a strukturalizm z drugiej strony, tendencji do traktowania dzieła sztuki literackiej jako przedmiotowo ukonstytuowanej, immanentnej struktury zamkniętej, którą można i trzeba analizować w abstrakcji od zewnętrznego kontekstu i relacyjnego uwikłania w procesy wymiany kulturowej. Francuski hermeneuta włącza dzieło na nowo w krwiobieg kultury. Podstawą takiej interpretacji jest dynamiczne rozumienie utworu w jego roli medialnej (*mimesis* II) — pomiędzy „światem" twórcy (*mimesis* I) a „światem" odbiorcy (*mimesis* III). W tym zapośredniczeniu należy uwzględnić, po pierwsze, problem partycypacji czasowej, po drugie, swoisty charakter prawdziwościowy dzieła, który nie pozwala go umieścić w oderwanej od szerszego kontekstu, autonomicznej „sferze estetycznej".

Zacznijmy od kwestii pierwszej. Ricoeur wychodzi z założenia, iż pomiędzy twórczą aktywnością komponowania fabuły — opowiadania jakiejś historii — a czasowym charakterem ludzkiego doświadczenia bycia i działania w świecie zachodzi znamienna korelacja, która domaga się analizy. Korelacja ta nie jest przypadkowa i nie polega wyłącznie na „upodobnieniu" immanentnej struktury temporalnej utworu do procesualno-wydarzeniowej struktury egzystencji. Wcho-

[8] Tamże, s. 86.

dzi tu w grę z a l e ż n o ś ć o n t y c z n a o charakterze ponadkulturowej konieczności.

Czas staje się czasem ludzkim w tej mierze, w jakiej zostaje wyrażony w postaci narracji, opowieść zaś zyskuje pełne znaczenie wówczas, kiedy staje się warunkiem rozumienia uczasowionej egzystencji.[9]

— pisze Ricoeur. Zadaniem hermeneutyki jest właśnie wydobycie na światło dzienne tej medialnej roli opowieści. Pośredniczy ona między źródłową sytuacją twórczej operacji mimetycznej, która sprawia, że dzieło wynurza się niejako z nieprzejrzystości strumienia życia, działania i doznawania, a sytuacją odbiorczego przyswojenia, umieszczającego je ponownie w kontekście egzystencjalnym i kulturowym.
Ten procesualny charakter fabuły, pojętej jako *medium* czasowości ontycznej, Arystoteles — rzecz oczywista — pomija. Jego wydobycie jest zasługą interpretacji hermeneutycznej. Ricoeur podkreśla, że wszelka kreacja fabularna musi zakorzeniać się w p r z e d - r o z u m i e n i u intelligibilnych struktur ludzkiego życia i działania, jego znaczeń symbolicznych i aspektu czasowego. Nawet najdalej posunięta twórcza innowacja, jaką pociąga za sobą artystyczne komponowanie dzieła, zakłada z konieczności jakiś zasób przeświadczeń i wyobrażeń, czy też jak mówi Ricoeur — pewną k o m p e t e n c j ę, wiedzę o ludzkim postępowaniu, o warunkach jego sensowności i o wartościach z nim związanych. Wiedza ta jest oczywiście silnie zdeterminowana kulturowo. Dzięki tej wiedzy ludzkie bycie-w-świecie, wraz z jego sferą etycznej i praktycznej działalności, daje się rozpoznać jako „nadające się do opowiedzenia", a nawet „domagające się opowiedzenia". Zrozumiałość kompozycji fabularnej tekstu literackiego zakotwicza się w zdolności do twórczego przyswojenia i spożytkowania podstawowej siatki pojęciowej (*réseau conceptuel*), w którą ujmuje się ludzkie doświadczenie bycia i działania w świecie, jako konstytutywnie i znaczeniowo różne od ruchu fizycznego oraz wydarzeń i procesów zachodzących w przyrodzie. Działanie to zakłada c e l — nie tożsamy z przewidywanym lub przepowiadanym skutkiem — odwołuje się do m o t y w ó w oraz do p o d m i o t u, który jest za nie o d p o w i e d z i a l n y. Zakłada również pewien zespół

[9] Tamże, s. 85.

warunków i okoliczności determinujących od zewnątrz jego przebieg i efektywność. Uchwycenie owych współzależności wyznacza pole wspomnianego zasobu przeświadczeń — presupozycji warunkujących zrozumienie struktur narracyjnych opowieści, która jest artystycznie uporządkowaną transpozycją ludzkiego doświadczenia. Każda analiza fabularnej struktury dzieła literackiego zakłada zatem — *explicite* bądź *implicite* — fenomenologię działania.

Inaczej mówiąc, zrozumieć jakąś opowieść, to zrozumieć jednocześnie „język" działania i tradycję kulturalną, z której się wywodzą kategorie fabularne, to uchwycić mimetyczną korelację pomiędzy paradygmatycznym porządkiem działania, a syntagmatycznym porządkiem utworu fabularnego wraz z jego własną temporalną diachronią. Korelacja ta zachodzi także pomiędzy symbolizmem implikowanym lub immanentnym życiowej praktyki człowieka, a symbolizmem wyrażonym *explicite* w dziele literackim. Staje się ono czytelne w miarę jego interpretacji w kategoriach posiadanej kulturowej kompetencji, lub lepiej: zapasu wyobrażeń. W zasięgu tej uprzedniej wiedzy mieszczą się m. in. wzmiankowane przez Arystotelesa etyczne typy bohaterów, wskazujące na jakąś uniwersalną hierarchię wartości. Literatura jest z natury rzeczy swego rodzaju aksjologicznym laboratorium, nawet jeśli się dystansuje — np. przy użyciu ironii — od wszelkiego „moralizowania" czy tendencyjności.

Rozumienie fabuły dotyczy zwłaszcza czasowej strukturalizacji utworu w postaci opowieści. Rozpoznawanie i ujawnianie źródłowej sytuacji bycia-w-świecie jest podstawą sensowności (*significabilite*) i doniosłości onto-antropologicznej fabularnej kompozycji dzieła. Centralne znaczenie ma tutaj wprowadzona przez Ricoeura za Heideggerem kategoria „wewnątrzczasowości" (*Innerzeitigkeit*), która określa istotę ludzkiego działania, podobnie jak „czasowość" lub „dziejowość" (*Zeitlichkeit*) określa pierwotną dialektykę bycia-w-świecie, a „historyczność" (*Geschichtlichkeit*) — zrefleksowaną postać świadomości uczasowienia. Wewnątrzczasowość nie daje się zredukować do mierzonej w interwałach, według zakładanych zobiektywizowanych kryteriów, czasowości linearnej, nazywanej potocznie „naturalną".[10] Bycie

[10] Szerzej na temat wyróżników różnych typów czasowości pisze Ricoeur w rozprawie *L'initiative*, w: *Du texte a l action, essais d' hermeneutique II*, Paris 1986, s. 261–277. Por. także mój artykuł: *Komunikacja literacka jako źródło samowiedzy*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, pod red. S. Sawickiego i A. Tyszczyka, Lublin 1972, s. 173–194.

i działanie w czasie ma kwalifikacje podmiotowe i kulturowe. Wyrażają się one językowo takimi zwrotami, jak: mieć czas, zyskiwać na czasie, tracić czas, poświęcać czas itd., mniej lub bardziej konkretnymi lub abstrakcyjnymi. Choć wiele takich wypowiedzi, jak np.: przed, po, w trakcie, wcześniej, później, w owym czasie, zawiera zapożyczenia z kategorii mających zastosowanie także w środowisku przyrodniczym i odnoszonych do jego linearnych lub cyklicznych wyznaczników czasowych, to jednak w języku potocznym nigdy nie zatracają one swej egzystencjalnej i antropologicznej doniosłości. I dzięki temu właśnie stanowią r e p e r t u a r do wykorzystania w komponowaniu temporalnych struktur literackich, będących mimetyczną transpozycją doświadczenia czasowości w wymiarze etycznym i praktycznym ludzkiej egzystencji.

Fabula, czyli Arystotelesowski *mythos*, a w terminologii Ricoeura *mimesis* II, pełni funkcję medialną pomiędzy inicjalną sytuacją twórczą *mimesis* I, a sytuacją odbiorczego „wypełnienia" — *mimesis* III — w sensie co najmniej trojakim. Po pierwsze, i n t e g r u j e poszczególne wydarzenia, przekształcając je w epizody opowiadanej historii, która staje się pewną zorganizowaną całością, dającą się zrozumieć i posiadającą określoną oś tematyczną. Sukcesja „uporządkowanych wydarzeń" otrzymuje w ten sposób „logiczną" (w sensie artystycznym) postać. Po drugie, narzuca zamierzoną przez twórcę h a r m o n i ę temu, co pierwotnie jawi się jako dysharmonijne, chaotyczne, przypadkowe. Po trzecie, s c a l a r ó ż n e, h e t e r o g e n n e w ą t k i c z a s o w o ś c i: synchronii, dyschronii, chronologii i antycypacji przyszłości, bądź aktualizacji minionego, prezentując je odbiorcy jako spójny układ ciągły, możliwy do prześledzenia.

Śledzić jakąś historię, to tyle co Przechodzić od konstatacji wydarzeń przypadkowych i oderwanych perypetii do uwagi skupionej na procesie dziania się, który zdąża do „rozwiązania" (konkluzji bądź kulminacji). Nie jest to proces wnioskowania, ale raczej wydobywania z toku opowieści określonej puenty, która pozwala ją ująć jako całość[11]

— pisze Ricoeur. Seria wydarzeń układa się w pewien ciąg linearny a zarazem otwarty — czas fabuły i jednocześnie rozwijanego w nim tematu (*sujet*), to czas narracji obdarzonej sensem, który domaga się „wypełnienia". Czasowość fabularną charakteryzuje schematyczność oraz typowość zakorzeniona w kulturalnej tradycji, nawet jeśli dzieło

[11] *Temps et recit*, s. 104.

przełamuje konwencje i ustanawia nowy porządek strukturalny. Gra innowacji i zachowywania (tradycji) przebiega na wielu płaszczyznach: stylistycznej, gatunkowej, tematycznej, symbolicznej, aksjologicznej itd. i angażuje również wyobraźnię czasową, która decyduje o różnych modusach temporalnego „porządkowania wydarzeń" w obrębie fabuły.

Wszystkie te operacje zyskują pełny wyraz w fazie zwanej przez Ricoeura *mimesis* III, a przez Gadamera określaną „stadium aplikacji". Można by ją porównać do kategorii *mimesis praxeos*, którą Arystoteles omawia zwłaszcza w *Retoryce*. Ricoeur definiuje tę fazę jako „przecięcie się" lub „skrzyżowanie" (*intersection*) przedstawionego „świata" tekstu ze „światem" odbiorcy — przede wszystkim właśnie w jego aspekcie czasowym.

Jeżeli zawiązywanie fabuły polega na przekształcaniu (*refiguration*) doświadczenia czasowości, to dzieło literackie w procesie odbioru wkracza w obszar obcowania i nasyconej aksjologicznie wymiany kulturowej. W tej mierze, w jakiej świat przedstawiony w utworze jest światem uczasowionym, partycypuje ono w kole hermeneutycznym, obejmującym zarówno egzystencjalną problematykę wewnątrzczasowości działania i dziejowości bycia-w-świecie, jak i problematykę temporalizacji czysto intencjonalnej — fikcyjnej. Jaka jest natura owego koła? Nie może ono polegać ani na interpretacji narzuconej, ani redundantnej.

Ricoeur zwraca uwagę, że opozycja między porządkiem a chaosem nie rozkłada się dychotomicznie, ani symetrycznie na temporalność literacką, fikcyjną — z jednej, oraz czasowość egzystencjalną i ontyczną z drugiej strony. Opozycyjna dialektyka dotyczy obydwu. Skłonność do przeceniania czasowej dysharmonii, jaka znajduje dziś wyraz w literaturze, to produkt współczesnej fascynacji negatywnością, przerażenia chaosem i daremną nostalgią za porządkiem. W rzeczy samej, do istoty wszelkiego doświadczenia czasu należy, według Ricoeura, immanentne napięcie pomiędzy intuicją „początku" (arché) i „końca" (*eschaton*) — pomiędzy *Genesis* i *Apokalypsis* — oraz tego właśnie, co dzieje się „pomiędzy". Nacisk kładziony na intuicje skrajne bywa źródłem różnego rodzaju utopii i uchronii — mitów „bezmiejscowości" i „bezczasowości", mitów rajskich i mitów katastroficznych. Z kolei tzw. antypowieść jest formą ironicznego dystansu do idei wszelkiego porządku. Te postacie interpretacji, które izolują literaturę w zamkniętym

„świecie tekstów", w immanentnym kręgu jej własnej „mitologii", traktuje Ricoeur jako interpretacje narzucone.

Redundancja interpretacji miałaby miejsce wówczas, gdyby między temporalnym porządkiem opowieści a egzystencjalnym dramatem uczasowienia nie było żadnej istotnej różnicy, a literackie *mimesis* byłoby tylko naśladowczym powtórzeniem, powieleniem, nie zaś intencjonalnym i komunikacyjnym zapośredniczeniem ludzkiego bycia i działania w czasie. Do takiej redundancji prowadzą wszelkie „naturalistyczne" — naiwnie psychologiczne, moralistyczne, a także socjologiczne i ideologiczne interpretacje literatury. Zdaniem Ricoeura, tylko teza, że doświadczenie pierwotne zawiera w sobie autentyczny „wymóg opowieści" (*demande de récit*) — pre-narratywną strukturę potencjalnej „historii jeszcze nie opowiedzianej" — oferuje właściwy punkt wyjścia do analizy dynamicznego charakteru *mimesis* w literaturze. „Historia opowiedziana" wyłania się jak gdyby z zagmatwanego podłoża życiowego — podobnie jak i jej bohater. Ten proces daje się uchwycić już w przypadku procedury psychoanalitycznej, polegającej na narratywnej konstrukcji ukrytej „logiki" dziejów życia ludzkiego, której celem jest umożliwienie jednostce samoidentyfikacji jako podmiotu własnej historii. Analogiczny charakter ma procedura dochodzeniowa w sądownictwie.

Wszelka opowieść dotyczy człowieka — jest on bytem uwikłanym w historie. „Opowiadamy historie, dlatego że dzieje ludzkiego życia potrzebują i zasługują na to, by je opowiedzieć."[12] Dotyczy to również fabuł literackich określanych jako historie fikcyjne. Jednakże, zdaniem Ricoeura, przesadne podkreślanie statusu artefaktu, jaki im niewątpliwie przysługuje, bynajmniej nie wychodzi na dobre ani krytyce literackiej, ani teorii literatury.[13] „Istnieje jakby ukryta odpowiedniość

[12] Tamże, s. 115.

[13] Podobne przekonanie żywi również Tzvetan Todorov, stwierdzając, że „w ciągu ostatnich mniej więcej stu lat w myśleniu o literaturze dokonała się rewolucja, choć obeszło się bez rozlewu krwi". Zauważa on, iż poglądy sięgające samych początków namysłu nad tą dziedziną twórczości, traktujące „literaturę jako dyskurs, który pozwala nam lepiej zrozumieć ludzki świat i lepiej orientować się wobec właściwych mu wartości", prawie całkowicie zniknęły z praktyki specjalistów. Założenie, że „literatura posiada wymiar prawdy i powiązana jest ze światem wartości", zostało zarzucone. Celem jego eseju jest jednak wykazanie, że dzieje się to kosztem zarówno zubożenia tradycji, jak i nowoczesnej interpretacji. Powołując się na przykład Lessinga argumentuje, iż w analizach krytycznoliterackich „powinniśmy dążyć do prawdy, nawet jeśli nie zdołamy umocnić pozycji na jej terytorium". Por. T. Todorov *Prawda poetycka — trzy interpretacje*, w: *Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, pod red. Z. Mitosek, Warszawa 1992, s. 94–118.

między tajnikami historii, z k t ó r e j wylania się opowieść, a tajnikami historii, d o k t ó r e j t a o p o w i e ś ć p o w r a c a".[14] Hermeneutyczny potencjał opowieści wynika właśnie z wzajemnego oświetlania i objaśniania jednej historii przez drugą za pośrednictwem dzieła. Koło hermeneutyczne nie jest „błędnym kołem", lecz jakby rozplątywaniem zawilej dialektyki ludzkiego czasu i czasu opowieści, dialektyki, na którą składa się potrójne *mimesis*. Kategoria operacji porządkującej, jaką jest zawiązywanie fabuły, pozwala przekroczyć fatalną opozycję tego, co „wewnątrz" i tego, co „na zewnątrz" tekstu i dostrzec ich wzajemne przenikanie.

Mimesis a prawda

Zaproponowany przez Ricoeura dialektyczno-interakcyjny model interpretacji *mimesis* w literaturze wymaga dopełnienia o analizę kwestii bodaj najbardziej spornej: recepcji estetycznej oraz roszczenia opowieści do prawdziwości. To, co komunikowane w utworze literackim, to gatunkowo i tematycznie wyznaczony sens dzieła wraz z jego światem przedstawionym, który odbiorca „otrzymuje" oraz rozszyfrowuje i przyswaja sobie na miarę własnych zdolności recepcyjnych i zasobu kulturowych doświadczeń. Wchodzą tu w grę rozmaite wymiary owej zakładanej „przedwiedzy". Ricoeur uwzględnia tylko niektóre z nich, wykorzystując Gadamerowskie pojęcie „fuzji horyzontów": „świata" tekstu ze „światem" odbiorcy (czytelnika, widza lub słuchacza).

Każdy tekst — to stwierdzenie banalne — mówi coś o czymś, a zatem posiada w e w n ę t r z n ą s t r u k t u r ę d y s k u r s y w n ą. Elementami tej struktury są poszczególne zdania, obdarzone funkcją referencyjną. Znaczy to, że zdania te odnoszą się do pewnych określonych fragmentów doświadczenia, do w y d a r z e ń z e w n ę t r z n y c h, które z kolei mieszczą się w horyzoncie jakiegoś „świata", wchodząc w rozmaite, skomplikowane relacje z wszelkimi innymi konstytuującymi ów „świat" wydarzeniami i przedmiotami. Nie pojawiają się one nigdy w całości, „skompletowane", jako przedmiot bezpośredniego odniesienia (referencji) dyskursu, lecz znajdują się niejako w tle, na jego h o r y z o n c i e. Stwierdzenie to stanowi dla Ricoeura konieczną presupozycję ontologiczną, którą zazwyczaj

[14] Temps et recit, s. 116.

bierze w nawias lingwistyka i semiotyka. Nie może się jednak bez niej obejść hermeneutyka literatury. Konsekwencją tego założenia jest to, że utwory literackie wnoszą za pośrednictwem języka opowieści pewien określony zasób doświadczeń i odsyłają do jakiegoś „świata" — jak każda inna postać dyskursu. Zadaniem interpretacji jest właśnie rekonstrukcja dyskursu zaszyfrowanego w dziele, odkrycie i ujawnienie rozlicznych odniesień do jego specyficznego obszaru „świata". Przyjęło się traktować ów „świat" jako intencjonalnie przedstawiony, fikcyjny, a zdania tekstu literackiego jako pozbawione wartości logicznej *quasi*-sądy — według terminologii Ingardena — lub takie wypowiedzi, które stwarzają wyłącznie „iluzję referencji". Zdaniem Ricoeura, pogląd ten wymaga rewizji. Powracając do *Poetyki* Arystotelesa, stawia na nowo problem sposobu rozumienia postulowanego przezeń prawdopodobieństwa lub wiarygodności opowieści literackiej. Jest rzeczą oczywistą, że *mimesis* ustanawia dystans pomiędzy „światem" autora, „światem" odbiorcy i „światem" opowiadanej historii. Nie może być tu mowy o referencji bezpośredniej, ani o prawdziwości w sensie ścisłym — epistemologicznym i logicznym. Nie jest jednak tak, że owe „światy" nie nawiązują ze sobą żadnej „korespondencji", a utwór literacki da się rozpatrywać wyłącznie w kategoriach artystycznej spójności i wewnętrznej konsekwencji, poza prawdą i fałszem. Proponowanym przez Ricoeura rozwiązaniem jest jego hipoteza referencji metaforycznej, którą postawił i rozwinął w siódmym rozdziale obszernego studium pt. *Metafora żywa*[15].

Najkrócej rzecz ujmując, funkcja metaforyczna, która wnosi swoiste „napięcie" prawdziwościowe, właściwa jest przede wszystkim zdaniom, a nie pojęciom lub zwrotom atrybutywnym (ten rodzaj tropów nazywa „metaforą substytucji"). Da się ona opisać jako szczególny przypadek referencji, a w konsekwencji, także asercji pośredniej, porównywalnej do Wittgensteinowskiego „widzenia (czegoś) jako...". Sens dosłowny, deskryptywny, zostaje w metaforze zdaniowej „zniesiony", ale ta negacja ma charakter względny, tranzytywny — służy wyzwoleniu i uobecnieniu sensu innego, który przybiera postać konstatacji „bycia (czegoś) jako...". „Miejscem" metaforycznego „przeniesienia" jest przede wszystkim orzecznik egzystencjalny i dzięki temu

[15] P. Ricoeur *La metaphore vive*, Paris 1957.

właśnie w zdaniu — i tekście — dochodzi do „powtórnego opisania" (*re-description*) rzeczywistości, o jakiej ów tekst opowiada. (Na marginesie warto zauważyć, że Ricoeurowska teoria metafory jako zdaniowego napięcia między twierdzeniem a przeczeniem, które to napięcie „umiejscawia się" w funkcjonowaniu orzecznika egzystencjalnego, wydaje się bliska tradycyjnej teorii analogii, wypracowanej w metafizyce klasycznej; ale jest to — rzecz jasna — temat do osobnych rozważań). W kontekście analiz mimetycznej transformacji rzeczywistości w dziele literackim funkcję metaforyczną nazywa też Ricoeur referencją poetycką, którą rozciąga na wszystkie rodzaje opowieści fikcyjnych.

„Świat fikcji" to nic innego jak zbiór odniesień referencyjnych otwartych wobec tekstów literackich. Zbiór ten mieści się w horyzoncie „świata" kulturalnej tradycji i ma charakter potencjalny — jest polem możliwych odkryć dla twórców literatury. „Rozumienie takich tekstów zasadza się na umiejętności wprowadzenia w obszar orzekania o egzystencjalnej sytuacji bycia-w-świecie wszelkich znaczeń, które z potocznego, życiowego otoczenia (*Umwelt*) czynią uporządkowany świat (*Welt*)."[16] Dokonuje się w ten sposób „rozszerzenie horyzontu", „zagęszczenie znaczeń", „ikoniczne powiększenie" obszaru zrozumiałości ludzkiej egzystencji, co jest zasługą wielkiej literatury. Pełni ona rolę „okna na świat", który bez niej pozostawałby niedostępny i niezrozumiały. Ricoeur wprowadza w tym miejscu grę słów, za pomocą której usiłuje zamknąć — w lapidarnym skrócie — swoją tezę: „to, co jest wy-znaczone (*re-signifié*) przez opowieść, już było (wirtualnie) przeznaczone (*pre-signifié*) w obszarze ludzkiego bycia i działania w świecie"[17]. Prze-znaczone, dodajmy, w sferze presupozycji wypływających z zasobów doświadczenia i wyobrażeń wymaganych jako warunek koniecznej „przedwiedzy" kulturowej, niezbędnej do rozszyfrowania metaforycznych znaczeń oraz hierarchii wartości. W tym sensie właśnie „wynaleźć coś, to tyle co odkryć", wydobyć na światło. O „prawdzie literackiej" można zatem mówić

[16] *Temps et recit*, s. 121.

[17] Tamże, s. 122. Podobne stanowisko zajmuje Ph. Wheelwright, który utrzymuje, że metafora poetycka wnosi wprawdzie tylko „nieśmiałe pretensje ontologiczne", to jednak „mówi coś (jakkolwiek tylko pośrednio i niekategorycznie) o naturze tego, co istnieje" (*Metaphor and Reality*, Indiana University Press 1962, s. 162; por. tegoż, *The Burning Fountain*, Indiana University Press 1954.

w kategoriach egzystencjalnie pojmowanej prawdy metaforycznej, która ujawnia się w interpretacji, zawsze za pośrednictwem *mimesis*. Mimetycznie ukonstytuowana fabula jest zaszyfrowanym przekaźnikiem tej prawdy „prospektywnie" przeznaczonej i dostępnej w tej mierze, w jakiej receptywna zdolność i zapas przyswojonej przez odbiorcę tradycji pozwala mu ją „wydobyć" czy też „wyzwolić" z metaforycznego uwikłania.

Innymi słowy, utwór fabularny da się pojąć — przywołując znów formuły Arystotelesowskie — jako „wynalazcze ukonstytuowanie" pewnej akcji w i d z i a n e j j a k o figura ludzkiej *praxis*, uporządkowana zgodnie z wymogami określonego gatunku literackiego. W tym „widzeniu jako" mieści się zarówno to, co Ingarden nazywa rekonstrukcją wyglądów oraz rozpoznawaniem rzeczywistości przedstawionej i temporalnej dialektyki dzieła, którą *mimesis* wizualizuje za pomocą różnych chwytów narracyjno-metaforycznych, jak i zapośredniczona przez owe *mimesis* asercja egzystencjalnej prawdziwości, „weryfikującej" się, by tak rzec, w źródłowym doświadczeniu ludzkiego bycia i działania, czyli w obszarze kultury. Tak rozumiana prawdziwość nie redukuje się do „siły oddziaływania", w myśl której można by „pojmować w ogóle dzieło sztuki jako pewnego rodzaju zbiornik energii, źródło swoistej mocy"[18]. Nie wyczerpuje się też w jego wartościowości artystycznej — jakkolwiek byłaby ona wysoka — ani w doniosłości estetycznej, co więcej, leży u podstaw obydwu.

Konfrontując wywody Ricoeura z analizami Ingardena, który odmawia tekstom literackim prawa do roszczeń prawdziwościowych w sensie ścisłym, logicznym — a tylko taki sens może, jego zdaniem, wchodzić tutaj w grę — wypada zauważyć, że obydwaj autorzy posługują się odmiennymi pojęciami prawdziwości. Ingarden operuje wyłącznie kategorią prawdy jako „odpowiedniości" (*adequatio* lub *homoiosis* o rodowodzie Artystotelesowskim), Ricoeur uwzględnia natomiast wskrzeszoną na nowo przez Heideggera przedplatońską jeszcze koncepcję prawdy jako „odsłonięcia" lub „nieskrytości" (*aletheia*), czyli prawdy w rozumieniu ontologicznym, a nie epistemologicznym. Podkreśla przy tym silnie wymiar jej doniosłości egzystencjalnej — w duchu współczesnej filozofii egzystencji. Opowieść

[18] R. Ingarden *O różnych rozumieniach „prawdziwości" w dziele sztuki*, w: *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1966, s. 410.

fikcyjna, według Ricoeura, przede wszystkim unaocznia, hierarchizuje i na swój sposób strukturalizuje wewnątrzczasowość działania i dziejowość ludzkiego bycia-w-świecie, które nabierają w niej z reguły aspektu jakościowego, a także stopniowalnego tempa i napięcia. Temporalna strukturalizacja opowieści polega na transpozycji czasowości ontycznej i egzystencjalnej na kategorie fabularne. Być może dałoby się to Ricoeurowskie rozumienie transpozycji czasu oraz referencji metaforycznej, która zapewnia utworom literackim egzystencjalnie wymierną prawdziwość, przybliżyć do „jakości metafizycznych" Ingardena — gdyby je interpretować w świetle zawartych w nich źródłowych intuicji bytu, jako czegoś „nieobojętnego" dla człowieka, korelatywnie do „nieobojętności" człowieka wobec bytu.[19] Taka prawdziwość zawierałaby, rzecz jasna, określone, dodatkowe supozycje aksjologiczne. Według Ricoeura, na tej właśnie płaszczyźnie da się postawić na serio problem prawdy w literaturze oraz spróbować bronić tezy Arystotelesa, że literatura jest „bardziej filozoficzna" — lub bardziej „metafizyczna" — od historiografii.

[19] Por. A. Tyszczyk *O koncepcji jakości metafizycznych dzieła sztuki Romana Ingardena*, w: *Wobec sztuki. Historia — krytyka — teoria*, red. E. Wolicka i P. Kosiewska, Lublin 1992, s. 11–30.

Jacek Bocheński, Thomas M. Conley,
Michał Głowiński,
Drago Jančar, Maria Janion,
Paweł Kłoczowski, Marcin Król, Zdzisław Łapiński,
Janusz Maciejewski, Artur Międzyrzecki,
Czesław Miłosz, Heinrich Olschowsky,
Andrzej Rychard, Andriej Siniawski, George Steiner,
Jan Józef Szczepański, Janusz Tazbir,
Edmund Wnuk-Lipiński
zabierają głos w książce

Wydawnictwa **IBL**

LITERATURA I DEMOKRACJA

Obserwując przemiany zachodzące w dzisiejszej kulturze skłonni jesteśmy przyznać rację Alexisowi de Tocqueville, który przewidywał, że literatura w czasach demokracji – w przeciwieństwie do piśmiennictwa epoki arystokracji – będzie lekceważyć formę i styl, a tworzący ją pisarze „zechcą raczej zadziwiać niż się podobać i raczej rozbudzać namiętności niż oczarować poczuciem smaku". Co ważniejsze, działający w warunkach wolnego rynku towarów i idei współczesny artysta coraz częściej styka się z ograniczeniami, jakie nakłada na niego rzeczywistość kultury masowej. Czy mamy tu zatem do czynienia z nowym rodzajem wydziedziczenia twórcy? Na jakie pokusy i zagrożenia wystawia pisarza system demokratycznych swobód, w którym znaczna część Europy – w tym także i nasz kraj – żyje dopiero od kilku lat? Na te i tym podobne pytania starają się odpowiedzieć autorzy szkiców zebranych w tej książce, wybitni twórcy i naukowcy, czołowi reprezentanci środowisk intelektualnych Polski, Europy i USA.

Książkę *Literatura i demokracja* można kupić w księgarniach, prowadzących sprzedaż wydawnictw naukowych w całym kraju. Większe ilości egzemplarzy można zamawiać w Domu Księgarskim Stowarzyszenia Wolnego Słowa, 00-150 Warszawa, ul. Nowolipie 9/11 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.

Roztrząsania i rozbiory

Jan Błoński i Witold Gombrowicz

Książka Jana Błońskiego *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*[1] to nie tylko zbiór studiów o Gombrowiczu, publikowanych przez wiele lat na lamach czasopism naukowych i literackich. Teksty w niej zebrane, choć powstawały w różnym czasie i dotyczyły różnych spraw, rysują spójną, całościową wizję twórczości pisarza. Błoński skupił swoją uwagę na interpretacji *Dzienników, Ślubu* i *Operetki*, a nade wszystko *Ferdydurke*, powieści, której obszerne analityczne studium stanowi główną część jego rozważań. W drugiej części książki znalazły się studia problemowe, wykraczające poza monograficzną hermeneutykę tekstów, poświęcone Gombrowiczowskiej metafizyce i filozofii zła, związkom Gombrowicza z kulturą szlachecką i miejscu jego twórczości w literaturze dwudziestolecia międzywojennego. Rozdział dotyczący rzeczy teatralnych przynosi rekonstrukcję Gombrowiczowskiego „rozumienia dramatyczności". Książkę kończy zaś nadzwyczaj ciekawy esej *Strzykawka Gombrowicza,* w którym znajdujemy przenikliwy portret pisarza, utrzymany w poetyce najlepszych wzorów francuskiej „charakterologii", pełen filozoficznych podtekstów i zaskakujących ujęć Gombrowiczowskiego ducha.

Pisząc o Gombrowiczu, Błoński jest (choć nie bez zastrzeżeń) po stronie Gombrowicza; nie kryje, że uważa go za najwybitniejszego pisarza polskiego XX wieku. Książkę przenika radość z odnalezione-

---

[1] J. Błoński *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994.

go arcydzieła, ton dzisiaj w krytyce i literaturoznawstwie nader rzadki. Ale — zapytajmy — jaki to Gombrowicz? Jest Gombrowicz Łapińskiego — interakcyjny, Głowińskiego — parodystyczno-konstruktywny, Janion — ciemny, z gotyckimi pazurami (ostatnio zaś „bohater tragiczny egzystencji"), Jarzębskiego — gracz, Sandauera — egzystencjalista z plebejskimi ciągotami...[2] Jaki zaś Błońskiego? Przede wszystkim „jasny" — mimo rozmaitych ciemnych zawirowań twórczości i biografii. Już na samym wstępie Błoński przyznaje, że „nieco niżej" ceni *Pornografię* i *Kosmos*. Rozumiemy dlaczego: dzieła to prawdziwie mroczne, antyreligijne i pełne egzystencjalnego wstrętu.

Barwę interpretacji nadaje bowiem to, co w krytycznym pisarstwie Błońskiego chyba najbardziej znaczące: poczucie duchowej miary przy dezynwolturze podsycanej z czujną premedytacją, z którą — nie wahałbym się powiedzieć — łączy się wyraźnie kult radykalnej wielobarwności „życia". Ileż to razy Błoński podróżował do piekieł — zaglądając to do Geneta, to do Iredyńskiego, to do Becketta[3]... A jednak orientacja duchowa jego pisania jest wyraźna — i chyba niezmienna: żywiołowa sympatia dla dobra, przy wielkiej — chciałoby się powiedzieć: łakomej — ciekawości zła. Błoński widzi w dziele literackim zapis formy obecności pisarza w świecie — formy zdobytej, wywalczonej, wypracowanej, a nie darowanej przez los, biologię czy charakter. To właśnie nazwałbym ukrytym rysem maritainowskim tej krytyki. I niech nas nie złudzi ostrożna niechęć wobec poetyki moralnego przykładu, którą Błoński maskuje swoje wcale stanowcze sympatie etyczne — jest w jego książkach dyskretna, lecz nader zdecydowana sympatia dla moralnego heroizmu (czy choćby tylko dla samokontroli), umiejętności (czy choćby chęci) trzymania na wodzy tego, co w nas chaotyczne, mroczne, rozchełstane, uznanie więc dla twórczego panowania nad duchowym surowcem, z którego możemy (powinniśmy) zbudować sobie wartą uwagi duszę...

Właśnie przez pryzmat tego „kanonu" estetyczno-moralnego Błoński czyta Gombrowicza (daję cudzysłów, bo od kanonów Błoński umyka,

---

[2] Zob. artykuły zebrane w książce *Gombrowicz i krytycy*, pod. red. Z. Łapińskiego, Kraków 1984.

[3] Zob. np. J. Błoński *Między szyderstwem a okrucieństwem*, „Dialog" 1963 nr 4; J Błoński, M. Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982; J. Genet *Pokojówki. Sztuka w jednym akcie*, przekł. J. Błoński, w: J. Genet *Teatr*, Warszawa 1970.

ale przecież jest w nim stałość, która jakoś to słowo usprawiedliwia...). Cóż to za „kanon"? Błońskiego — mówię tu o wielotekstowej całości, której fragmentem tylko jest książka o Gombrowiczu — interesuje przede wszystkim to, jak wolność urzeczywistnia się w słowie. Kto wie, może tym właśnie jest dla niego wielka literatura: ruchem wyobraźni, która potrafi zachować wolność nawet w najdrobniejszych poruszeniach pióra, ale też wyczuwa granice, których nie warto przekraczać. Bo taką właśnie wolność odnajduje Błoński u Gombrowicza. Błońskiego fascynuje przede wszystkim wpisana w teksty Gombrowiczowska postawa: to ona jest początkiem wszystkiego, źródłem arcydzielności powieści i *Dziennika*, to jej właśnie — kształtowi wolności w słowie — Błoński poświęca najwięcej uwagi. Dlatego w jego spojrzeniu twórczość Gombrowicza wyraźnie się rozłamuje: z jednej strony „szaleńcza wesołość" pierwszej powieści, z drugiej „smutek dojrzałości" bijący z dzieł późniejszych (s. 12), smutek osobowości już ukształtowanej, ściemniały blask pierwotnej swobody i wigoru. W *Ferdydurke* Błoński nie chce widzieć ani obyczajowej groteski, ani kolejnego polskiego *Wesela*, znacznie bardziej zajmuje go „literacka osobliwość" dzieła i „powieściowa antropologia" — właśnie jako antropologia wolności *in statu nascendi*, wpisana w doskonały splot narracji pikarejskiej, powiastki filozoficznej i bajki-przypowieści. Uważna i odkrywcza lektura *Ferdydurke* w niejednym dopełnia i wnikliwą monografię Głowińskiego i błyskotliwą analizę Jarzębskiego z *Gry w Gombrowicza*[4]. Zresztą toczy Błoński w swej książce permanentny — acz taktowny — spór z gombrowiczologią, przede wszystkim dystansując się wobec wykładni interakcyjnej (która komplikacje Gombrowiczowskiego świata chciałaby wyjaśnić analizą mechanizmów komunikacji międzyludzkiej[5]), woli widzieć w Gombrowiczu „zwierzę metafizyczne", targane trwogą istnienia, nie tylko lękiem przed Innymi, ale uwagę głównie koncentruje na rozszyfrowaniu kapryśnej machiny semantycznej tekstów, widząc w niej żywy proces dojrzewania do wolności, nierozstrzygnięty do ostatniego słowa.

[4] M. Głowiński *„Ferdydurke" Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1991; J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Kraków 1982. Błoński powołuje się zresztą najczęściej właśnie na Jarzębskiego („bo też — pisze — bez *Gry w Gombrowicza* nie można w pełni wysmakować *Ferdydurke*" (s. 47), ale też spiera się z nim nie jeden raz, zgadzając się w generaliach, lecz nie dając zgody na wyjaśnienia szczegółowe (zob. np. s. 40).

[5] Zob. np. Z. Łapiński *Ja, Ferdydurke. Gombrowicza świat interakcji*, Lublin 1985.

Walory satyryczne (i profetyczne) *Ferdydurke* (wbrew Sandauerowi[6]) mniej go interesują niż właśnie owa wibrująca „zieloność" budzącego się talentu, którego w pierwszej powieści nie jeszcze nie krępuje — ani samoświadomość, ani fachowa zręczność reżyserowania literackich efektów. Jeśli tyle miejsca poświęca roli czytelnika w duchowej biografii pisarza, to po to, by uchwycić Gombrowicza w starciu — z odbiorcami (ale i z powieściowymi postaciami), przekornie oddaje więc nawet sprawiedliwość Pimce (Tadeuszowi Sinco, niefortunnemu recenzentowi *Pamiętnika z okresu dojrzewania!*), bo naporem swej pedagogicznej martwoty dodał on przecie Gombrowiczowi skrzydeł! Andrzej Kijowski zbadał niegdyś „strategię Gombrowicza"[7] w zarysach modelowych, hermeneutyczny talent pozwala Błońskiemu na analizę „drobinową" wielu niedostrzeżonych wciąż aspektów Gombrowiczowskiego sposobu istnienia. Z tych zaś obserwacji wyłania się ogólniejsza wizja antropologiczna — obraz „pisarza w ruchu", tworzącego „wobec" ludzi i „wobec" nich budującego swoją prywatną mitologię. Śledząc ewolucję Gombrowiczowskiego bohatera i narratora (od „bezbronnego gwałconego" do „grzesznych manipulatorów"), rzutuje ją Błoński na tło całej twórczości. Dlatego interpretacja pojęcia „formy", znacznie bardziej „dynamiczna" niż to się zdarzało w studiach gombrowiczologicznych, wychodząca poza epistemologiczną i socjologiczną wykładnię, obejmuje nie tylko teksty, lecz i biografię, dając obraz bogaty, zmienny i nierzadko — zabawny (świetna analiza formotwórczego mistrzostwa Pimki jako paradoksalnego sobowtóra pisarza!). Trafnie rekonstruując Gombrowiczowską „teorię literatury" (nie-substancjalna, komunikacyjna wizja dzieła), akcentuje Błoński — najzupełniej słusznie — erotyczno-ludyczny ton tej twórczości. Chce widzieć w dziele Gombrowicza obraz rodzącej się „strategii" Proteusza — nieprzewidywalnego, umykającego symetriom i systemom...

A jednak, ta inspirująca, błyskotliwa książka — owoc wieloletnich badań nad twórczością pisarza — zachęca do przychylnego sporu, bo tak to już jest, że każdy z nas ma swojego Gombrowicza, pytania i zastrzeżenia muszą się więc pojawić — w czym zasługa Autora: że

---

[6] A. Sandauer *Powieść o udawaniu. O „Ferdydurke" Gombrowicza*, „Nasz Wyraz" 1939. Przedruk w tegoż: *Stanowiska wobec...*, Kraków 1963.

[7] A. Kijowski *Kategorie Gombrowicza*, „Twórczość" 1971 nr 11. Przedruk w: *Gombrowicz i krytycy*.

nas tak potrafi poruszyć, przekonać, ale i zachęcić do szukania różnic.

Po pierwsze więc: Gombrowiczowską antropologię (i „świat przedstawiony") wprawia w ruch napięcie pożądania dążącego do socjalizacji — tak Błoński rozpoznaje „mechanizm życia" odsłonięty przez Gombrowicza w *Ferdydurke* — i jeszcze dobitniej w *Ślubie*. Jest to wyraz ogólniejszej tendencji w rysowaniu portretu pisarza. Sprzeciwiając się wykładni radykalnie interakcyjnej, która — jak słusznie mniema — zdominowała gombrowiczologię, Błoński chce widzieć w Gombrowiczu nie tylko socjologa teatru życia, akcentuje też cielesny wymiar wyobraźni, daje więc wielokrotnie analizy przygód pisarza z podświadomością — w niej (we wstydzie) szukając źródeł ruchu, organizującego dyskurs i egzystencję. Z pewnością napięcie pożądania dążącego do socjalizacji nadaje ton *Pamiętnikowi z okresu dojrzewania*, książce najbliższej ideom Freuda. Czy jednak w równym stopniu dochodzi ono do głosu w *Ślubie* — i w innych dziełach? Błoński nazywa *Ślub* „tragedią psychoanalityczną". Formula ta brzmi ponętnie, a stanowcze napomnienie, że przecież Henrykowi chodzi o Manię — zatem lawina przedstawionych zdarzeń, tu, we wstydliwym pragnieniu, ma swój początek — i z pewnością otrzeźwi każdego „interakcjonistę", który bujając w obłokach samostwarzających się form i struktur, zapomina o cielesnych kłopotach bohatera... A jednak chyba warto — zachowując dystans wobec interakcyjnych przegięć — wspomnieć przy okazji *Ślubu* i o biskupie Berkeleyu, którego pomysły — to połączenie „pijane" powagi filozoficznej koncepcji z artystycznie pociągającym „wariactwem" idei solipsyzmu... — musiały Gombrowicza niepokoić i zachwycać[8]. *Ślub* — podobnie jak *Kosmos* i *Ferdydurke* (wciąż nie dostrzegamy, w jakim stopniu początek *Ślubu* przypomina początkową scenę pierwszej powieści!) — raz po raz ociera się o „głupio-mądry" spór o istnienie świata — w tym sensie Gombrowicz wychodzi daleko i poza oniryzm i poza freudyzm, a raczej obejmuje wszystkie te możliwości sceniczną grą sprzecznych kategorii ontologicznych, która pozwala mu pokazać kondycję ludzką z radykalnie nowej perspektywy, stawiającej na głowie nasz obraz człowieka, ukształtowany przez chrześcijańską antropologię — i przez zdrowy rozsądek.

---

[8] Gombrowicz wspomniał o Berkeleyu, omawiając poglądy Kanta, filozofa, który był mu szczególnie bliski. Zob. *Gombrowicz filozof*, wybór i oprac. F. M. Cataluccio i J. Illg, Kraków 1991.

Formuła „dramaturgii jaźni" nie musi bowiem w przypadku Gombrowicza prowadzić nas jedynie ku psychoanalizie. Czy postacie ze *Ślubu* są — jak pisze Błoński — „wypładzane" przez majaczące pożądanie Henryka? Myślę, że dużo ważniejsze jest to, że pojawiają się one przed bohaterem (i przed czytelnikami) jako „postacie bez tożsamości". To zresztą kwestia ważna dla całego pisarstwa Gombrowicza (motyw „człowieka bez tożsamości", nie tak znów odległy od pytań Musila); wystarczy przypomnieć choćby „nieokreśloność" Iwony, Albertynki czy bohaterów *Pamiętnika z okresu dojrzewania*. Typowe dla Gombrowiczowskich fabuł „solipsystyczne" zawieszenia akcji, których tyle jest w *Ślubie* (i w *Ferdydurke*!), wiążą się ściśle z przeświadczeniem pisarza, że idea podmiotu wyrastająca z chrześcijańskiej antropologii w wieku XX stała się anachronizmem. Bohaterowie Gombrowicza — upojeni świadomością, że nie istnieje żadna esencja osobowego istnienia — „zatrzymują" akcję powieści czy dramatów po to, by po chwili wahania nadać (poprzez własne zachowanie) nieokreślonej, wyłaniającej się — z mroku? ze wspomnień? zjawie? żywej osobie? tożsamość „matki", „ojca", „sługi"... Chwile owego wahania dlatego są w świecie Gombrowicza tak ważne, że bohaterów (tych prawdziwie „wolnych duchów" — jak o sobie mówi książę Filip z *Iwony, księżniczki Burgunda*) nie zmusza do określonego wyboru ani głęboko przeżyta idea, ani uwewnętrzniony społeczny wzór postępowania, ani nawet — pożądanie. Nawet w najbardziej dramatycznych momentach wszystkie możliwości wyboru wydają się Henrykowi, bohaterowi *Ślubu*, równoważne! „Przypuśćmy — dywaguje Henryk w chwili, gdy chcą mu bić ojca — że nogi / położę na tym stole, głowę zadrę i papierosa wyciągnę" (s. 125). Ale może lepiej dowcipkować? Śmiać się? Ruszać nogami lub rękami? A może lepiej siedzieć? A może uklęknąć?...
Psychoanalizując, Błoński brutalizuje treść dramatu, lecz jakoś ulatnia się ze *Ślubu* rzeczywista groza tej dworsko-karczemno-dyktatorskiej awantury, groza, którą freudowskie kategorie sprowadzają zanadto do znanego. Tymczasem zło w *Ślubie* jest chyba bardziej „powierzchniowe" (i „nowoczesne"!), szukać go trzeba na zewnątrz jaźni, w samej reakcji łańcuchowej zdarzeń, którą wyzwala każdy, najbardziej nawet przypadkowy gest... Od czego zaczyna się *Ślub*? Od panicznego lęku przed poruszeniem się — jakimkolwiek! Henryk przeczuwa, że każde poruszenie wywoła reakcję otoczenia, raniącą

go i deformującą („idiotykalną"), ta zaś pociągnie za sobą lawinę gestów i odbić, które — jeśli nie zostaną opanowane — uniosą go nie wiadomo dokąd, a najpewniej... w potworność. Skoro zaś zło tkwi w takim „mechanizmie życia" (jego pogodną wersję przedstawił Gombrowicz już w *Filibercie dzieckiem podszytym*!), odpowiedzialność za czyny (i słowa) rozpływa się, właściwie nie ma kogo winić za to, co się staje... Bo nie jest tak, jak pisze Błoński, że Henryk gadaniem o tym, że odpowiedzialność nie istnieje, usprawiedliwia wykrętnie swe brudne zachcenia. Gombrowicz mówi o świecie, w którym odpowiedzialność naprawdę nie jest możliwa. To jest punkt wyjścia całego dramatu.

W tym sensie *Ślub* wiąże się ściśle z problemem Hitlera, o którym Błoński co prawda napomyka, lecz nazywa go tylko „ubocznym aspektem tematu" (s. 139). Ukarać zło, które nie ma wyraźnego „autora", wymierzyć sprawiedliwość za czyny „niczyje". Gdybyż to w Norymberdze można było sądzić zbrodniarzy za podświadome skłonności! Wina indywidualna w „socjologicznym" wieku XX? Po „śmierci Boga", Oświęcimiu, strukturalizmie i „śmierci człowieka"?[9] Gombrowicz przeniknął to obezwładniające doświadczenie — rysując w swoim dramacie portret autorytarnego wodza, „sprawcy" zła, które się samo stało. Jak to pisał w *Dzienniku*: „Nam, synom Wschodu" „problem indywidualnego

[9] Gombrowicz był przekonany, że pojęcia „duszy nieśmiertelnej, dla każdego osobnej" w wieku dwudziestym nie da się już obronić. Wskazywał równocześnie, że ta zmiana obrazu człowieka niezmiernie skomplikowała moralną ocenę zbrodni wojennych. W tym sensie kryzys idei podmiotu objawił się najdotkliwiej właśnie w Norymberdze. „Kat powracający z baraków obozu koncentracyjnego głaszcze czule pieska i słucha słowików, a jego żona z doskonałą niewinnością nakłada na lampę abażur z ludzkiej skóry. Czy oni są potworami moralnymi? Nie, to nie jest tak, wszyscy już to czujemy, to jest jakoś inaczej. Nasze potępienie, nasze oburzenie moralne, chybiają... To nie jest tak." Człowiek wieku XX wie bowiem, że jego czyny są tylko w części jego czynami. Znamienne jak silnie — i to już w latach trzydziestych — Gombrowicz akcentował u swoich bohaterów złudzenie podmiotowości działania i mówienia. I nie chodziło tylko o wewnętrzne rozbicie podmiotu, tak jak je pojmowała psychoanaliza. „Będziemy musieli pogodzić się z tym, być może, że tak zwana «istota moralna», czy «dusza», jest czymś przekraczającym pojedynczego człowieka, tworem skombinowanym z wielu ludzkich istnień." Właśnie to „socjogenetyczne" rozpłynięcie się podmiotu, poczucie niejednorodności i rozproszenia „ja", niweczyło w przekonaniu Gombrowicza samą podstawę moralnej oceny czynów. Zob. W. Gombrowicz *Testament*, Warszawa 1990, s. 43. Zob. także: S. Chwin *Gombrowicz i maska*, w: *Maski*, pod red. M. Janion i S. Rośka, Gdańsk 1986, t. 2, s. 319 i n.

sumienia"[10] zaczyna topnieć w rękach... Bo prywatne „ja" Hitlera naprawdę było tylko częściowo odpowiedzialne za czyny Hitlera, czyny te „stworzył" międzyludzki wir, który Hitlera wyniósł na szczyty. Hitler był zatem „niewinny"? Tak, był niewinny — a jednak należało go ukarać... Właśnie ten paradoks Norymbergi, nowy rodzaj tragizmu czynów o nieostrej podmiotowości, tragizm „zbrodni bez sprawcy", odsłoniły przed Gombrowiczem lata czterdzieste.

Ślub zatem to tragedia zła, którego nie napędza żadna namiętność, dramat rozrzedzonej podmiotowości, „nowoczesnego" rozumu wtajemniczonego w najzupełniej współczesne doświadczenie anonimowej zbrodni. Gdybyż to Henryk — wewnętrznie wypalony jak Stawrogin — w swoich wyborach mógł oprzeć się choćby na biologicznej, miłosnej pasji! Ale tego właśnie u Gombrowicza nie ma — w tym sensie *Ślub*, przy całym swoim niewątpliwym szekspiryzmie scenicznego wystroju, jest kompletną odwrotnością Szekspira! Polityczne zbrodnie namiętności? Warto przypomnieć sceny, w których Henryk stara się „wytworzyć" miłość sztucznie, tak jak sztucznie „wytwarzał" własny majestat. On bardziej niż splugawionej Mani potrzebuje rytuału, „ślubu" przeobrażającego po „śmierci Boga" władzę świecką we władzę sakralną, bo tylko taka władza — jak mniema — ocali go przed zadeptaniem przez politycznych przeciwników... Wystarczy przecież tylko by „samobójstwo na rozkaz", popełnione przez Władzia, uświęciło „świecką" moc uzurpatora, paraliżując ostatecznie wrogów — by ślub z Manią przestał mu być potrzebny do czegokolwiek...[11]

Krwawo-dyktatorskie brewerie Henryka — pisze Błoński — mają zalegalizować brudne pożądanie, a winę tragiczną (i *katharsis* —

---

[10] W. Gombrowicz *Dzieła*, t. VII, Kraków 1986, s. 35.

[11] Do sprawy Hitlera Gombrowicz powracał parę razy — we wstępie do *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, później w *Ślubie* i w *Dzienniku*. Ideę *Ślubu* objaśniał następująco: „Przejście od świata opartego na autorytecie, boskim i ojcowskim, do nowego, w którym wola jego, Henryka, ma być boską wolą stwarzającą... jak wola Hitlera, Stalina". W osobie Hitlera interesowało Gombrowicza przede wszystkim to, w jaki sposób po „śmierci Boga" władca nowoczesny może nadać swej władzy moc władzy sakralnej. „»Boskość« Henryka dokonuje się poprzez opanowanie innych ludzi, jak boskość Hitlera". Władzę świecką w wieku XX przekształca we władzę sakralną zgoda na śmierć na rozkaz, zgoda taka zaś była w państwach totalitarnych czymś powszechnym. „Władzio, popełniający samobójstwo na rozkaz dyktatora–Henryka? Iluż chłopców nie zabijało się po to jedynie, aby dobrowolną śmiercią *urzeczywistnić* nadludzką moc władcy!" Zob. W. Gombrowicz *Testament*, s. 63-64; *Varia*, Paryż 1973, s. 519–520.

którego ja w *Ślubie* nie odnajduję) rodzi *hybris* namiętności. Myślę jednak, że taka interpretacja nadto personalizuje (i wzmacnia) podmiotowość Henryka — wciąż zagrożoną, szukającą siebie, wciąż się rozpływającą, i na powrót (z trudem) zbierającą się do kupy... Ale może pożądania w *Slubie* trzeba szukać gdzie indziej? Pisze Błoński: pożądanie Henryka „ciągle tłumione — przywołuje rodziców. Ale przecie nie do nich zmierza..." (s. 118). Cóż jednak zrobić z takimi oto dwoma scenami ze *Slubu*?

HENRYK (do Matki)
Pójdź, niech cię uściskam.
MATKA
Tak, tak, uściskajmy się.
OJCIEC
Ano, to uściskajmy się.
MATKA
Pójdź, niech cię uściskam.
OJCIEC
Zara... Zara... Nie można tak.
HENRYK (*naiwnie*)
Przecie to mama!
OJCIEC
Mama nie mama, a lepi z daleka
HENRYK
Przecie ja... syn jestem.
OJCIEC
Syn nie syn, a lepi z daleka... Pewnie, że syn, ale kto to może wiedzieć, co się z syna przez te lata zrobiło. [...] I ja na żadne takie podufałości nie pozwolę, bo z tego tylko potem takie draństwo świńskie ostatnie, że po morrr..." [s. 106–107].

I scena druga:

HENRYK
A rzeczywiście — jesteś matką — i to nawet dobrze się sklada (*podchodzi*). Chcę cię uściskać, pocalować, mamo (*obejmuje ją*).
MATKA
Co robisz, Heniek?
HENRYK
Ja ciebie ściskam.
MATKA
Zostaw mnie lepiej...
Dziwne jest twoje ściskanie, nie, nie, daj pokój!
KANCLERZ
Dziwy to, dziwy...
Szef
Dziwne, niemile... [s. 182–183][12].

12 Zob. *Ślub*, w: *Dzieła*, t. VI, Kraków 1986.

Henryk wie, że matka to tylko obca kobieta pełniąca aktualnie „urząd" matki, że nie ma żadnej esencji bycia matką, że matką się jest tylko w chwili, w której zostanie się uznaną w tej roli przez syna, sam wie też, że pełni tylko „urząd" syna, oba „urzędy" wiążą się z tabu kazirodztwa, ale wystarczy tylko, by spojrzał na matkę bardziej „świeckim" okiem, a moc sakralnego zakazu pryska — i matka okazuje się taką samą kobietą jak... Mańka. Bardzo to nieprzyjemny motyw *Ślubu*, ale nic na rady; Gombrowicz to napisał. Zatem jednak w Henryku dochodzi do głosu „brudna" podświadomość? Lecz nie musi być to wcale objaśniane psychoanalitycznie. Henryk eksperymentuje z własną „wszechmożliwością", którą odkrył w sobie i która go upaja. Czując, że Boga nie ma, kuszony wizją własnej boskości, kosztuje samego siebie w coraz to innych wcieleniach, po omacku przekracza coraz bardziej ryzykowne granice... Czyż przeżycia, których doświadcza, nie rozszerzają skali ludzkiego istnienia, spętanego — najzupełniej arbitralnie — normami Dekalogu, „takiego samego wytworu ludzkiego jak wszystko inne" (s. 153)? Od Henryka — myślę — bliżej do Camusowskiego Caliguli — niż do Freuda. To jest sztuka o smakowaniu „nie-ludzkości" przez duszę „nowoczesną".

Lecz jeśli nawet moje zastrzeżenia są słuszne, cóż z tego? Idea „psychoanalitycznej tragedii", tak jak ją rysuje Błoński w swoim studium, zachwyci każdego rasowego reżysera, a to przecież najważniejsze. Nikt tak sugestywnej „inscenizacyjnej" interpretacji *Ślubu* (która pokazuje, jak grać scenę po scenie, jak cieniować głos i gesty...), opartej na takim znawstwie teatru, dotąd nie napisał — i chwała Błońskiemu za to. Znać tu rękę mistrza. A że jest to — jak na moje wrażenie — interpretacja zanadto „życiowa", zanadto zgodna z naszym wyczuciem człowieka, dość zatem odległa od prawdziwie „obcego" spojrzenia Gombrowicza — to tylko teatrowi wyjdzie na korzyść...

Przy czym Błoński w perypetiach pożądania, przedstawionych w *Ślubie*, widzi model ogólniejszej postawy Gombrowicza. Jego Gombrowicz — seksualne „dziwadło, męczennik, zboczeniec, potwór" (s. 104) — syci się „rozkoszą nieodpowiedzialności" (s. 207), zaprzecza sobie, kluczy, wykręca się od zajęcia wyraźnego stanowiska, pasie się obsesjami, ale właśnie ta błyskotliwa maszyneria kaprysu podszyta mrokiem, ta spotęgowana niekonsekwencja wywodu, niewierność

samemu sobie, ta zręczność wykrętu zachwyca Błońskiego, bo — rodzi arcydzieła! Powiedzieć jak najwięcej, ale z niczym się nie utożsamić (s. 157). Uciec z historii (s. 195)? „Moment ucieczki" — pisze Błoński — jest u Gombrowicza momentem tworzenia...

Gdzież więc tu Maritain? Zaczekajmy jednak... W ujęciu Błońskiego właśnie dzięki takiej postawie Gombrowicz unika wszelkiej krańcowości (i światopoglądowej jednoznaczności!), która zwykle wtrąca duszę w zdrewnienie — artystycznie nieciekawe, więc i moralnie wątpliwe. Wyrastając z mroku pożądań, Gombrowicz osiąga zatem wolność artystycznego panowania nad antynomiami i ciemnymi źródłami wyobraźni. Właśnie w tym sensie — zaprzeczając sobie, wewnętrznie splątany, dziecięco bezczelny, podszyty wstydem, złem i okropnością — jest „jasny"! Bo nawet jeśli babra się w obsesjach, to jednak dzięki dystansowi potrafi „błoto przerabiać w posągi" (s. 139). Tym samym jest zawsze ponad własnym losem. Kształtuje go. Jeśli jest demonem, to demonem „dobrze utemperowanym".

Perspektywa ta jednak zanadto — jak sądzę — „stylizuje" Gombrowicza. Jeżeli przyjmiemy, że „wszechmożliwość" swobodnego kształtowania była dla niego wehikułem wyobraźni — ideą, pomysłem na osobowość, uskrzydlającym pisanie — zgoda. Ale szukać jej w literackiej materii *Dziennika* czy innych dzieł — to już bym się zawahał. Dystans wobec formy, gra antynomii — z pewnością... Ale w *Dzienniku* wcale sporo usztywnień. Błoński wspomina o zachwytach Gombrowicza nad młodością „spuszczonych ze smyczy dystansu" (s. 157), uważa je jednak za marginalne. Ba, ale ta młodość to przecież sam środek Gombrowiczowskiego świata!

Interpretacja Błońskiego zanadto bierze więc zamiary Gombrowicza za — spełnienia? W każdym razie przedstawia „strategię Proteusza" jako urzeczywistnioną w tekstach. Tymczasem tu byłbym ostrożniejszy. Gombrowicz, którego Błoński portretuje, jest nie tylko „jasny" — a więc spełniony w wolności, która mu się tak pięknie w pisaniu udała, jest także arystokratyczno-demokratyczny, postępowo-konserwatywny, lewicowo-prawicowy... Mimo tego „rozbeltania osobowości" (s. 207) u podstaw jego ekscentryzmów Błoński odnajduje mocny fundament duchowej równowagi, trzeźwość i przyzwoitość ducha „średnich temperatur", mentalność „umiarkowanego konserwatysty"... Mnie się jednak zdaje, że ta wyrafinowana swoboda górowania

(nad sobą i innymi), ta towarzyska zręczność „napastnika" (s. 144) miała źródła znacznie mniej umiarkowane — szukałbym ich nie tyle w dialektyce podświadomości, ile we wciąż, jak myślę, nie rozpoznanych związkach Gombrowicza z Nietzschem. Bo owa „proteuszowość"choćby w tym punkcie jakby się stabilizuje i traci antynomiczny impet... Sam Błoński zauważa paradoksalną niezdolność Gombrowicza do dialogu, niezdolność wynikającą właśnie z traktowania każdego spotkania z Innym jako gry–walki o dominację — a przecież w tym odrzuceniu woli *consensusu* na rzecz „mentalności pojedynku" odsłania się zasada arystokratyczna i — głęboko hierarchiczna! Bo Gombrowicz — zgoda! — umiał czarować, uwodzić zmiennością, manipulować i grać, ale z eseju, którym Błoński kończy swoją książkę, wynika, że nie potrafił... rozmawiać. Czy dlatego, że w głębi „pozostał biały — jak Krasiński" (s. 196)? W każdym razie formuła „braterskiej walki" (s. 176) jako sposobu dialogowania z innym chyba sprawy nie rozwiązuje.

Zresztą nie chodzi tylko o nietzscheańskie konteksje *Dziennika* i *Wspomnień polskich*, lecz i o dużo ważniejszą kwestię znaczeń, jakie wpisywał Gombrowicz w pojęcie „wszechmożliwości", które było niewątpliwie jednym z najważniejszych pojęć jego literackiego światopoglądu. W interpretacji *Operetki* owej „wszechmożliwości" Błoński nadaje (acz z zastrzeżeniami) wyzwoliciclską świetlistość mitu „ożywczej Przemiany" (s. 202). W *Ferdydurke* odnajduje utopię wiecznych przeobrażeń. Myślę jednak, że warto by też prześledzić związek Gombrowiczowskiej „wszechmożliwości" (traktowanej jako projekt egzystencji autentycznej) z Gombrowiczowską filozofią zła. Bo to właśnie poczucie „wszechmożliwości", „ożywcza" pokusa samostwarzania, prowadzi Henryka w zbrodnię. W *Kosmosie* zaś (tym prawdziwie kantowskim horrorze) — epistemologicznie sprofilowana — nabiera lodowato mrocznych barw. Jeśli Błoński mówi o diable Gombrowicza, to szuka go u starego Gombrowicza i szuka przede wszystkim w jego filozofii bólu (to zresztą bardzo mocne partie książki) — młodego chce widzieć w radosnej glorii zmienności. Ja diabła Gombrowicza widziałem już w *Ferdydurke* i w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* — nie tylko w samym demonizmie społecznej struktury (czasem u Gombrowicza diabłem jest samo społeczeństwo jako sposób istnienia jednostek!), lecz i w owych momentach „solipsystycznych" zawieszeń akcji,

kiedy to człowiek, porwany „dialektyką powstawania" (s. 199), szuka własnego kształtu nie oglądając się na dobro i zło — za co wkrótce zapłaci i to krwawo.

Znamienne też, że uznając *Ślub* za cezurę oddzielającą Gombrowicza młodo-jasnego od późnego, schodzącego w ciemność, Błoński — zgodnie z „jasną" wykładnią „wszechmożliwości" — sprawę ambiwalentnej postawy pisarza wobec idei władzy autorytarnej (fascynacja postacią świeckiego władcy jako twórcy wartości[13]) przenosi w sferę gry (s. 225–228), bo — jak dowodzi — Gombrowicz, lekceważąc *mimesis*, w akcie bezinteresownej kreacji zawieszał asertoryczność fobii i manii, zmieniając je w przedmiot zabawy. Błoński wyraźnie czyta Gombrowicza poprzez estetykę Schopenhauera. Dlatego Gombrowicza rozdwaja. Agresje i transgresje demoniczne przypisuje temu, co było w nim „estetyczne", „estetycznemu" zaś przeciwstawia „obywatelskie". W tej drugiej sferze Gombrowicz to „smutny i rozsądny członek społeczeństwa" (s. 227), który czuje w sobie Hitlera, ale głosuje za demokracją, dokonuje transgresji tylko mentalnych, szanuje dekalog, chociaż nie wierzy...

Dopowiedzmy: jest zatem chrześcijaninem bez Boga — który swoją uczciwość użyźnia kontrolowanymi dopływami zła. Czy to prawdziwe? Na pewno, choć to, co Gombrowicz wypisywał o dekalogu... Ale właśnie w sferze „obywatelskiego" pozwalał sobie na niejedno! Jest jakaś fundamentalna drastyczność w jego postawie, której nie oswoi ani formuła dystansu wobec formy, ani formuła dialektyki odrzucenia i przyswojenia. Owe eksperymenty z „wszechmożliwością" (własną), jakich dopuszczał się w pisaniu, nadawały nie jeden raz jego twórczości barwę prawdziwie raniącą. Trzeba by to opisać, i wcale nie po to, by szydzić z „dezertera", który gromiąc Polaków za brak odwagi w życiu duchowym, wołał, by Armię Czerwoną spod Warszawy odpę-

---

[13] Podkreślając, w odpowiedzi na artykuł Goldmanna z 1964 roku, że *Ślub* jest „raczej o Hitlerze, niż o Stalinie", Gombrowicz zwracał uwagę na to, jak istotne znaczenie dla zrozumienia duchowości XX wieku ma „problem dyktatury". Wedle Gombrowicza władza autorytarna nie tylko sakralizuje potęgę świeckich wodzów, ale jest także s o c j o t e c h n i k ą t w o r z e n i a w a r t o ś c i w s p o ł e c z e ń s t w i e t r a c ą c y m w i a r ę w b o s k o ś ć d e k a l o g u. Zob. W. Gombrowicz *Varia*, s. 519-520. Badając postawę Gombrowicza wobec autorytaryzmu warto też przyjrzeć się jego doświadczeniom włoskim z 1938 roku. Zob. *Swawolnymi kroki po Rzymie*, w: *Varia*; oraz przynoszące inną wersję zdarzeń fragmenty *Wspomnień polskich*, poświęcone pobytowi Gombrowicza w Rzymie w przeddzień zajęcia Austrii przez hitlerowskie Niemcy.

dzali za niego inni, lecz by odsłonić ryzykowne rozgałęzienia utopii „wszechmożliwości" i „ożywczej przemiany", których był całkowicie świadomy i które właśnie publicznie udrastyczniał.
Bo wedle *Wspomnień polskich* Gombrowicza stworzył właśnie „cud nad Wisłą" — tyle że *à rebours*! To „cud nad Wisłą" był prawdziwym początkiem *Ferdydurke*!

Panienki na ulicach nagabywały mnie [...]: — Dlaczego kawaler nie w mundurze? Co prawda byłem najmłodszy w klasie — ale sam rozumiałem, że to wykręt. [...] A więc byłem tchórzem? Dzisiaj z większym spokojem odnoszę się do tego mego tchórzostwa, wiem, że natura moja powołała mnie do pewnych specjalnych zadań i rozwinęła we mnie inne cechy, nie mające z wojskiem nic wspólnego. [...] Myślę, że to rok 1920-ty uczynił ze mnie to, czym pozostałem do dzisiaj — indywidualistą. A stało się tak dlatego, że nie potrafiłem sprostać moim obowiązkom względem narodu w momencie szczególnego zagrożenia świeżej naszej niepodległości.[14]

Jeśli zatem chcemy opisać postawę Gombrowiczowską (jej tekstowy obraz, rysowany przez samego pisarza), trzeba by i o tym opowiedzieć. Trzeba by też zanalizować dość chyba zasadniczą niechęć Gombrowicza do Conrada, która doszła do głosu nie tylko w pamiętnej recenzji z lat trzydziestych (recenzji — jak myślę — nieszczerej, nie odsłaniającej tego, o co rzeczywiście chodziło).[15] Kto wie, czy ta niechęć, niechęć nie tylko do „napuszonego" stylu Conrada, lecz do całej Conradowskiej formacji duchowej (słynne Conradowskie „tak trzeba") nie jest jednym z fundamentów tego pisarstwa, co chyba od razu dostrzegli pisarze z conradowskiego nurtu, czasem zresztą posuwając się do opinii — powiedzmy — ryzykownych. Jak to pisał Jan Józef Szczepański w 1957 roku: „Za aktualnego Gombrowicza nie dałbym trzech groszy", bo jego postawa w naprawdę trudnych sytuacjach (właśnie conradowskich) daje „odporność znacznie mniejszą niż naiwne, filisterskie cnoty"[16]. Lord Jim nie miałby zatem z *Ferdydurke* wielkiego pożytku. I jeśli Andrzej Kijowski w *Ferdydurke* odnajdywał ideologię... „intelektualnej bierności, kondotierstwa i —

[14] W. Gombrowicz *Wspomnienia polskie*, Warszawa 1990, s. 30-33.

[15] Dzieło Conrada — pisał w 1935 roku Gombrowicz — „nie zalatuje nam wolnością, a przeciwnie tragicznym niewolnictwem ducha, który nie potrafi już wyrwać się z pęt własnego stylu, któremu dozwolony jest tylko ułamek prawdy, ułamek rzeczywistości. (...) Ubóstwem tchną wspaniale bogactwa tych stronic", brak w nich bowiem tonacji szekspirowskiego błazna, który by „przedrzeźniał wyniosłą prawdę królów". „Bezradność dostojności" sprawia, że „Conradowi wszystko przemienia się w wielkość, patos i kosmos". Zob. *Varia*, s. 54.

[16] J. J. Szczepański *Drugie odkrycie Gombrowicza*, „Tygodnik Powszechny" 1957 nr 34.

co tu gadać — cynizmu"[17], pewnie zbyt mądre to nie było — ale może w Gombrowiczowskich „jadach" wciąż się za mało wyznajemy?
Lecz może Błoński ma właśnie rację, że o tej stronie Gombrowicza pisze niewiele? Zresztą (świadomy własnej stronniczości [s. 142]) i w innych rejestrach portretu pisarza woli jaśniejsze barwy. Stwierdza więc co prawda mimochodem, że „Gombrowicz nieraz bywa po pańsku okrutny" (s. 231), ale zamiast „arystokraty" woli widzieć w nim sarmackiego „wieśniaka", którego... znakiem herbowym pogodna zażyłość ze światem. Jeśli napomknie, że Gombrowicz „nie zawsze lubił ludzi", to jednak na pierwszy plan wysunie jego „sąsiedzką" towarzyskość, chce go bowiem wpisać w pogodną wizję ludyczno-wieśniaczej staropolskości, w zetknięciu „bolesnej czasem, ale nigdy śmiertelnej" (s. 237). Ja — jeślibym już miał szukać szlacheckich genealogii — widziałbym Gombrowicza bliżej Piasta Dantyszka, niż Reja i Paska, a więc raczej w tradycji skandaliczno-anarchicznej.
Zresztą, ów sarmacki rodowód, o którym pisze Błoński, można równie dobrze obrócić przeciw Gombrowiczowi, bo czyż właśnie ta — tak pięknie rysująca się w studium Błońskiego — sarmackość nie pociągnęła nas za sobą do grobu? Błoński napomyka, że sarmatyzm, którego paradoksalnym spadkobiercą stał się Gombrowicz, co prawda skończył się Targowicą, ale przecież sarmackie barwy nadały naszej kulturze oryginalne oblicze... Z pewnością mierzyć sztukę wymaganiami życia to ją zabijać, ale też ten paradoks oryginalności, która estetycznie uświetniała nasza narodowe istnienie, a równocześnie kładła nas na łopatki, otwarcie wpisany przez samego Gombrowicza w jego biografię symboliczną — dość, myślę, jadowity — wart jest rozważenia, a przynajmniej odsłonięcia. Nie chcę przez to powiedzieć, że Gombrowicz, spadkobierca „złotej wolności", w naturalny sposób nie bardzo sobie Targowicą głowę zaprzątał — warto jednak pokazać, w jakie to ryzykowne przedsięwzięcia się wdawał, prowokacyjnie przypisując swoim autobiograficznym bohaterom np. opinię, że oddawaniem życia za kolektyw (naród) zajmują się raczej indywidua tępo zamknięte w formie. Dystans, pragnienie dwoistości, wieczna przemiana... — zgoda. Ale gdzie Gombrowicz zdystansował się wobec np. sceny ze *Wspomnień polskich*, w której młody Witold tak oto

[17] A. Kijowski *„Lwem jesteś tylko..." czyli o ferdydurkizmie*, „Twórczość" 1957 nr 5, s. 106.

rozmawiał z polskim oficerem idącym na front, by bronić Warszawy w 1920 roku?

— Jakże ty możesz narażać własne życie, dlatego tylko, że jakiś inny facet ci każe?
— Ten co mnie każe — odpowiedział swoją kresową wymową Bebuś — nie jest żaden facet, a wyższy oficer, władza.
— Jaka tam władza — powiedziałem. — Jak go rozebrać do gola, taki jak ty, albo gorszy. No, i dlaczego on ma ciebie wysyłać na śmierć?
Nie wyjaśnił mi tego, tylko zaśpiewał:
„Patrz w lufę tego manlichera
Z tej lufy czarna śmierć spoziera
Może wrócę zdrów
To zobaczę znów
Moje miasto Lwów."[18]

Bo chyba jednak rzeczywiście w znacznie większym stopniu pasjonowały Gombrowicza zagrożenia wolności w sferze interakcji towarzyskiej (także w sferze swobodnej interakcji między kulturami narodowymi) niż dramatyczne sprzeczności imperatywu obrony wolności „kolektywu". W antynomię konieczności ograniczenia swobód indywidualnych dla ratowania swobód wspólnoty raczej się nie zagłębiał...
Słusznie więc Błoński — wiążąc Gombrowicza z etosem rycerskim — podkreśla, że był to związek przede wszystkim w sferze wartości sobiepańsko-ludyczno-estetycznych. Jednak wiązanie jego postawy z kategorią szlacheckiego honoru nasuwa rozmaite wątpliwości — związki te miały swoją granicę... W końcu o idiotyzmie „symetrii" pojedynku napisał Gombrowicz wcale niemało. Wedle Błońskiego Gombrowicz niczym dumny szlachcic „odrzucał z pogardą oskarżenia o tchórzostwo" (s. 247), ale przecież we *Wspomnieniach polskich* właśnie do tchórzostwa w 1920 roku otwarcie się przyznawał, by poprzez skandalizującą autokompromitację na oczach wszystkich wyzwolić się spod tyranii patriotycznego nakazu umierania za innych.
Lecz — powtórzmy — może Błoński ma właśnie rację oświetlając w Gombrowiczu to, co najlepsze, jasne, oczarowujące? Bo przecież w ten sposób jako krytyk — właśnie wygrywa! Rysowany przezeń portret Gombrowicza współbrzmiał z duchową aurą czasów, w jakich

[18] „Ten rok 1920-ty uczynił ze mnie istotę «nie taką jak wszyscy», wyodrębnioną, żyjącą na marginesie społeczeństwa." „Rozbrat z gromadą, z narodem (...) począł się dla mnie w owym pamiętnym roku bitwy warszawskiej". Zob. *Wspomnienia polskie*, s. 31, 32.

zgromadzone w książce studia powstawały. Może właśnie dlatego pewne barwy nie pojawiają się w nim w nadmiarze? Któż z nas zresztą nie szukał w Gombrowiczu sojusznika w zmaganiach z Duchem Dziejów? Jakiego jednak Gombrowicza chcieliśmy czytać po roku 1956, 1968, 1980? Gdyby się przyjrzeć gombrowiczologii popaździernikowej, z pewnością okazałoby się, że naukowe czytanie Gombrowicza kruszyło komunizm w nie mniejszym stopniu niż knowania strukturalistów ryjących podkopy pod Pałacem Kultury, choć byli i tacy, którzy Gombrowiczowskim *Dziennikiem* chcieli socjalizm podpierać, jak choćby Sandauer, obwieszczający, że postawa Gombrowicza wobec Zachodu „to niemal program naszej polityki kulturalnej"[19]. Miejsce Błońskiego w tej gombrowiczologicznej symfonii było własne i osobne. Jeśli Flaszen[20] (a i inni) już w 1957 roku uczył się od Gombrowicza postawy antytotalitarnej, odnajdując w jego tekstach przede wszystkim scenariusz oporu przed indoktrynacją, Błoński wolał widzieć w Gombrowiczowskim dziele uniwersalizujący zapis duchowej „formy" człowieka wolnego, nie tylko wzorzec strategii człowieka opierającego się naciskom historii. Gdy zaś w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych literatura niezależna roztaczała przed nami surową, pryncypialną wizję „wolności od komunizmu", której patronowały straceńczy gest Pana Cogito i Barańczakowe wezwania do „nieufności", Błoński — doskonale wyczuwając, jakie to „zwężenia" zagrażają polskiemu duchowi zbuntowanemu[21] — wędrował innymi drogami, chociaż jego czytanie Gombrowicza z pewnością współgrało z opozycyjną aurą kultury niezależnej. Rozstrzygające znaczenie miała, jak myślę — nazwijmy to tak: etyczno-egzystencjalno-ludyczna orientacja Autora, tak pięknie rysująca się zwłaszcza w *Romansie z tekstem* — niechętna wszelkiemu „sztywnemu" pryncypializowaniu, także temu o szlachetnych intencjach. Dlatego swoją interpretację Gombrowiczowskiego dzieła skupił Błoński bardziej wokół żywych, wibrujących paradoksów proteuszowej postawy pisarza, niż wokół je-

---

[19] A. Sandauer *Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*, „Kultura" 1965 nr 42/43. Przedruk w: *Gombrowicz i krytycy*, s. 112.

[20] L. Flaszen *„Ferdydurke" — Gombrowicza*, „Życie Literackie" 1956, nr 28.

[21] Zob. np. opinie o książkach Kornhausera, Zagajewskiego i Barańczaka, w: *Odmarsz*, Kraków 1978 (rozdział: *Diagnozy i prognozy*).

go prowokacyjnych poglądów, wykraczając tym samym poza narodowo-polityczne uwarunkowania, które często nadawały naszej lekturze, np. *Dzienników*, styl lektury ideologicznej. Dzięki czemu studia, pisane przed laty, a zebrane w niedawno wydanej książce, nadal zachowują — i to nie tylko w sferze ściśle literaturoznawczej — swój inspirujący walor. Znajdujemy w nich bowiem nie tylko interesujące ujęcie twórczości Gombrowicza, lecz i przenikliwą refleksję nad tajemnicą wolności indywidualnej, refleksję, której dyskretnie patronuje — pozwólmy sobie na odrobinę patosu — mit „człowieka pełnego", czy choćby wyobrażenie egzystencji bogatej, wielobarwnej, łączącej w sobie głębokie antynomie ludzkiego losu, wyzwalającej się z przeciwieństw prawicy i lewicy, patriotyzmu i kosmopolityzmu... Wolność, o jakiej marzyła literatura niezależna w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, była na tym tle, trzeba to przyznać, znacznie bardziej sucha, sztywna, bez tej kapryśnej soczystości — i życiowej głębi...

Napisałem, że książka Błońskiego zachęca do przychylnego sporu. Ale moje uwagi nie są sporem — to raczej spis różnic i pytań, nic nadto. Książka ta bowiem dzięki intelektualnemu bogactwu ujęć interpretacyjnych i wyrazistości sądów, pozwala nie tylko lepiej poznać Gombrowicza, lecz i poznać, czym my — czytelnicy *Dziennika* i *Ferdydurke* — różnimy się we wspólnych zaciekawieniach.

Spójność zaś proteuszowej wizji, jednolitość tonu i piękna retoryczność stylu sprawią z pewnością, że właśnie taki Gombrowicz, jakiego Błoński sportretował, będzie dla wielu z nas „naszym" Gombrowiczem.

Tym bowiem jest wielka krytyka: sztuką przeobrażania pisarza w fascynującą postać mitopeiczną.

Stefan Chwin

Czytanie Stali

Stala bada poezję dwu epok: Młodej Polski i współczesności. Współczesną jest dlań poezja po roku 1970 (roku śmierci Przybosia). Międzywojnie i dwudziestolecie powojenne ujmuje jakby w nawias, nie przyjmuje ówczesnych reguł lektury, zwłaszcza w zastosowaniu do wierszy młodopolskich. Trzeba je czytać — podobnie jak

i wiersze współczesne — raczej przeciw awangardzie: jej wierze w postęp sztuki, jej kultowi oryginalności i rozumieniu formy.
Marian Stala opublikował trzy książki: *Metaforę w liryce Młodej Polski* (Warszawa 1988), *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce* (Kraków 1991) i *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele* (Kraków 1994). Każda z nich jest inna. Pierwsza to studium z zakresu poetyki historycznej, w trzeciej autor rozpatruje poezję Młodej Polski w świetle antropologii filozoficznej, patrzy na nią z perspektywy historii idei; druga jest typową książką krytycznoliteracką. Wszystkie łączy ta sama problematyka, ta sama osobowość badacza, a więc tożsamość pytań podstawowych, jakie zadaje on literaturze i tożsamość wrażliwego estetycznie podmiotu.
Pierwsza z książek dotyczy stylu. „Przynajmniej zewnętrznie" — powiada Stała. Dzieli on „młodopolskie metaforyzacje na dwie wielkie klasy: na metaforyzacje dokonywane za pomocą przymiotników i rzeczowników" (s. 95). Zbadanie ich ma pokazać — i pokazuje — „różne sposoby kształtowania, deformowania i przeżywania świata" (s. 95), doprowadza „do głównych pytań estetycznych i filozoficznych epoki" (s. 95).
Do najciekawszych rezultatów prowadzi analiza metafor przymiotnikowych. Świat w tej poezji składa się z jakości. Cechy — jak określa autor — „odklejają się" od swego substancjalnego fundamentu. Epitety zyskują przez to funkcję inną niż miały w klasycyzmie czy romantyzmie, a także różną od funkcji epitetu metaforyzującego w poetykach awangardowych. Przedmioty konstytuują się na naszych oczach z substancjonalizowanych jakości. I to najczęściej w wewnętrznym świecie, w pejzażu duszy. Abstrakty mają cechy konieczne, tę konieczność odkrywa poezja. Częste więc powtarzanie się epitetów to nie maniera stylistyczna, ale wyraz odkrytej konieczności tych właśnie cech. Subtelne analizy, na przykład epitetów synestezyjnych, epitetów służących wizualizacji czy pól znaczeniowych „strasznego" i „smutnego" — ukazują systemowość poetyki młodopolskiej, ujawniają właściwsze aspekty stylu, którym długo gardzono. Przymiotniki młodopolskie współtworzyły świat problematyczny tam, gdzie przedtem był on jasny i oczywisty. Zawierały filozoficzne pytania. „Gdy pytania straciły swą dramatyczność albo po prostu zostały zapomniane, także owe przymiotnikowe gry nabrały pozoru manierystycznych

zabaw. Zresztą w pewnej mierze — powiada Stała — były to takie zabawy."

Gdy tedy w naszej lekturze zignorujemy filozoficzny fundament, odczarowane klejnoty mogą zmienić się w śmiecie, pozostanie manieryzm. Kiedy jednak przyjmiemy styl poprzez ówczesną problematykę — zmieni się sens naszej lektury, wszystko stanie się oczywiście głębsze.

Metafory rzeczownikowe, którymi Stała pobieżnicj zajmuje się w drugiej części swego studium, też podlegają temu samemu paradygmatowi lektury. Z punktu widzenia retorycznej teorii metafory wiele z nich będzie katachrezami. Bogate wizualizacje członów metaforyzujących, gdy członami metaforyzowanymi są abstrakty, wprowadzają do poetyckich definicji wielość heterogenicznych obrazów. Są szczególną drogą poetyckiego poznawania — antydeskryptywną.

Metafory młodopolskie wiązały się z „kryzysem widzialności świata", ale — twierdzi autor — nie był to kryzys niewydolnego języka, tylko kryzys „ujmowania świata w sieć kategorii". A „mówiąc inaczej: kryzys widzialności jest wariantem kryzysu poznawalności świata" (s. 280).

Zatrzymałem się dłużej nad *Metaforą w liryce Młodej Polski* nie tylko dlatego, że uważam tę książkę za wyjątkowo wartościową wśród prac poświęconych konkretnym zagadnieniom z poetyki historycznej, także dlatego, że z pytań filozoficznych, do jakich doprowadziły tamte analizy, powstał *Pejzaż człowieka*, z podtytułem *Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Właśnie w *Uwagach końcowych* swej pierwszej książki pisał autor: „Metafora jako element stylu była tylko punktem wyjścia, punkty dojścia znajdowały się zawsze poza metaforą" (s. 286).

W *Pejzażu człowieka* punkty dojścia stają się punktami wyjścia. Stała rozpoczął książkę od rekonstrukcji ówczesnej świadomości antropologicznej. Przeczytał to, co czytywali poeci, co czytywała publiczność władająca niemieckim i francuskim. W cennej bibliografii umieszczonej na końcu rozprawy zestawił listę owych aktualizujących się wówczas lektur.

Założenia antropologiczne — przyjmowane przeważnie milcząco wszędzie i zawsze, w każdej działalności artystycznej — stały się w drugiej połowie dziewiętnastego wieku problemem. Stała, opierając się na Schelerze, wyróżnił antropologię przyrodniczą, filozoficzną

i teologiczną. U ich podstaw stały Biblia (księga Genezis oraz Nowy Testament), filozofia grecka i darwinizm. I jak stwierdził Scheler:

Owych trzech kręgów myślowych niepodobna połączyć w jedną całość. Tak więc mamy antropologię przyrodniczą, filozoficzną i teologiczną, które nie troszczą się wzajemnie o siebie, n i e m a m y j e d n a k j e d n o l i t e j i d e i c z ł o w i e k a.

Owe kręgi myślowe nachodziły na siebie, były w świadomości jednostek synchroniczne, ale zmieniały się dominanty. Autor dokonał rekonstrukcji horyzontów ówczesnej „publiczności filozoficznej" (używam określenia analogicznie do „publiczności literackiej"), do jakiej należeli pisarze. Jednakowo potraktował popularne (w obu znaczeniach tego słowa) lektury i dzieła o różnej wadze gatunkowej. Wulgaryzacje darwinizmu (dokonywane przez jego zwolenników lub wrogów) i poważne prace uczonych.

Publiczność ta poddana była sprzecznościom z poprzedniej epoki: monizmu i ewolucjonizmu; darwinizmu i *Genezis z Ducha*. Monizm, jako pewien klimat czy horyzont filozoficzny, dramatycznymi czynił pytania o „ciało, duszę i ducha", wchodził w konflikt z dualizmem ukształtowanym w tradycji poetyckich języków (nie mówiąc o tradycji religijnych przekonań). Konflikt między monizmem (monizmami) a dualizmem kończył się klęską obu. Taki był stan umysłów w okresie, gdy przychodzili na świat poeci młodopolscy. Wzrastali zaś w czasie, kiedy starano się zawieszać pytania metafizyczne, a za jedynie sensowne uważano rozważanie pytań o człowieka na gruncie przyrodoznawstwa. Następnie przyrodoznawczy redukcjonizm również okazał się wybiegiem albo przesądem. Poeci młodopolscy w swych twórczościach szukali więc odpowiedzi na pytania, których filozofia nie dawała im w stopniu dla nich wystarczającym.

Oczywiście w poezji obowiązują inne rygory niż w filozofii (nawet metaforyzującej). Zdarzało się tedy, iż naturalizm filozoficzny i panteizm łączyły się w tych samych, artystycznie spójnych systemach poetyckich. Szukano rozwiązań w filozofiach Wschodu. Komplikowano drabinę bytów, których kompozycją miał być człowiek. Poeta pytał w ten sposób o siebie samego, o własną tożsamość. Człowieka cielesno-zmysłowego naturalistów zastępował „duch-człowiek mistycyzujących teozofów" (s. 79). A jednocześnie coraz namiętniej czytany i przekładany Nietzsche nobilitował ciało, które „stworzyło sobie ducha jako ramię woli".

Pytania antropologiczne były ukierunkowane metafizycznie, i takie ich ukierunkowanie przede wszystkim interesuje Stalę. Marginalnie traktuje problematykę człowieka w historii, w społeczeństwie, tak żywo wtedy obchodzącą wielu pisarzy, pisząc pasjonujący esej, odsłaniając rekonstruowaną świadomość tamtej epoki, a zarazem własną postawę interpretatora omawianych wierszy.

Dalsze trzy części to rozważania o duszy (w poezji Tetmajera), o duchu (w poezji Langego) i o ciele (u tych dwóch, a także u Micińskiego, Staffa, Leśmiana i wielu innych poetów). Stala pokazuje raz jeszcze, jak swobodnie się czuje w kręgach poezji młodopolskiej. Kluczowe słowa „dusza", „duch", „ciało" — występują w niej z różną częstotliwością, z różnym natężeniem. Stanowią jednak punkty krytyczne poszczególnych światów poetyckich. Ich twórcy szukali takiego obrazu człowieka, jaki trudno wtedy było osiągnąć gdzie indziej (w filozofii, w religii). Poezja musiała być pełną odpowiedzią; z założenia tedy powinna być wielka i oryginalna — aby dusza, duch, ciało znalazły swoje miejsce w jej świecie–modelu.

Książka Stali prowadzi do niezupełnie chyba zamierzonego przez autora wniosku, że w Młodej Polsce takich pełnych modeli nie udało się stworzyć, zabrakło wielkich wizji. Jedyny artystycznie wielki młodopolski antropologiczny model został wykreowany później — przez Leśmiana.

Słowo „dusza" pojawia się u Tetmajera wielokrotnie. Zaczął się nim posługiwać w chwili, gdy straciło ono „uprzednią neutralność i oczywistość. (...) Problem człowieka przyjął w poezji Tetmajera przede wszystkim postać problemu i problematyczności duszy" (s. 100). Niepokoiła go płynność granic między duszą a ciałem, między „duszą" a jej aspektami czy stanami psychicznymi. Duszy jednak, choć „nieprzejrzysta", nie utwierdzona wiarą ani doświadczeniem, nie da się zredukować do niczego innego.

Pokazuje duszę „uwikłaną w cielesność, rozpływającą się w zmiennych stanach wewnętrznych" (s. 112). Akty zmysłów przemieniają się w akty duszy, przedmiotem ich postrzeżeń są inne dusze (wyjątki to cielesność erotyczna czy konwencjonalno-epicka). Widzenie jest porozumiewaniem się dusz albo rozmową z własną duszą o niepewnej tożsamości.

Sceny miłosne, zauważa Stala, Tetmajer komponuje często poprzez dzieła sztuki, ciało wchodzi więc w nie pośrednio, bywa skonwencjo-

nalizowane na sposób secesyjnego malarstwa (choć sam poeta wolał odwoływać się do dawnych mistrzów włoskich). Człowiek w pejzażu „styka się, wciąż od nowa, z widzialną i dotykalną głębią, nieokreślonością, przenoszącą się także do jego uczuć i wyobraźni" (s. 141). Stopniowo wygasza wtedy w sobie „bojaźń i drżenie". Nie ma w tej poezji prawdziwych doświadczeń religijnych, a tylko „analogie do takich doświadczeń" (s. 155). Panteizm czy panpsychizm to też tylko „pokusy" (s. 156). „Człowiek Tetmajera pozbawiony jest Boga, ale zarazem obdarzony odczuwaniem, które przypomina odczuwanie człowieka religijnego (...) Nie znalazłszy Boga, człowiek Tetmajera trwa zawieszony między zgłębieniem niedotykalnej tajemnicy świata i nieprzejrzystych otchłani własnej duszy" — taka jest konkluzja tego szkicu.

Druga analiza dotyczy poezji Langego. Stanowił on inną niż Tetmajer osobowość artystyczną. Problematyka antropologiczna w jego ujęciu miała odmienną dominantę: nie „duszy" lecz „ducha" — przeciwstawianego ciału. Dusza pośredniczyła pomiędzy ciałem a duchem.

Swoje koncepcje Lange formułował wprost w wypowiedziach programowych, publicystyce i w samej poezji. Poezję tę kierował ku „człowieczeństwu", ludzkości, mającej swoją „dziejowość". Duch Langego to „czynnik sprawczy «epopei przemian» gatunku ludzkiego". Pisarz interesował się „geniuszami", ale miał przy tym demokratyczne ideały społeczne. Nie wystarczał mu „przyrodniczy obraz człowieka — ale też: obraz ten nie budził w nim przerażenia, tak znamiennego dla niektórych wierszy Tetmajera" (s. 181).

W nawiązującym do Mickiewicza cyklu *Na Świtezi* — „...niepokojącej konkretności nabierają obrazy roztopienia w tym, co ponad jednostkowe". Mickiewicz podobny (acz nie identyczny) stan — będący dlań wstrząsem egzystencjalnym — zamknął w balladzie *Świteź* w paru linijkach, Lange zaś poświęcił temu wiele wierszy. Wstrząs przestaje być tam wstrząsem, staje się przedmiotem wykładu, albo pożywką dla poetyczności, czy jednym i drugim. Olśnienia straciły swą momentalność i jakąkolwiek siłę.

Borowy nazwał Langego „poetą śmierci". Śmierć jest dlań początkowo wyjściem z antynomii, tylko ona „buduje pełnego człowieka, to znaczy człowieka-ducha, przekraczającego (...) ograniczenia jednostkowej egzystencji i włączającego się w wielki proces urzeczywistnienia człowieczeństwa..." (s. 215). Pod koniec życia Lange odrzucił

jednak fascynacje śmiercią. Zaakceptował tajemnicę życia w ogóle i tajemnicę życia własnego — jednostki: „Życie to cały sens życia". Dla Stali słowa te są dowodem odwagi, przekreślenia budowanego systemu, dania przewagi nad nim zmieniającej się prawdzie wewnętrznej, przedłożenia ponad jego logikę — logiki własnego serca i sumienia. Oznacza to jednak, iż logiki te nie były wcześniej organicznie scalone. U Leśmiana taki zwrot nie byłby po prostu możliwy. A Leśmian, krewny i jakby kontynuator pewnych wątków z Langego, nie jest tu przywoływany przypadkiem.

Lirykę młodopolską cechowała „fascynacja bezcielesnością". Bezcielesność stawała się perspektywą ostateczną, jakby celem finalnym. Dusza w wierszach Tetmajera przejmowała funkcje cielesności. U Langego wyobraźnia oczyszczała pole widzenia — „Aż do zupełnego rozjaśnienia, aż do bezkoloru, w którym Nic tożsame jest ze wszystkim" (s. 224). Osłabiano „wrażenie materialności" ludzkiej postaci, powstawała swoista „niedocielesność" (znowu genialnie ujął to dopiero Leśmian). Ciała zmieniały się w byty świetliste. Łączyło się to z epistemologią empiriokrytyków, z ideami malarstwa prerafaelickiego. Owe negacje i „niedocielesności" prowadziły często do perwersji, które albo były wzmożoną cielesnością, albo z „niedocielesnością" wchodziły w osobliwe związki. Dla ich zbadania jednak inne niż przywoływane przez Stalę konteksty byłyby potrzebne. (Raczej Freud niż Mach z Avenariusem).

Czasem cielesność wkraczała niespodziewanie przez udosłownienie metafory, tak np. cieleśniał „mózg" traktowany początkowo wyłącznie metonimicznie. Ciało bywało widziane od wewnątrz, „wzrokiem duszy" skierowanym w głąb czaszki. Albo też „ciało doznawane jest jako granica, jako martwa, mechaniczna przegroda, pozór udający istnienie, który trzeba przekroczyć, zburzyć — by znaleźć się w obliczu prawdziwego bytu" (s. 242). Prowadzi to ku konieczności samolikwidacji ufundowanej na bezcielesności poetyki Młodej Polski. Stara się ona „nadać sens (...) negatywnie doświadczanej cielesności — tak samo jak poszukuje sensu w doświadczeniu pustki... Analogiczność wskazanych przeżyć jest zresztą oczywista: to, co młodopolscy poeci dostrzegają w ciele, jest ściśle powiązane z całościowym odczuwaniem świata. Logiczną konsekwencją owej analogii jest w pewnym momencie zastąpienie marzeń o bezcielesności — marzeniem o cie-

le: pięknym i realnym" (s. 267). I autor cytuje jeden ze wczesnych wierszy Staffa.
Owo piękne i realne ciało musiało być jednak wypowiadane w innym języku. Młoda Polska tworzyła język poetycki dla problematyzacji monistycznie w gruncie rzeczy rozumianej duszy. Z różnymi rezultatami. Dominacja słów „dusza", „duch", ich peryfraz i synonimów prowadziła raczej do słów tych dewaluacji, a nie do nowych artystycznych spełnień, do jakich wiodła zamierć metaforyzujących epitetów.
Chwile pewności to najważniejsza z krytycznoliterackich książek o współczesnej poezji, jakie ukazały się w ostatnim pięcioleciu. Traktuje w niej autor poezję od końca lat siedemdziesiątych jako całość międzygeneracyjną, z trudem przy tym poddającą się podziałom na kierunki i nurty. Raczej skupia się ona wokół nurtu głównego, wyznaczanego poezją Miłosza. I to późniejszą jego poezją, w której nie ma „ukąszenia heglowskiego", a spory o historię, i z historią, ustępują problematyce religijnej. Studia o Miłoszu stanowią centrum książki, towarzyszą im prace o innych wybitnych starszych poetach. Miłosz, Białoszewski, Szymborska (świetna *Radość czytania Szymborskiej*), Herbert „współtworzą przestrzeń, w której i wobec której może być dziś słyszana i rozumiana polska poezja" (s. 136). Dalsze rejony owej przestrzeni wyznaczają wiersze Krynickiego, Maja, Polkowskiego. Wszyscy oni, działając pomiędzy biegunem historii i biegunem metafizyki — są bliżej tego drugiego. Jeśli w latach osiemdziesiątych w poezji dominowały dwie tendencje: polityczno-moralnego bezpośredniego zaangażowania i zwrócenia się ku źródłom religijnym, to Stali bliska jest tendencja druga. Nie wierzy w „możność dotarcia do Boga w porządku historii". Dodaje, że historii zniewolonej, ale nie przeciwstawia jej historii wolnej...
Ta przestrzeń organizowana przez poetów i organizowana przez krytyka jest przestrzenią ustrukturowanych, zhierarchizowanych wartości: ontologicznych, estetycznych, etycznych. Jej głąb, jakby centralny punkt zbieżnej perspektywy, stanowią *Liryki lozańskie*. Są najtrwalszą, nienaruszalną i nieprzemijającą „chwilą pewności". Wskazuje też Stala poezję, która w tej przestrzeni się nie mieści, będzie to dla niego przede wszystkim, oceniana — wydaje mi się — niesprawiedliwie, poezja Różewicza i stanowiący przedmiot ostrego krytycznego wystąpienia — wiersz Kornhausera.
W wielu miejscach *Chwil pewności* przywiązuje Stala wielką wagę do

nasyconego znaczeniami konkretu. Jakby w tym właśnie widział ośrodek wartości, jedną z niezbędnych gwarancji zakotwiczenia w bycie. Może to zaskakiwać u autora omawianego tu studium o przymiotnikowej metaforze młodopolskiej, gdzie obraz wartości był oparty na desubstancjonalizacji rzeczy, zamienienia jej w jakości. Wtedy przecież, według określenia Miłosza, którego użył pejoratywnie przy innej zresztą okazji: „przedmioty łamały się w tęczę".

Można trojako to interpretować: albo zmianą upodobań samego krytyka, albo umiejętnością dostrzegania wartości w różnych przeciwstawnych systemach artystyczno-filozoficznych, albo też widzieć w tym stanowisko historyka literatury, który w kolejnych epokach, jakimi się zajmuje, widzi różne dominanty w rozmaitych metafizycznie zorientowanych światach poetyckich. Są one bowiem koniecznie — w pewnym przynajmniej stopniu — zrelatywizowane do zmieniającego się filozoficznego horyzontu. Byłbym skłonny do ostatniej z tych interpretacji. Stała uznaje wartości stałe, ale trzeba je odnajdować w bardzo różnych wcieleniach, przebraniach i różnych konfiguracjach. Szuka owych wartości w poezji, zawsze respektując swoistość konkretnie użytego tropu, swoistość utworu i swoistość całego dzieła poety, dzieła zaś nigdy nie oddziela od osobowości, od czującego, przeżywającego i wartościującego „ja". Nie lubi umieszczać utworów w obcych im czy niezwykłych kontekstach, i tym różni się (chwalebnie) od wielu badaczy ze swej generacji. Posługuje się w swoich analizach rozmaitymi środkami, zależnie od charakteru analizowanego utworu i celu, któremu analiza ma służyć. Analizy te jednak odsłaniają metodę, wyraźnie w kolejnych jego książkach widoczną. Jednym z głównych rysów tej metody jest programowe odżegnywanie się od kontekstów psychologicznych, nawet wtedy, gdy wydają się one najwygodniejsze poznawczo. Jest w tym z pewnością antypsychologistyczna aura fenomenologii, a także — jak się wydaje — obawa przed możliwością etycznego relatywizmu. Łączy w sobie Marian Stala zmysł historyka literatury ze zmysłem krytyka. Jako historyk zachowuje dystans do właściwych epoce realizacji wartości, jako krytyk — dystans do wartościowań doraźnych, w których łatwo gubią się proporcje.

Jacek Łukasiewicz

Fou & Co., czyli nieznośna lekkość szaleństwa

Avant-propos

Nareszcie się ta książka ukazała![1]

Od ponad 15 już lat czytamy teksty Michela Foucault przez okulary Tadeusza Komendanta. Bez jego tłumaczeń (*Nadzorować i karać, Ja, Piotr Rivière..., Człowiek i jego sobowtóry, Przedmowa do transgresji*, przedmowy do *Historii szaleństwa*, drugi tom *Historii seksualności*, książeczka Blanchota o Foucault etc.), inicjatyw edytorskich (znakomity, monograficzny numer „Literatury na Świecie" z 1988 roku) i rozrzuconych po czasopismach komentarzy (stanowiących zasadniczy trzon *Władz dyskursu*) nie znalibyśmy — trzeba to jasno powiedzieć — jednego z bardziej niezwykłych filozofów naszej współczesności. (Tak, jak nie znalibyśmy Bataille'a i kilku jeszcze innych wymownych Francuzów, wytrwale przez Komendanta przekładanych i komentowanych.) A gdybyśmy znali — któż jednak przyjąłby tę niewdzięczną rolę wytrwałego egzegety? — to na pewno inaczej. Śmiem przypuszczać, że byłaby to wiedza o wiele mniej radosna.

Dlaczego Foucault? — pyta na okładce autor i odpowiada tak: Bo pisał dobre książki. Bo wielu nauczył myślenia. Bo choć był zdeklarowanym sceptykiem, kierowała nim wola prawdy. Bo z meandrów jego dzieł da się wyczytać historię intelektualną drugiej połowy naszego wieku.

To jednak nie tłumaczy podtytułu (*Michel Foucault w poszukiwaniu siebie*), wobec czego Komendant dodać musi co następuje: „Bo niespodziewanym zwrotom jego refleksji mimo wszystko towarzyszyła konsekwencja: u schyłku życia stanął twarzą w twarz ze Sobą".
W ten sposób zapowiedziany zostaje podwójny trakt, po którym będzie podążał autor, oplatając dyskurs analityczny wciąż powracającym pytaniem: *co zrobić ze Sobą?*, pod którym ostatecznie — jak sądzę — kryje się kwestia zasadnicza: j a k i d l a c z e g o p i s a ć.

[1] T. Komendant *Władze dyskursu. Michel Foucault w poszukiwaniu siebie*, Warszawa 1994.

Władze dyskursu są podwójnym wydarzeniem. Intelektualnym — ze względu na wnikliwość interpretacji niemal c a ł e g o dzieła Foucault, jego niejasnej architektury i nieznośnej anarchii, niebywałej ambicji i nieuniknionej ambiwalencji. Pisarskim, ze względu na ostentacyjnie — i zajmująco! — wpisany w tę książkę wątek personalny, dzięki któremu teza naukowa przeistacza się w jedną z ciekawszych książek eseistycznych lat ostatnich. Komendant — co sam ujawnia — nie postępuje jak filozof, dla którego w opisie filozoficznego dzieła liczy się przede wszystkim możliwość jednoznacznego oddzielenia ziaren prawdy od plew tekstu. Przeciwnie, stara się p i s a ć swoją książkę jako k r y t y k, dla którego, jak określił to onegdaj Rorty, najistotniejszym problemem jest wypróbowywanie konkurujących ze sobą „słowników", pochodzących z rozmaitych stron tekstosfery. Dlatego obok szczegółowych analiz (świetna — i klasyczna już — wielopoziomowa lektura *Les mots et les choses*, stanowiąca kościec książki), pojawiają się we *Władzach dyskursu* wycieczki w stronę Bataille'a, w stronę Barthesa, w stronę Derridy i wreszcie, w stronę... własnych fantazmatów.

Zgoda: wydarzenie wydawnicze. Bardziej jednak z d a r z e n i e t e k s t u a l n e, bo tak właśnie czytam książkę Tadeusza Komendanta o Michelu Foucault. Przedsięwzięcie zainspirowane tekstami francuskiego filozofa, rozwijające się jednak wedle własnej logiki; uważna egzegeza, niewolna jednak od tanecznych kroków; monografia filozoficzna a jednak, wpisany między jej wiersze, spór o kształt naukowego dyskursu: jak zdać sprawę z tego zdarzenia, nie naruszając jego integralności?

Budowanie labiryntu

Cóż to, wyobrażacie sobie, że wkładałbym w pisanie tyle wysiłku i czerpał zeń tyle przyjemności, że poświęciłbym mu się z takim uporem, gdyby nie byłoby to budowanie — ręką nieco gorączkową — labiryntu, w który się zagłębiam, labiryntu, w którym mógłbym przesunąć miejsce mojej wypowiedzi?[2]

Czytająca publiczność i jej emisariusze (dumnie obnoszący etykiety krytyków) nie znoszą dezorientacji. Pisarzom pozwala się na zmiany

[2] M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, słowem wstępnym opatrzył J. Topolski, Warszawa 1977, s. 43.

stylu, filozofom rzadko i niechętnie. Filozof piszący różnymi charakterami pisma, nie jest godny zaufania. Filozof często zmieniający maski, nie jest godny miana filozofa.

Prawdą jest, że Foucault stale mnożył projekty, hojnym gestem rozsiewał pomysły do dalszych badań, które — wydawało się — lada moment zostaną opublikowane, po czym zajmował się czymś całkowicie odmiennym (najwyraźniejszy bodaj przykład: gdy w 1976 roku ukazała się u Gallimarda *Wola wiedzy*, pierwszy tom zapowiadanej już na początku lat sześćdziesiątych *Historii seksualności*, na okładce widniało jeszcze pięć kolejnych tytułów, z których żaden, przynajmniej w projektowanej postaci, nie ujrzał światła dziennego), nieustannie przesuwał miejsce swojej wypowiedzi, reorganizował nieprzewidywalną topologię swojego dzieła. Prawdą jest jednak także to, co mówił:

> Praca, kiedy nie jest jednocześnie próbą modyfikowania tego, co się myśli, a nawet kim się jest, nie jest zbyt interesująca.
>
> [...] pracować to próbować myśleć co innego niż myślało się wcześniej.[3]
>
> Lubię otwierać przestrzeń badań, wypróbowywać ją, a gdy coś nie wychodzi, próbować gdzie indziej. Wciąż pracuję nad wieloma rzeczami... i nadal nie wiem, czy coś osiągnę. To, co mówię powinno być traktowane jako „propozycje", „otwarcia gry", zaproszenie dla kogoś, kto zechce się przyłączyć i nie jest pomyślane jako dogmatyczne stwierdzenie, które zostanie przyjęte lub odrzucone *en bloc*. Moje książki nie są traktatami filozoficznymi lub studiami historycznymi: w większości są to fragmenty filozoficzne umieszczone w historycznym polu zagadnień.[4]

Z pewnością: nie istnieje jeden Foucault.[5] Nie tylko ze względu na tematyczną różnorodność jego dzieła. Także ze względu na sprzeczności między autointerpretacjami. Gdy pisał pierwszą przedmowę do *Historii szaleństwa* wierzył jeszcze w niesproblematyzowane istnienie źródeł („Spróbować osiągnąć w historii stopień zero szaleństwa, gdzie jest ono niezróżnicowanym doświadczeniem"[6]). W *Słowach i rzeczach*

---

[3] *Troska o prawdę (rozmowa François Ewalda z Michelem Foucault)*, przeł. K. Żabicka, „Colloquia Communia" 1988 nr 1–3. Rozmowa pochodzi z 1984 roku.

[4] *Questions of Method: An Interview with Michel Foucault*, w: *After Philosophy. End or Transformation?* wyd. K. Baynes, J. Bohman, T. McCarthy, Cambridge (Mass.) 1987, s. 101. Jest to zapis dyskusji historyków, która odbyła się w Paryżu w 1977 roku, po ukazaniu się *Surveiller et punir* i opublikowana została przez M. Perrot w książce *L'impossible prison: Recherches sur le système pénitentiaire au XIXe siècle*, Paris 1980. Tłumaczenie na j. ang. A. Bass.

[5] Zob. D. C. Hoy *Introduction*, w: *Foucault: A Critical Reader*, wyd. D. C. Hoy, Oxford 1986, s. 2n.

[6] M. Foucault *Szaleństwo i nierozum.* Przedmowa do *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie" 1988 nr 6, s. 134.

(1966) pisze jednak: „przed myśleniem staje zadanie: zakwestionować źródło rzeczy"[7], dzięki czemu można by na nowo ustalić relację między czasem i myśleniem. W latach siedemdziesiątych zajmuje się przede wszystkim relacją między władzą i wiedzą i powiada: „Gdy spoglądam wstecz zapytuję sam siebie, czy w «*Historii szaleństwa*» i «*Narodzinach kliniki*» mówiłem o czym innym niż o władzy?"[8] W latach osiemdziesiątych jednak znów wszystko wygląda inaczej:

> Celem mojej pracy w ciągu ostatnich dwudziestu lat nie była ani analiza fenomenu władzy, ani wypracowanie podstaw takiej analizy. Zamiast niej usiłowałem stworzyć historię rozmaitych sposobów, za pomocą których w naszej kulturze człowiek ustanawia siebie jako podmiot.[9]

Mimo tych oczywistych sprzeczności jedno jest pewne (i dlatego trzeba przeczytać książkę Komendanta): szlak, po którym wędrował Foucault, nie tylko odsłania pułapki, o jakie potykali się francuscy intelektualiści w ostatnich trzydziestu latach (absolutyzacja *écriture* z jednej strony, iluzja autonomicznego, całkowicie przezroczystego dyskursu, z drugiej). Wyznacza także kontury uporczywie budowanej moralności badawczej, w której trzy podstawowe i ściśle ze sobą związane pytania brzmią: Co mogę? Co wiem? Kim jestem? „Myśleć — komentuje Gilles Deleuze — to doświadczać, problematyzować. Wiedza, władza i ja [*le soi*] stanowią potrójny korzeń problematyzacji myśli."[10] Jeśli więc w i e d z a , w ł a d z a i j a, ich wzajemny splot w zakamarkach historii stanowią także główne tematy refleksji Foucault (od *Historii szaleństwa* po *Historię seksualności*), a zadaniem intelektualisty, jak często lubił on powtarzać, jest problematyzacja myślenia swojego i innych („wstrząsanie przyzwyczajeniami, sposobami działania i myślenia, rozpraszanie potocznych mniemań"[11], to okazuje się, że całe dzieło Foucault, niezależnie od dostrzeganych w nim cięć i przeskoków, ślepych uliczek i transgresji, może być czytane jako niesłychanie spójny namysł nad historycznie określonymi warun-

---

[7] M. Foucault *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, s. 343. Podaję w przekładzie T. Komendanta, zamieszczonym w „Foucaultowskim" numerze „Literatury na Świecie" (s. 224).

[8] M. Foucault *Truth and Power*, w tegoż: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings (1972–1977)*, wyd. C. Gordon, New York 1980, s. 115.

[9] M. Foucault *Afterword: The Subject and Power*, w: H. L. Dreyfus, P. Rabinow *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Brighton 1982, s. 208.

[10] G. Deleuze *Foucault*, Paris 1986, s. 124.

[11] *Troska o prawdę...*, s. 152.

kami myślenia. Nad tym, co w jednym z ostatnich wykładów nazwał ontologią teraźniejszości, ontologią nas samych i co wykreśla wokół nas aktualne pole możliwego doświadczenia.[12]
A to oznacza, że koniec spotyka się z początkiem, a w labiryncie opadają wszystkie maski.

Bez twarzy?

Niejeden – jak ja zapewne – pisze po to, by nie mieć twarzy. Nie pytajcie mnie, kim jestem, ani nie mówcie mi, abym pozostał taki sam: jest to moralność stanu cywilnego; rządzi ona naszymi dokumentami. Niechże zostawi nam swobodę, kiedy mamy pisać.[13]

Gdy w 1972 roku Gallimard wznawiał *Historię szaleństwa*, Foucault poproszony został o napisanie nowej przedmowy. Odpowiedział: usuńmy poprzednią. Czym jest bowiem przedmowa? Obwieszczeniem tyranii:

moja intencja jest dla was nakazem; naginajcie swoją lekturę, dociekania i krytykę do dzieła, które chciałem stworzyć – dobrze zrozumcie moją skromność: mówiąc o granicach własnego zamierzenia, ukrócam waszą wolność ..., pozbawiam was przywileju przeciwstawienia mojej książce innej zjawy, może do tamtej zbliżonej, lecz piękniejszej. To ja, monarcha rzeczy, które powiedziałem i nad którymi suwerennie panuję intencją i sensem, jakie mi się podobało im dać.[14]

Książka nie jest już zapieczętowana, klucze do niej zostały wyrzucone przez okno. Dzięki temu może ona z obiektu strzeżonego zazdrośnie przez Autora przeistoczyć się w dyskurs: pole bitwy, na którym nie ma już zwycięzców i pokonanych. Śmierć autora, jak trafnie pisał Barthes, obwieszcza tryumfalne narodziny czytelnika. Tak jak kres człowieka, o czym przypominał Derrida, pozwala na nowo przemyśleć stosunek człowieka do własnego bycia.
„Nie pytajcie mnie kim jestem", powiada Foucault.
Nic z tego: pytanie to jest nieuniknione, różnica polega tylko na stopniu dyskrecji. Dla jednych kwestia tożsamości francuskiego filozofa mieści się wyłącznie na planie intelektualnym, dla drugich, „moral-

---

[12] M. Foucault *„Aufklärung" i rewolucja*, przeł. L. Wyczański, „Colloquia Communia" 1986 nr 4–5, s. 71. Tekst pochodzi z 1983 roku.
[13] M. Foucault *Archeologia wiedzy...*, s. 43.
[14] M. Foucault *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 13–14.

ność stanu cywilnego" łapczywie dosięga intymnych szczegółów jego życia prywatnego. Stąd dwa scenariusze, wedle których snuje się opowieść o Michelu Foucault.

Pierwszy — to zgodnie z nim Komendant napisał swoją książkę — próbuje nakreślić pokrętną drogę myśli, wybierając (lub łącząc pod jedną okładką): albo ewolucję tekstów (od *Historii szaleństwa*, przez *Słowa i rzeczy* i *Archeologię wiedzy*, po *Nadzorować i karać* oraz *Historię seksualności*) albo transformację postawy badawczej (od „archeologii nauk humanistycznych", jak brzmi podtytuł *Słów i rzeczy*, przez nietzscheańską z ducha genealogię nowoczesnego ja, do hermeneutyki podmiotu, zarysowanej w dwóch ostatnich książkach). A w innym jeszcze wariancie — zakreślając pola tematycznych fascynacji (na przykład: transgresja, dyskurs, ciało), pomiędzy którymi krąży refleksja głównego bohatera *Władz dyskursu*.

W drugim scenariuszu[15] — który w książce Komendanta pojawia się dyskretnie w kilku miejscach — znajduje się przede wszystkim miejsce dla biograficznych zaciekawień. Oto najbardziej spektakularne epizody: klasyczna niechęć do ojca (Michel to imię drugie, wybrane; imię pierwsze, odrzucone — bo po ojcu — to Paul), młodzieńcze próby samobójcze, osamotnienie w trakcie studiów, krótkotrwała separacja w szpitalu psychiatrycznym po załamaniu nerwowym (1948) i wreszcie homoseksualizm. *Ecce* Foucault: zmuszony przez SB (rok 1958) do opuszczenia Polski, gdzie pracował jako attaché kulturalny (zwyczajowa praktyka infiltracji środowisk dyplomatycznych przez podsunięcie pięknego chłopca), podzielający z bohaterem swej książki (*Raymond Roussel*, 1963) inklinacje do narkotyków, seksu spod znaku Sade'a i Masocha oraz samobójstwa, z rozkoszą oddający się sadomasochistycznym praktykom na przedmieściach kalifornijskich metropolii (w których jest stałym gościem od początku lat siedemdziesiątych), wyśmiewający się z miłości bezpiecznej („Cóż piękniejszego niż umrzeć za miłość chłopców" — miał wyzywająco

[15] Myślę tu przede wszystkim o książce Jamesa Millera *The Passion of Michel Foucault* (New York 1993). Zob. także: M. Lilla *A taste for pain. Michael [sic!] Foucault and the outer reaches of human experience*, TLS z 26 marca 1993. Nie myślę natomiast o pierwszej, znakomitej, biografii Foucault, pióra D. Eribona (Paris 1989), w której szlachetna dyskrecja nie oznacza wcale nadmiernej powściągliwości.

powiedzieć), udzielający wywiadów gejowskim pismom („Seks nie jest fatalnością: to możliwość życia twórczego. Nie wystarczy afirmować swojego homoseksualizmu, należy stworzyć gejowski sposób życia")[16], wyżej stawiający bezwstydnie masturbującego się na placu targowym Diogenesa Cynika (zob. Diogenes Laertios, *Żywoty*, VI, 46) od Sokratesa, i w końcu umierający na AIDS (czerwiec 1984) w tym samym, o gorzka ironio, szpitalu (La Salpetrière), który opisywał w *Historii szaleństwa*.

Czy można nie ulec pokusie odczytywania dzieła, w którym tak wiele miejsca poświęcono przemocy, szaleństwu i seksualności, poprzez prywatne obsesje jego autora? W (trafnej) odpowiedzi na to pytanie biograf Foucaulta parafrazuje znaną wypowiedź Sartre'a o Valerym: owszem, Foucault był gejem, ale nie każdy gej był Michelem Foucault.[17] Myślę, że to samo powiedziałby T. Komendant.

Być może najważniejsza kwestia, jaką dziś, po dziesięciu latach od śmierci Michela Foucault, możemy postawić jego dziełu i życiu, brzmi: jak pogodzić ze sobą oba scenariusze? Gdzie i w jaki sposób przecinają się: szaleństwo, owa „liryczna poświata choroby", będąca upartą „nieobecnością dzieła" i samo dzieło, szczelnie przed szaleństwem zamknięte, opanowane ciągłą wolą wiedzy? Albo inaczej: jak pisać o Foucault, by — z jednej strony — nie sprowadzić jego istnienia wyłącznie do miarowego pulsowania czystego Intelektu, przeciwko któremu tak gwałtownie protestował, z drugiej zaś strony, by nie postrzegać całego jego dzieła jako czytelnego symptomu, spoza którego (na każdej niemal stronicy) przeziera nieokiełznane pragnienie seksualnej transgresji (czyż sam Foucault nie powtarzał ciągle, że za kurtyną zawsze czai się pustka, a głębia to tylko pozorne sfałdowanie powierzchni?).

Innymi słowy: jak wybrnąć z antynomii zbrukanego Rozumu?

Ku zdarzeniu

W 1970 roku Foucault pisze *Theatrum philosophicum*, błyskotliwą pochwałę filozofii Deleuze'a, swojego długoletniego przyjaciela, filozofii wyłożonej w *Logice sensu* i *Różnicy i powtórze-*

---

[16] Zob. D. Eribon *Michel Foucault (1926–1984)*, Paris 1991, s. 407.

[17] Tamże, s. 50.

niu.[18] Skupia się na trzech zagadnieniach, wynikających z wpisanego w obie te książki obalenia platonizmu: nowej relacji między bytem, stawaniem się i różnicą, krytyce reprezentacji oraz topologii fantazmatu i zdarzenia. „Bo czyż, w naszym wieku dwudziestym, jest coś ważniejszego do przemyślenia niż zdarzenie i fantazmat?" [896]. Czym jest zdarzenie? Neopozytywizm redukuje je do materialnego faktu, fenomenologia do sensu, mającego swe źródło w akcie podmiotowej świadomości, filozofia historii — do ogniwa w łańcuchu czasu. Wszystkie trzy filozofie, trzy próby przemyślenia zdarzenia, nieuchronnie je gubią. Zdarzenie bowiem nie daje się ująć jako coś cielesnego (stanowi bowiem efekt działania sił), jako sens przypisany rzeczy („Zamiast ograniczać sens do rdzenia noematycznego tworzącego niejako serce poznawalnego przedmiotu, powinniśmy pozwolić mu unosić się na granicy rzeczy i słów, jako temu, co zostaje o rzeczy powiedziane (...) i co się przydarza" [*comme ce qui se dit de la chose... et comme ce qui arrive*][891]) i jako ziarno przyszłości (gdyż stanowi radykalne zerwanie w czasie). Zdarzenie więc to coś, co „pozbawione wszelkich ograniczeń związanych z podobieństwem, ostentacyjnie ujawnia swoją powtarzalność poza wszelkim naśladowaniem, stanowiąc — pod nieobecność oryginału — przebranie powtórzenia, czystą różnicę, korowód zmiennych masek nie skrywających niczego, pozorów pozbawionych kłamstwa, niejednakowych ozdóbek, odsyłających do nieistniejącej nagości" [893].
Siedem lat później, w dyskusji nad *Nadzorować i karać*, Foucault powraca do filozofii zdarzenia. Oto jego słowa:

> Staram się pracować w kierunku tego, co można by nazwać uzdarzeniowieniem [*eventalization*]. [...] Co przez to rozumiem? Po pierwsze, naruszenie samooczywistości. Oznacza to uwidocznienie jednostkowości tam, gdzie próbuje się przywołać jakąś historyczną stałą, niezmienną właściwość antropologiczną lub ustalić niesproblematyzowany status. Pokazać, że rzeczy „niekoniecznie musiały być takie, jakie były". [...] Po drugie, uzdarzeniowienie oznacza odkrycie powiązań, spotkań, zablokowań, gry sił, strategii etc., które w danym momencie ustanawiają to, co następnie uznaje się za oczywiste, powszechne i konieczne.[19]

Czym więc jest dla Foucault filozofia zdarzenia, którą, jak się wydaje, pod innymi nazwami (genealogia, hermeneutyka podmiotu) uprawiał

---

[18] M. Foucault *Theatrum Philosophicum*, „Critique" 282, Novembre 1970. Cytaty lokalizuję w tekście.
[19] *Question of Method*..., s. 104.

przez drugą część swojej naukowej kariery? Występkiem przeciwko myśleniu unifikującemu, stałym sprzeniewierzaniem się fatalności narzucanej rzeczom pod postacią pozornie oczywistych całości. Zadanie Foucault: odkryć w świecie dyskursów tworzących naszą kulturę ich wewnętrzną dynamikę, przekształcić je w agon sprzecznych sił i interesów, odrzucić zakrzepłe relacje przyczynowo-skutkowe, zgodzić się na nienasycalność pola ich opisu. Zadanie Foucault: pracować/pisać tak, aby jego teksty „pozbawione [zostały] wszelkich ograniczeń związanych z podobieństwem, ostentacyjnie ujawniał[jąc] swoją powtarzalność poza wszelkim naśladowaniem, stanowiąc — pod nieobecność oryginału — przebranie powtórzenia, czystą różnicę, korowód zmiennych masek nie skrywających niczego, pozorów pozbawionych kłamstwa, niejednakowych ozdóbek, odsyłających do nieistniejącej nagości". Zadanie Foucault: zniweczyć sztywne granice między teorią i praktyką, czyli poddać uważnej analizie sposób, w jaki „rozmaite formy racjonalności wpisują się w praktyki lub systemy praktyk i jaką w nich odgrywają rolę. Prawdą bowiem jest fakt, iż «praktyka» nie istnieje bez pewnego racjonalnego nadzoru."[20] Tym trzem zadaniom Foucault poświęcił znaczną część swoich poszukiwań.

Komediodramat Foucaultowskiej filozofii bez *happy endu* rozgrywa się na tle poszarpanego horyzontu, który nie zabezpiecza już w pełni — pod postacią Nauki, Rozumu, Boga, słowem: Logosu — wysiłków intelektualisty. Jej dramat polega na tym, że rzadko kto chce ją czytać wedle logiki zdarzenia, której przez lata była wierna. Jej komedia, komedia całkowicie ludzka, opowiada o godnej śmierci cierpiącego filozofa, który chciał, by jego życie przeminęło w cieniu piękna. „Zdumiewa mnie to — wyznawał Foucault kilkanaście miesięcy przed ostatecznym odejściem — że w naszym społeczeństwie sztuka nie ma już żadnego związku z (...) życiem jednostek... Czyż życie każdego z nas nie powinno być dziełem sztuki?"[21] Droga, którą przeszedł, rozpostarta między pismem i istnieniem, *écriture* i *existence*, zasługuje na baczną uwagę.

Dlatego należy przeczytać książkę Tadeusza Komendanta.

Michał Paweł Markowski

---

[20] *Question of Method...*, s. 107.

[21] Cyt. za D. Eribon, s. 429.

Glosy

Pamięci Romana Zimanda

Ten człowiek próbował chodzić bez maski

Poznałem go w czerwcu roku chyba 1974. Został on wówczas zaproszony do klasztoru Sióstr Zmartwychwstanek na Żoliborzu jako jeden z prelegentów, którzy w kolejne wieczory starali się nam przybliżyć problematykę pojednania polsko-żydowskiego oraz przedstawiali nam rozmaite tematy z zakresu duchowości żydowskiej oraz kultury i historii tego narodu. Nam — to znaczy młodzieży warszawskiego KIK-u, której wówczas byłem kapelanem, a która przychodziła na te spotkania bezpośrednio po pracy nad porządkowaniem żydowskiego cmentarza, jeszcze bardziej zaniedbanego wówczas niż obecnie. Takich tygodni żydowskich młodzież KIK-owska zorganizowała w latach siedemdziesiątych kilka.

Nie pamiętam już, o czym mówił Zimand. Za to pamiętam bardzo dobrze, że zachowywał się poprawnie, ale nie uprzejmie. „Zapewne nigdy jeszcze w życiu nie był w katolickim klasztorze" — pomyślałem sobie wówczas. Dopiero kiedy go poznałem bliżej, mogłem się przekonać, że taki był jego styl: starał się nigdy nie nakładać maski, nawet maski uprzejmości. Ludziom zwyczajnym bardzo bym odradzał przyjmowanie takiego stylu, Zimandowi dodawał on uroku, podkreślał jego niepowtarzalność. Po prostu miał w sobie dość sprawiedliwości i życzliwości dla ludzi, żeby próbować chodzić bez maski.

Pamiętam jeszcze, że na samym początku tamtego swojego wieczoru złożył deklarację, że jest człowiekiem niewierzącym. Nie pamiętam,

co mówił, ale musiało to być coś związanego z Biblią albo z duchową tradycją żydowską, bo nigdy nie zapomnę, że wydało mi się to gruntownie niezgodne z deklaracją, jaką złożył na wstępie: mówił bowiem z żarliwością chasydzkiego mistyka. Dziwny jest ten świat: z ambony potrafimy mówić chłodno i jakby bez przekonania, a deklaracja niewiary nie musi przekreślać religijnej żarliwości.

Nie pamiętam, kiedy poznaliśmy się naprawdę. Znam siebie i mogę z całą pewnością powiedzieć, że to on zaproponował mi pierwsze spotkanie. Kiedy przychodził do mojego klasztoru na rozmowę, zawsze miał w rękawie jakiś tekst biblijny, o którym chciał porozmawiać, albo jakiś problem dotyczący podobieństwa i różnic między religią żydowską i chrześcijańską; niekiedy chodziło mu o jakiś szczegół związany z tematem, jakim się akurat zajmował. Bardzo troszczył się o to, żebym wiedział, iż jest człowiekiem niewierzącym i że wiary nie szuka. Zarazem nosił w sobie nieprawdopodobne wprost zainteresowanie dla problematyki związanej z wiarą.

Ale również w tym zakresie interesowały go raczej szczegóły, niż spojrzenia całościowe. Kiedyś na przykład — było to już w czasie, kiedy również ja do niego przychodziłem — zaczął się zastanawiać nad sensem tego szczegółu, iż kamienia ze snu Nabuchodonozora nie dotknęła żadna ręka ludzka. Wyciągnął „Symfonię", czyli rosyjską konkordancję do Biblii, i okazało się, że szczegół ten znajduje się na bardzo interesującym polu symbolicznym. Można o Zimandzie powiedzieć — w najlepszym tego słowa znaczeniu — że był bałwochwalcą szczegółu.

Widomym dowodem tego naszego zetknięcia się wokół problematyki religijnej jest dyskusja, którą sam ofiarował się zorganizować na temat *Religion* Kołakowskiego: jeszcze nie wiedzieliśmy, że w polskim przekładzie książka będzie nosiła tytuł *Jeżeli Boga nie ma*. Dyskusja odbyła się w styczniu 1983 w moim klasztorze, a wzięli w niej udział, oprócz Zimanda, Stefan Amsterdamski, Karol Tarnowski, Bohdan Chwedeńczuk, Paweł Kłoczowski, może ktoś jeszcze. Szkoda, że nie mogła zostać wydrukowana w miesięczniku „W drodze"; w końcu znalazła się w numerze 5/86 „Almanachu Humanistycznego".

Czymś najgłębiej religijnym w tym człowieku — tak jak to odczuwałem — był jego stosunek do prawdy. Mówił o tym bardzo oszczędnie, ale nie można było go nie zrozumieć: Szacunek dla prawdy zakazywał mu emigrować z kraju, w którym był, z racji zaangażowań opozycyj-

nych, dyskryminowany. „Bo przecież ja sam przykładałem ręki do tego, żeby w Polsce zapanował komunizm". W okresie okrągłego stołu i potem, pamięć o epizodzie ZMP-owskim powstrzymywała go od jakichkolwiek zaangażowań w sprawowanie władzy. Wielu nie mogło zrozumieć tej postawy, a on nie rozumiał, że ludzie nie rozumieją.
Miał wręcz alergię na sprzeniewierzanie się prawdzie. Spalony był dla niego człowiek, którego przyłapał na kokietowaniu publiczności. W ten sposób stracił szacunek dla któregoś z naszych wielkich opozycjonistów, który podczas jakiejś konferencji prasowej na Zachodzie wypowiedział się przeciwko amerykańskiej obecności w Wietnamie. „On genialnie czuje, czego słuchacze od niego oczekują, on ma bezbłędny instynkt podobania się ludziom — wracał Zimand do tego wydarzenia jeszcze na kilka miesięcy przed swą śmiercią. — Ale kto nie słyszy rozlegającego się na cały świat krzyku zabijanych i tonących *boat people*, słyszy zaś oczekiwania jakichś zaślepionych doktrynerów i jeszcze im ulega; wybaczcie, ale Warszawa jest dość szeroka i nasze drogi nie muszą się przecinać".
Brak potrzeby podobania się ludziom i niezależność od mody na jakieś określone poglądy i postawy kazały Zimandowi przyznawać się do przyjaźni z posłem Niesiołowskim, opublikować radykalny artykuł przeciwko eutanazji czy popularyzować — w ramach polskiego wyboru z „Commentary" — bardzo krytyczne artykuły na temat feminizmu czy lobby homoseksualnego.
Wszystko to jednak robił w miarę dyskretnie, bo był wewnątrzsterowny autentycznie. Zimand nie należał chyba do tych, którzy potrafią toczyć wielkie boje w imię swoich racji, ani do tych, którzy głośno krzyczą o tym, że czymś różnią się od innych. Kiedy coś mu się nie podobało, chyba wolał usunąć się na bok i myśleć swoje. Krzyczałby może dopiero wówczas, gdyby ktoś próbował mu wejść w tę jego prywatność. Piszę o tym, bo pomoże mi to określić jego stosunek do Kościoła. Chyba Kościoła nie lubił, a w każdym razie nie podejrzewałem go o jakiekolwiek pozytywne uczucia. A jednak sam słyszałem, że raz czy drugi ubolewał nad jakimś napastliwie antykościelnym artykułem w „Gazecie Wyborczej". „Z mojego żydowskiego domu — tłumaczył mi — nigdy nie wynoszono śmieci ani w szabat, ani w niedzielę; dzisiaj nie wszyscy wiedzą o tym, że prawem mniejszości jest upominać się o swoje, ale mniejszość powinna się też liczyć z odczuciami większości".

Jakby streszczeniem Zimandowej niezależności był dla mnie Wielki Poniedziałek roku 1982. Otrzymałem wówczas pozwolenie władz więziennych na przeprowadzenie rekolekcji dla internowanych w Jaworzu. Większość internowanych — w Jaworzu odosobniono intelektualną elitę opozycji — stanowili ludzie niewierzący lub niepraktykujący. Na rekolekcje przyszli jednak wszyscy. Wszyscy, ale z wyjątkiem Zimanda. Ponieważ reżim w Jaworzu był łagodny, pan Roman zaprosił mnie, rzecz jasna, do swojej celi na herbatę. Jednak progu świetlicy — w czasie, kiedy przemieniono ją w miejsce sakralne — nie przestąpił.

Ale jeden raz widziałem go nawet w kościele. Było to tak. Zadzwonił kiedyś, czy nie mógłby do mnie przyjść. Odpowiedziałem, że nie, bo mam właśnie odczyt. „Zresztą na temat antysemityzmu" — dodałem. Zapytał, gdzie i o której godzinie. Powiedziałem, że w kościele świętego Aleksandra, ale nawet do głowy mi nie przyszło, żeby go zaprosić. Zaczynam odczyt i własnym oczom nie wierzę: na wprost mojego pulpitu siedzi Zimand. Myślę, że ten właśnie odczyt skłonił go, by tak niezasłużenie wymienić moje nazwisko w *Piołunie i popiele* w kontekście niezmiernie dla mnie zaszczytnym. A nawiasem: dlaczego tak mądre i głębokie spojrzenia na problem polsko-żydowski, jak *Piołun i popiół*, jest praktycznie nieznane?

Dedykacja *Piołunu i popiołu* oddaje całego Zimanda, jakim go znałem: jest to czysto obiektywna informacja, że byłem jednym z pierwszych czytelników maszynopisu. Dokładnie tak samo było z naszymi spotkaniami: oschłe przywitania i pożegnania — i fascynująca przerwa między jednym i drugim, nieraz naprawdę bardzo długa. Pochwalę się jeszcze, że *Dlaczego partii potrzebna jest partia*? też znałem chyba jeszcze w maszynopisie — rzecz jasna, nie mogłem się nie domyśleć, że to on napisał, ale on mi tego wówczas nie powiedział.

Przeglądam teraz inne dedykacje na otrzymanych od niego książkach i oczom nie wierzę: jest napisane zielono na białym, że tę książkę ofiarowuje mi „z całą serdecznością", a tamtą „z wyrazami szacunku i sympatii", a jeszcze inną „z ufnością", że nie dałem „się zwariować kampanii wyborczej". W bezpośrednim kontakcie aż na takie szaleństwa spoufalenia nigdy by sobie nie pozwolił! Kto znał Zimanda, rozumie, o czym teraz piszę. Ten człowiek wielu ludzi zrażał swoją oschłością. Ale tylko tych, którzy nie zauważyli, że ta oschłość to po prostu brak maski. To nie była nawet skorupa, za którą krył się niez-

wykle dobry i mądry człowiek. Po prostu — on nie miał maski, a zarazem był dobry i mądry.
Dzięki kalendarzykowi mogę dokładnie powiedzieć, że byłem u niego 28 listopada 1991 r. Już był chory, ale tego nie zauważyłem. Wciąż jeszcze się fascynował autobiografią jako rodzajem literackim. W związku z tymi zainteresowaniami pożyczył ode mnie *Wyznania* świętego Augustyna i *Życie Teresy od Jezusa*. Twierdził, że w literaturze polskiej ten rodzaj literacki jest praktycznie nieznany. „Może tylko Zamoyska jest tu wyjątkiem" — dodał. Kiedy już byłem w płaszczu, powiedział mi jeszcze, że nie czyta teraz żadnych gazet i że nigdy by nie przypuszczał, że to tak dobrze robi dla ducha. Myślę, że przy pożegnaniu był tak samo oschły jak zazwyczaj, ale tego nie pamiętam.
Potem już było tylko spotkanie w szpitalu. Niesamowita to była rozmowa. Poznał mnie, na moje pytania (najprostsze, rzecz jasna) reagował rzeczowo, aby zaraz potem wciąż na nowo odpływać w dziwną mowę, wypowiadaną w poprawnych zdaniach, której treść jednak nie przystawała do rzeczywistości. Mówił wówczas przeważnie po angielsku.
Jeszcze po śmierci oddał mi wielką przysługę. Mianowicie, wspominając go w rozmowie z Ryszardem Herczyńskim, napomknąłem coś o jego stanowczym sprzeciwie wobec eutanazji. Zastanawiał się nawet nad wydaniem u nas książki swojego przyjaciela, doktora Fenigsena, na temat fatalnych skutków, jakie przyszły w ślad za legalizacją eutanazji w Holandii; rozdział z tej książki opublikował w „Almanachu Humanistycznym". „A może chciałbyś mieć adres doktora Fenigsena?" — zapytał mnie Ryszard. I tak efektem naszej żałobnej rozmowy o Zimandzie będzie polskie wydanie tej niezwykłej książki jego przyjaciela.

Listopad 1992 *Jacek Salij*

O kobietach, herbacie i kamizelkach

Kolejność była chyba właśnie taka. Najpierw kobiety. W życiu Romana Zimanda odgrywały — oczywiście — niesłychanie ważną rolę, przy czym za każdym razem dama serca pojawiała

w czarnej maseczce, z tajemniczym uśmiechem i palcem na ustach. Krótko mówiąc: był Roman człowiekiem zabójczo dyskretnym. Nasza przyjaźń była, niestety, krótka. Zaczęła się na dobre w dobrym stanie wojennym, choć przedtem, a jakże, dziesiątki lat kolegowaliśmy się w Instytucie. Lecz kiedy pamiętnej nocy grudniowej generałowie postanowili internować kożuszek na śmietance ówczesnej elity intelektualnej, pozwoliłam sobie nareszcie wykorzystać tę sytuację, i w liście do internowanego R. Z. zaproponować Mu bruderszaft. Nie odmówił. A kiedy w końcu wrócił — dopełniliśmy rytualnych czynności irlandzką whisky i tak się zaczęła prawdziwa przyjaźń i współpraca. Pomagałam Mu robić „Almanach Humanistyczny", później wybory z „Commentary", a On pomagał mi przetrwać różne komplikacje, nie tylko sercowe. Wiedziałam, że zawsze mogę Go spytać, co to właściwie jest ten postmodernizm i dekonstrukcjonizm, wiedziałam też, że zawsze mogę liczyć na Jego milczącą serdeczność, nawet na lekką kpinę, tak kojąco działającą na rozdarte serce. No i na tę wspaniałą herbatę, o którą w owych czasach wcale nie było łatwo — i o której za chwilę. Z daleka — rzecz jasna — podziwiałam stosunek Romana do kobiet, jak z *Casablanki*, naszego ukochanego filmu (pamiętam, że w ciężkich chwilach mówiliśmy sobie — jak dobrze byłoby kiedyś wykupić całe kino Iluzjon, czyli Śląsk, i codziennie oglądać rozstanie Humphreya Bogarta z Ingrid Bergman — było to wówczas, przed kilkunastu laty, marzenie absolutnie idylliczne, i jak się okazało jeszcze jeden dowód na to, że marzenia nigdy się nie spełniają; kino Iluzjon wprawdzie można by kupić, chyba nawet jest ono prywatną własnością, i wyświetlają tam od czasu do czasu *Casablankę*, tylko że nie ma już Romana. Zostało tylko zdjęcie, sprzed wielu, wielu laty, na którym Roman patrzy uwodzicielsko spod ronda miękkiego kapelusza, przez ramię ma przewieszony trencz, a w ręku trzyma irchowe — to widać, choć zdjęcie jest oczywiście czarno-białe — rękawiczki; takie zdjęcie, jak myślę, mogła zrobić tylko piękna i bardzo zakochana kobieta); stosunek zatem Romana do kobiet wydawał się właśnie taki: wymagający wszystkiego i wybaczający wszystko... A kiedy kobieta odchodzi — to zaciśnięte z bólu pięści chowamy w kieszeni trencza. Jak w *Casablance*. Lub zapalamy papierosa. To wszystko.

Więc o kolejnych *love stories* dowiadywałam się w ten sposób, że na moje zaproszenie na przykład na imieninowy bal lub inną większą

okazję (bo robocze spotkania to co innego) Roman dziękując odpowiadał pytaniem: a czy mogę przyjść z ... i tu padało mniej lub bardziej zaskakujące mnie imię. Reszta była milczeniem. Co jednak wcale nie znaczy, że wszystkie panie, „które zechciały zwrócić na Niego uwagę" (to oczywiście wyrażenie samego Romana) towarzyszyły Mu na przyjęcia do mnie. Roman chadzał własnymi ścieżkami, które często bywały bardzo wąskie, jednoosobowe. Nie wiem, jak damy serca — ja wszakże czułam się z Nim spokojnie i bezpiecznie, wiedząc, że nigdy mi niczego nie odmówi. Pewnego razu trzeba było odebrać z magazynu cudem załatwiony wózek inwalidzki dla mojego Taty, o ósmej rano (było to bowiem w czasach, gdy życie ludzkie mogło zależeć również od magazynierów), nie później, i Romanowi nawet nie drgnęła powieka, by mi przypomnieć, że przecież „zwykł był" (to także jego ulubiony zwrot) pracować w nocy i że ósma rano nie jest porą dla dżentelmenów. Powiedział tylko to swoje OK — i wózek został odebrany oraz dowieziony Tacie.

A przy tym wszystkim był Roman ogromnie wymagający i grymaśny — dotyczyło to zarówno alkoholi, jak ubioru czy manier, i myślę teraz, że ta zabawna gęba dziwaka i tyrana mogła być dość wygodną i szczelną maską, chroniącą miejsca i sprawy nie na pokaz i nie na sprzedaż. Potrafił być też bardzo złośliwy; wyraźnie zresztą bawiła Go własna złośliwość. Nie nadużywał jej wszakże.

Ten pozorny abnegat — każdy, kto choć raz był na Śniadeckich, wie, co mam na myśli — był naprawdę sybarytą i dandysem. Świadczą o tym kamizelki i herbata. Zacznę od herbaty. Jej najprzedniejsza jakość, rytuał parzenia, filiżanki — wszystko to razem stanowiło przedmiot mniej lub bardziej łagodnych kpin całej Warszawy. Mnie wszakże to nie śmieszyło nigdy, jako że identyczny kult herbaty wyniosłam z domu. Ale w epoce topornych fajansowych kubków i tzw. herbaty ekspresowej — że nie wspomnę o przełomie lat 70. i 80., kiedy to porządnej herbaty do parzenia prawie w ogóle nie było, bo kawa przynajmniej była na kartki — otóż, w czasach postępującej degradacji herbaty to przywiązanie do niej uchodziło po prostu za przesadę, snobizm lub dziwactwo. Dlatego we wdzięcznej pamięci zachowuję pewnego dyskretnie eleganckiego pana, który zimą 1982 pojawił się na Piwnej, w Komitecie Pomocy Uwięzionym, z puszką drogocennej herbaty Liptona — Pickwick dla internowanego Romana. Był to Jego niegdysiejszy nauczyciel angielskiego — który jak nikt

inny wiedział, że człowiekowi w każdej sytuacji przede wszystkim należy się „filiżanka mocnej, gorącej herbaty".
Wiem też, że w różnych szafach i kredensach warszawskich (i nie tylko warszawskich) były (a może jeszcze są) specjalne filiżanki Romana lub dla Romana, których nikt inny nie śmiał używać.
Zaś co do kamizelek, to one właśnie były świadectwem fundamentalnego, by tak rzec, dandyzmu Romana, dandyzmu rozumianego zgodnie z XIX-wiecznym rodowodem tego pojęcia. Otóż prawdziwym dandysem był ktoś, kto niekoniecznie był przesadnie lub wyrafinowanie elegancki, lecz przede wszystkim ten ktoś, czyj ubiór był głęboko przemyślany i konsekwentny, był swego rodzaju znakiem, czy nawet t e k s t e m, czasami też prowokacją. Wszystkie te funkcje pełniły kamizelki. Dżinsowe i w szkocką kratkę, dzienne, popołudniowe i wieczorowe, ekstrawaganckie i klasyczne. Nigdy nie widziałam Romana w garniturze i krawacie, marynarkę zakładał niesłychanie rzadko — kamizelki zawsze. Do iblowskich legend przeszła historia o tym, jak pewnego razu, za *ancien regime'u*, zaproszono Romana na lunch do Ambasady Brytyjskiej. Przekazująca telefonicznie zaproszenie sekretarka zaznaczyła, że szanowny i drogi gość spodziewany jest bez żony, ale za to w garniturze. Na co Roman miał odrzec, że przyjdzie i bez żony i bez garnituru, i myślę, że potrafił zasugerować tej pani, iż inny wariant nie wchodzi w rachubę. Jak wiemy, nie miał ani jednego, ani drugiego, co jest pewną rzadkością, zwłaszcza w Wielkiej Brytanii. Roman zresztą pięknie tę historię opowiadał, i to nam, słuchaczom i słuchaczkom starczało za najprzedniejszy lunch. A skończyła się ta historia chyba dość banalnie — ot, po prostu pożyczył R. Z. coś stosownego od Janka Walca.
„Niebo i ziemia przemijają, chwieją się fundamenty światów" — pisał poeta, też mający w swej biografii miejsca trudne. Przy czym nie chodzi mi w tym przywołaniu Gałczyńskiego o proste (a nawet właściwie prostackie) porównanie. Każde życie jest inne i nie ma dwu identycznych motywacji. I dlatego, pamiętając o człowieku, zawsze chyba lepiej myśleć o tym, co wywołuje uśmiech, a nie gniew. Czyli o kobietach, herbacie, kamizelkach...

Izabela Jarosińska

Rok z Konwickim, rok z Miłoszem

Zestawienie *Kalendarza i klepsydry* z *Rokiem myśliwego* może się wydawać dosyć dowolne, podobnie jak zestawienie *Dziury w niebie* z *Doliną Issy*, albo *Pół wieku czyśćca* z *Podróżnym świata*. A może też wydawać się w pewien sposób uzasadnione, choć niewiele z tego wynika. Na przykład, że pewien prozaik i pewien poeta napisali książki w formie dziennika, napisali powieści odwołujące się do dzieciństwa spędzonego na wileńszczyźnie oraz udzielili wywiadu–rzeki na temat swego życia i twórczości.

Wolno jednak czytelnikowi mieć swoje gusta i rozmyślać o książkach w porządku niezależnym od tego, w jakim je tworzyli autorzy. A właśnie lektura dziennika Miłosza z przełomu lat 87 i 88 przypomniała mi dziennik Konwickiego z roku 1974, co dalej nasunęło kolejne zestawienia. Roman Zimand lubił czytywać dzienniki i „rozmowy z...", więc może uznałby rzecz za godną chwili namysłu.

Nazwa „dziennik" w odniesieniu do obu tych książek powinna być opatrzona pewnymi zastrzeżeniami, które przypomniałyby, że ma ona w tym wypadku sens trochę inny, niż w odniesieniu do Nałkowskiej, Dąbrowskiej czy Lechonia. Oprócz dzienników wieloletnich znane są też dzienniki obejmujące tylko pewną fazę, wyodrębnioną z całości biografii jakimiś względami, jak okres dojrzewania (Żeromski), podróż (Goszczyński), uwięzienie (Anna Frank), choroba (Brzozowski), wojna (Bobkowski).

Czy ma tu coś do rzeczy przypomnienie powieści wzorowanej na diariuszu, jako zapisie ograniczonego w czasie epizodu? Myślę o *Dzienniku roku zarazy* Daniela Defoe (tekst ten zresztą jak wiadomo długo był uważany za autentyczny ocalały diariusz czasu epidemii). *Kalendarz i klepsydra* Konwickiego oraz *Rok myśliwego* Miłosza mają formę dziennika jednego roku. W obu książkach wybór ten sprawia wrażenie umotywowanego wyłącznie wewnętrzną decyzją piszącego, a nie jakimkolwiek uchwytnym dla czytelnika czynnikiem zewnętrznym. Czyżby były też w jakimś sensie opowieściami o zarazie? Angielski pisarz mógłby się okazać tu patronem bardziej przydatnym, niż to na pierwszy rzut oka wyglądało, gdyby przypomnieć parabolę obmyśloną przez pilnego czytelnika Daniela Defoe, jakim jest Herling–Grudziński,

opowiadający o totalitaryzmie jako o dżumie — ale ten wątek na razie zawieśmy.

Kalendarz i klepsydra oraz *Rok myśliwego* nie mieszczą się w żadnej z tych kategorii, nie odsyłają do sytuacji, która miałaby motywować wybór tego a nie innego roku na pisanie dziennika. Nie są też powieściami w kształcie dziennika. Z pewnością należą do obszaru „literatury dokumentu osobistego" (używając terminu Zimanda z jego książki *Diarysta Stefan Ż.*), a nie do fikcji. To, że Konwicki nazywa swoje dziełko „łże-dziennikiem" albo „dziennikiem fałszywym", potwierdza dokumentarny, a nie fikcjonalny charakter jego tekstu. Powieść nie kłamie, tylko zmyśla i nie da się jej „fałszować". Fałszować można jedynie dokumenty. Mistyfikacje, które Konwicki wplata w tok *Kalendarza i klepsydry*, nie mogą być traktowane przez czytelnika jak fikcja powieściowa. Jeśli prawdziwość niektórych epizodów wydaje się wątpliwa, to raczej na zasadzie takiej jak w plotce, albo „nabieraniu" kogoś w rozmowie towarzyskiej.

Miłosz w *Przedmowie* do *Roku myśliwego* powiada, że starał się dać obraz siebie samego prawdziwy o tyle, o ile to jest możliwe (zwłaszcza, jeśli się pisze dziennik nie wyłącznie dla siebie, ale i z myślą o ewentualnym opublikowaniu). Tak więc jeden z autorów powiada czytelnikowi, iż będzie umyślnie wywodził go w pole, nigdy nie dając pewności, co jest serio a co kpiną. Drugi wyznaje, że jest ciekaw (sam dla siebie czując się postacią enigmatyczną), co wyczyta przyszły biograf. Obaj więc zadają czytelnikowi zagadki i obaj — zagadki o sobie. Traktując obie książki jako dzienniki osobiste a nie powieści, nie możemy jednak nie dostrzec, iż mają one w swej budowie pewien rys wyraźnie obcy dziennikowi *sensu stricto*. W klasycznym już dziś studium Michała Głowińskiego o powieści i dzienniku intymnym za jedną z podstawowych różnic uważa się to, iż dziennik autentyczny w przeciwieństwie do powieści w kształcie dziennika jest nie-dziełem. Nie obowiązuje go logika kompozycyjna, a zwłaszcza jego zakończenie nie jest zamknięciem, ale raczej urwaniem. Do *Kalendarza i klepsydry* oraz *Roku myśliwego* tego rozróżnienia nie da się zastosować. Nie dlatego, żeby było fałszywe. Dlatego, jak sądzę, że od czasu, kiedy je Głowiński sformułował (pod koniec lat sześćdziesiątych) sytuacja dziennika osobistego w polskiej literaturze tak się zmieniła.

Perspektywa publikowania dziennika intymnego była czymś branym pod uwagę już na początku wieku, np. przez młodą Nałkowską, ale

było to w myśl konwencji „pięćdziesiąt lat po śmierci". Dopiero Gombrowicz uczynił zasadą działania natychmiastowe publikowanie dziennika, tak samo jak powieści, dramatu czy wiersza. Z założenia, i wyznając to wielokrotnie wprost, pisał od razu dla współczesnego sobie czytelnika, pomimo że był zarazem tak ostentacyjnie egotyczny, jakby pisał wyłącznie dla siebie. Narastający proces literaryzacji dziennika doprowadził w ten sposób do pewnego punktu krytycznego i stworzył możliwość zniesienia granicy pomiędzy dziennikiem a powieścią. Już nie trzeba wymyślać *Dziennika Franciszki Krasińskiej* czy *Bez dogmatu*. Wystarczy wybierać pewne zdarzenia z własnej codzienności, dodając trochę marzeń i wspomnień, spisywać to, opracowywać i po pewnym czasie książka gotowa. (Nie mówię tego ironicznie, przeciwnie, wolę np. *Miesiące* Brandysa niż różne „eksperymenty powieściowe" rodem z „magicznego realizmu".) Zarazem jednak książka taka ma cechy skomponowanej całości, jest już bardziej dziełem niż nie-dziełem, choć zapewne podlega regułom poetyki dzieła otwartego, jakby powiedział Umberto Eco, skoro pozostaje w niej nieprzewidywalność możliwego dalszego ciągu życiowej „fabuły".

Obie rozważane tu książki ostentacyjnie manifestują swoje wyraźne, „na okrągło" wykończone zamknięcie. Rok z Konwickim, rok z Miłoszem. I ani dnia więcej. To nic szkodzi, że Konwicki nie troszczy się o daty (choć rok 1974 parokrotnie wymienia), a do nazw dni tygodnia dodaje zawsze jakieś dowcipuszki, bo nie jest diarystą-pedantem. Zaczyna jednak dokładnie od Nowego Roku, później nie zaniedbuje parokrotnego zawiadamiania nas jak mija wiosna, lato i jesień (oczywiście pada słowo „Zaduszki") i kończy perspektywą Bożego Narodzenia, które jest tuż, tuż. Rok jest więc pełny, w niewzruszonym, odwiecznym ładzie. Porządku tego nie mogą obalić żadne szaleństwa współczesności, na którą tyle narzeka Konwicki powiadając, że jest staroświecki i prowincjonalny.

Miłosz zaczyna i kończy niby w środku, bo od sierpnia do sierpnia, za to datuje zawsze z pełną ścisłością dzień, miesiąc (rzymską cyfrą, czego już dziś w szkołach nie uczą) i rok całkowitą czterocyfrową formułą. Pierwszy zapis nosi datę 1 VIII 1987, Berkeley. Ostatni — 30 VII 1988. Do zupełności kalendarzowego porządku zabrakło tylko następnego dnia, 31 lipca. Ale ponieważ zapisy nie są bez wyjątku codzienne, ta luka mieści się w przyjętych regułach i rok jest bez wątpienia pełny. Zestawienie *Kalendarza i klepsydry* z *Rokiem myśliwego* czyni tę kwe-

stię dopełnienia, zamknięcia roku tym wyraźniejszą, że czytelnik obu książek nie może dostrzec drugiego, obok diariusza, paraliterackiego wzorca wypowiedzi. Jest to gatunek bynajmniej nie osobisty: kalendarz. U Konwickiego leży na samym wierzchu, w tytule. U Miłosza podobnie, jeszcze z objaśnieniem w *Przedmowie*, w której wspomina, że zaczerpnął tytuł swego dziennika od jednej z ulubionych w dzieciństwie książek Włodzimierza Korsaka.

Rok myśliwego jest kalendarzem zajęć podzielonym na miesiące i wręcz podręcznikiem łowiectwa, co prawda w pierwszym rzędzie dla leśnych obszarów północy. Moja książka jako żywo nic nie ma wspólnego z tą tematyką, za to sporo z samą formą kalendarza. Jest diariuszem jednego roku, od sierpnia 1987 do sierpnia 1988. A że w tych zapisach, codziennych albo co kilka dni, powracam nieraz do dawnych zdarzeń i ludzi, których znałem, splatają się ze sobą na tych stronach przeszłość i teraźniejszość.

Kalendarz i klepsydra, choć nie przywołuje żadnego konkretnego przykładu, jest przecież w swym pomyśle nawet bliższa paraliterackiemu gatunkowi kalendarza, niż książka Miłosza, biorąca tytuł od Korsaka. Bliższa choćby przez to, że trzyma się porządku roku zaczętego od 1 stycznia, w paru miejscach odwołuje się do wymiaru obrzędowego (wspominając Nowy Rok, Zaduszki i Boże Narodzenie), a także przez wyraźne uobecnienie rytmu czterech pór roku, które Miłoszowi zacierają się prawie zupełnie pod jednostajnie słonecznym niebem Kalifornii.

Luźna z zasady narracja dziennikowa zostaje więc przez obu pisarzy uchwycona w zewnętrzną, wyraźną, zamkniętą ramę kalendarza. Rama taka wycina ze strumienia czasu określony odcinek, którego początek i koniec oddalone są od siebie rozpiętością trzystu sześćdziesięciu pięciu dni, ale jednocześnie ów koniec jest echowym odbiciem oddalonego początku. „Od sierpnia do sierpnia" powiada Miłosz. A Konwicki, który zaczął w Nowy Rok a kończy przed Bożym Narodzeniem, w ostatnich zdaniach mówi o „klepsydrze pamięci". Klepsydra ma przecież to do siebie, że można ją nieskończoną liczbę razy odwracać i zawsze ten sam piasek w tym samym naczyniu będzie się przesypywał tak samo.

Obaj autorzy konstruują swoją opowieść tak, że spoza liniowego, niepowstrzymanego przepływu czasu przebija cykliczny ruch zamkniętego koła, którego jeden obrót można zapisać i pokazać tak, żeby starczył za całą resztę, żeby tę resztę pozostającą na zewnątrz jakoś w sobie (choćby ułomnie i wybiórczo) pomieścił. Tym, co pozwala za-

tryumfować nad nieodwracalnością przepływu czasu jest pamięć. To dzięki niej obaj diaryści, posuwając się wzdłuż kalendarzowego porządku, w teraźniejszości jednego roku, odbiegają dowolnie w minione dziesięciolecia, metodą odkrytą przez Prousta, a potem latami doskonaloną przez kolejnych twórców powieści strumienia świadomości. Obaj zresztą w konkluzji mówią o poczuciu niewystarczalności wysiłku, podjętego w skończonym właśnie dzienniku.
Konwicki:

Bezsenność. Klepsydra pamięci. Płatki śniegu spadają z łoskotem na nieżywą ziemię. Gruzowisko rzeczy byłych i niebyłych. Co to kogo obchodzi. Co to mnie obchodzi.

Miłosz:

[...] bo wszystkie te postacie istnieją równocześnie w różnych swoich fazach, ale ten wymiar czasu jest niemożliwy do uchwycenia w sposób linearny, czyli według rozwijającej się akcji, mimo coraz częstszego użytku techniki rzutów wstecz. [...] gdzie są te wyjątkowe zalety literatury? Pewnie też skromne, choć jej nieporadność, kiedy próbuje schwytać i utrwalić w słowach rzeczywistość, to już osobny temat.

Oba zakończenia, zacytowane powyżej, dostarczają argumentów jeszcze innego rodzaju na rzecz tezy, że dwa te dzienniki nie dają się potraktować jako „nie-dzieła". Obok podstawowej motywacji ukończenia tekstu, jaką jest zewnętrzny fakt, że minął okrągły rok prowadzenia dziennika, pojawia się motywacja wewnątrztekstowa, poniekąd retoryczna, odwołująca się do usankcjonowanych tradycją sposobów świadomego, nieprzypadkowego kończenia wypowiedzi. Konwicki w ostatnim akapicie dokonuje błyskawicznego podsumowania całej swojej twórczości i rozważa możliwość zamknięcia napisanego właśnie dziennika autoironiczną, wyrazistą pointą: „Ta książka mogłaby być moją ostatnią książką. Ostatnią prawdą–nieprawdą, strachem–udaniem, kokieterią–jękiem. Mogłaby się zakończyć męską konkluzją: omnis moriar".
W ostatnim zdaniu Miłosza pojawia się sformułowanie „... to już osobny temat", podobne do znanego już w średniowieczu toposu (wspomina o nim Curtius), który pozwalał motywować zakończenie tym, że temat się wyczerpał i należałoby zacząć coś zupełnie innego.
Zamykając swe książki w takiej wyraźnej ramie kompozycyjnej, obaj diaryści wypełnili wnętrze tej ramy swobodnie wymieszaną różnorodnością rzeczy. Byli tu w zgodzie z inną cechą kalendarza jako gatunku, który w niezmiennej i powtarzającej się zawsze (z drobnym wyjątkiem

roku przestępnego) siatce trzystu sześćdziesięciu pięciu dni mieści sylwiczną mieszaninę spraw różnego rodzaju. Obaj diaryści mówią o pogodzie, zdrowiu, o innych ludziach, o tym samym mieście swojej młodości, o własnej i cudzej literaturze, o polityce, alkoholu, podróżach. Trochę (raczej niewiele) o kobietach w swoim życiu. Konwicki także o boksie i piłce nożnej. Miłosz o przyjemnościach prowadzenia samochodu i pływania. Konwicki w pewnym momencie wspomina Miłosza, a Miłosz Konwickiego.

Obaj też piszą o stalinizmie i swym udziale w nim. Podjęcie tego tematu nadaje obu książkom jeszcze inny wymiar. Gdyby były po prostu i tylko dziennikami, może nie byłoby to konieczne, żeby jeden autor w roku 1974, a drugi w 1987 i 88 wracał w tak znaczący sposób do lat pięćdziesiątych. Istnieją ważne odmienności, wynikające z różnic osobowości oraz z faktu, że jedna książka musiała przebić się przez peerelowską cenzurę, bo została napisana w okresie, kiedy realny socjalizm zdawał się jeszcze trzymać całkiem krzepko, natomiast druga powstała w warunkach emigracyjnej wolności, a na dodatek w okresie, kiedy nawet w Związku Radzieckim komunizm wyraźnie się nadkruszał, zaczęła się „głasnost", a w Polsce kwitło niezależne życie wydawnicze „drugiego obiegu". Były już także znane wcześniejsze książki Miłosza, naświetlające ten epizod jego biografii, tzn. *Zniewolony umysł*, *Rozmowy* przeprowadzone przez Fiuta i *Podróżny świata* Gorczyńskiej (wówczas pod nazwiskiem Czarneckiej).

Mimo tych różnic w materii samej i w sytuacji powstania obu książek, jest pewna zasadnicza zbieżność, która w tych dziennikach jednego roku każe też widzieć całościowe ujęcie życia, autointerpretację losu, właściwą wcale nie diariuszowi, ale autobiografii. Zwłaszcza wyraźne jest to u Konwickiego, który publikował *Kalendarz i klepsydrę* jako pierwszą jawnie osobistą książkę. Na początku, niby w pamiętniku lub autobiografii właśnie, pojawiają się informacje o rodzicach. Potem, na przemian z anegdotami o warszawskim światku i przypomnieniami podróży (a to do Chin w 1956, a to do Ameryki w 1973), wciąż wypływają epizody z czasów chłopięcych w Kolonii Wileńskiej i pierwszych lat powojennych, aż gdzieś mimochodem diarysta zauważa, że mało w tym dzienniku mijającego właśnie roku 1974. W istocie mało. Prawdę mówiąc trudno się dziwić, skoro klepsydra pamięci przypomnieć miała ponad cztery dziesięciolecia.

W tym zgęszczeniu zarysowuje się za to wyraźna linia losu. Jest to

biografia przełamana przez wojnę, rozdzielona między dwie ojczyzny (wileńską i nową, w której zawsze się jest „cudzoziemcem tranzytowym"). Biografia naznaczona skazą, tym krótkim pryszczatym epizodem: „Byłem stalinistą".

W przeciwieństwie do autora *Kalendarza i klepsydry*, Miłosz pisząc *Rok myśliwego* nie zaczynał, ale uzupełniał już po raz kolejny swą rozłożoną na osobne tomy autobiograficzną opowieść. Uzupełniał po części nowymi przeżyciami z czasu pisania w kolejnych miesiącach 1987 i 1988, ale nieporównanie więcej uwagi poświęcił różnym zdarzeniom z przeszłości, zwłaszcza tym, dla których poprzednio nie znalazło się dość miejsca w *Zniewolonym umyśle, Rodzinnej Europie, Ziemi Ulro*. Najwięcej miejsca zajęło opowiadanie o tej samej skazie, której Konwicki poświęcił swoją spowiedź pełną i piekącego wstydu, i żalu, i wściekłości. Miłosz też mówi o wstydzie. Także o tym, że był świadom, iż podpisuje pakt z diabłem, jak określił Putrament jego wyjazd do Waszyngtonu w roli pracownika służby dyplomatycznej PRL. Prawie połowę *Roku myśliwego* zajmuje rozciągnięta na kilkadziesiąt dziennych zapisów opowieść o latach od 1949 do stycznia 1951, to jest do chwili zerwania „diabelskiego paktu". Żaden inny wątek z całego ponad siedemdziesięcioletniego życia nie został w tej książce potraktowany tak obszernie.

Pośród faktów, zdarzeń, dat i komentarzy zanotowanych przez każdego z diarystów ukrywa się coś, co jest śladem mentalności, odciśniętym w tekście. Śladem zawsze jakoś zmodyfikowanym przez reguły rządzące tym tekstem i przez okoliczności jego powstania, decydujące ostatecznie jak wygląda to, co chce się powiedzieć, co tylko zasugerować, a co zupełnie przemilczeć.

Jak więc wspominać, jakim językiem opowiadać o latach pięćdziesiątych? Tak jak o latach zarazy? Rozeźlony Konwicki kilkakrotnie nazwał pornografią zainteresowanie, które przejawiają młodzi ludzie wobec stalinowskiego epizodu biografii jego własnej i wielu pisarzy jego pokolenia. To niewątpliwie efektowny sztych polemiczny. Nie odmawiając Konwickiemu zręczności, trudno mu przyznać rację, gdy mówi, że to tylko niezdrowa ciekawość i brzydka chęć przyglądania się nieprzyzwoitościom kieruje pytaniami o uległość pisarzy wobec władzy w latach pięćdziesiątych. Pisał o tym obszernie Włodzimierz Bolecki, wówczas jeszcze pod pseudonimem, jako Jerzy Malewski, i choć z nim także warto by polemizować, bo kilka spraw uprościł, nie będę tutaj te-

go wątku rozwijać szczegółowo. Jeśli go wspominam to tylko dlatego, że jest on jednym z przykładów świadczących o tym, że zależność od władzy, najdotkliwsza dla literatury w systemie totalitarnym, wciąż budzi i z pewnością jeszcze długo będzie budzić emocje. Jest bowiem nieodłączna od ocen moralnych, a wciąż jeszcze za mało poznana.

Stawianie tych pytań ma też po części wymiar pokoleniowy. Dochodzi to do głosu zarówno we wspomnianej polemice Boleckiego, jak i w rozmowach Stanisława Beresia z Konwickim, zatytułowanych *Pół wieku czyśćca*, czy Piotra Szewca ze Stryjkowskim, wydanych jako *Ocalony na Wschodzie*. Bereś z Konwickim po prostu walczą ze sobą i to najczęściej w zwarciu. Szewc nie pyta agresywnie, ale jednak w pewnym momencie Stryjkowski przypierany do muru reaguje na wpół żartem, na wpół serio: „To przesłuchanie?" Odpowiada jednak i kontynuuje to, o czym musi opowiedzieć człowiekowi młodszemu o dwa pokolenia. Kiedy jego słuchacz mówi:

„Przyznam się Panu, że nie wszystko, co Pan powiedział w związku z komunizmem, wydało mi się jasne..." stary pisarz replikuje: „Bo jasność nie jest cechą komunizmu".

Rok z Konwickim, rok z Miłoszem. Oba te dzienniki donoszą o miłych życia drobiazgach, jak u Konwickiego warszawski wróbel złapany przez kota Iwana, czy u Miłosza kwiaty heliotropu objedzone przez jelenie w kalifornijskim ogrodzie. Mówią także o lekturach, pisaniu, o spotkaniach z ludźmi — ale też oba dzienniki wykraczają poza przepływ bieżących zdarzeń unoszących diarystę, wykraczają daleko poza ten jeden rok. Lata płyną, wszystko się zmieniło, wśród mnóstwa zdarzeń i nowych dokonań kilka krótkich lat przeżytych dawno temu mogłoby już się zatrzeć w pamięci.

Widocznie jednak nie może. I warszawski „łże-dziennik", napisany przed dwudziestu laty i teraz całkiem niedawno kalifornijski rok poety polującego na piękność świata, okazują się także autobiografiami z tajemnicą, opowieściami o wstydliwej skazie. Rysuje się w nich los ludzi złapanych w pułapkę historii. Sięgnąwszy do kręgu wyobrażeń łowieckich (tym razem z *Roku myśliwego* Korsaka a nie Miłosza), można by powiedzieć, że zarówno Konwickiemu jak Miłoszowi udało się wydostać z zaciśniętych wnyków, ale blizny po żelaznych zębach sideł nie całkiem zniknęły.

Małgorzata Czermińska

Przechadzki

Kolej w polskiej literaturze (Wstępna inwentaryzacja)

Stoi na stacji lokomotywa

Kolej w polskiej literaturze — to temat, który jak najrychlej winien znaleźć swego monografistę. Jest zresztą dobra okazja: obchodzimy właśnie, rozłożony na cztery lata, jubileusz 150-lecia kolei na ziemiach polskich.[1] Potrzeba podjęcia tematu wynika jednak nie z jubileuszowych zobowiązań (każdego roku świętujemy wszak wiele rocznic), lecz z roli, jaką motywy kolejowe odgrywają w literaturze XIX i XX wieku. Jest to rola — najogólniej mówiąc — nieproporcjonalnie duża w stosunku do zainteresowania, jakie wzbudza wśród literaturoznawców. Przyszły monografista nie będzie mógł więc zbytnio liczyć na poprzedników. Sporządzając wykaz opracowań dotyczących interesującego go tematu, wypadnie mu zadowolić się dwoma ledwie tytułami. Oba, co ciekawe, są na swój sposób zwodnicze.

Artykuł Jerzego Mieczysława Rytarda, ogłoszony w 7 numerze „Świata" z 1928 r., rozczarowuje za sprawą tytułu danego mu znacznie na wyrost. Jeśli zatem nasz badacz weźmie coś z Rytardowego tekstu, to najpewniej tytuł — *Kolej w polskiej literaturze*, dobrze pasujący do potencjalnej monografii. Tytuł zamieszczonego w londyńskich „Wiadomościach" (1978 nr 1) eseju Mai Elżbiety Cybulskiej niczego nie

[1] W cieniu tej nietypowej rocznicy (1992–1995) pozostaje inna — 95 lecie trakcji elektrycznej, co przypominam w artykuliku *Anniversaire de la traction electrique en Pologne*, drukowanym w lipcowym numerze „L'Echo du Rail" z 1993 r.

obiecuje, ale może czytelnika po prostu zmylić. Któż bowiem domyśli się, że fragment biblijnego psalmu — *Nad rzekami Babilonu...* — jest zapowiedzią tekstu poświęconego w głównej części literackim obrazom kolei?

Tzw. stan badań nie ogranicza się, rzecz jasna, do dwu wspomnianych artykułów. Trzeba by do nich dodać inne prace, już nie w całości, a tylko w kilku- i kilkunastozdaniowych fragmentach. Miejsce szczególne należałoby się zapewne ustępom z książki Artura Hutnikiewicza, traktującym o nowelach kolejowych Stefana Grabińskiego (*Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959). Jakkolwiek by jednak tę listę opracowań rozszerzać i uzupełniać, nie zmieni to ogólnego wrażenia, że funkcjonowanie w literaturze polskiej motywów kolejowych jest obszarem badawczego zaniedbania.[2]

Spróbujmy przyjść z pomocą komuś, kto zechciałby ten stan zmienić; spróbujmy przeprowadzić wstępną inwentaryzację haseł, jakie opracować by musiał autor przyszłej monografii. Ograniczymy się do haseł najbardziej ogólnych — epok literackich, które w taki czy inny sposób przejawiały ciekawość do kolei.

150 lat kolei na ziemiach polskich to również półtorawiekowa jej obecność w literaturze. Przyszłą monografię należałoby zatem rozpocząć od romantyzmu. Okazuje się jednak, że najwcześniejsze utwory o kolei wiążą się z tą epoką jedynie chronologicznie, pod względem ideowo-artystycznym należą bowiem do epoki poprzedniej. Literatura powitała kolej poetyką klasycystycznej ody, formą, którą z górą pół wieku wcześniej uczciła pierwszy lot balonem. Warto tę zbieżność odnotować z dwu przynajmniej powodów. Najpierw dlatego, że świadczy ona o znaczeniu, jakie nadano wynalazkowi angielskiego inżyniera: podobnie jak u schyłku XVIII wieku balon, tak w połowie następnego stulecia kolej miała dokumentować potęgę ludzkiego umysłu i cywilizacyjny postęp. Po drugie — w XIX-wiecznych odach ustanowiona została trwała paralela między lotem w przestworzach

---

[2] Z radością wypada powitać pracę, która opublikowana została całkiem niedawno — J. Żadzińko-Sztachelskiej *Tajemnice stacji kolejowej*, w: *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku*, red. E. Paczoska i R. Chodźko, Białystok 1993. Również niedawno ukazał się inny artykuł — T. Klimowicza *Aneks do kolejowego rozkładu jazdy. Motyw pociągu i dworca w literaturze rosyjskiej*, „Slavia Vratislawiensis", LXX, Wrocław 1992. Artykuł ten — zwrócił mi na niego uwagę Jerzy Smulski — jest o tyle ważny, że polskie pisanie o kolei kształtowało się na przełomie wieków pod silnym ciśnieniem tradycji rosyjskiej.

a podróżowaniem koleją. Jedno okazuje się dopełnieniem drugiego: kolej to „dowcipu dzieło nowe", wyzwanie, jakie rzucił przyrodzie człowiek „z powietrznej wróciwszy żeglugi". Paralela, o jakiej mowa, odegra istotną rolę ideową w noweli Grabińskiego *Maszynista Grot* (tytułowy bohater marzył w młodości, by zostać aeronautą); podobne zestawienie pojawi się u Adama Ważyka (*Lotnik i maszynista)* oraz w kolejowych wierszach Józefa Aleksandra Gałuszki.

Nie ma co ukrywać: odom Wincentego Smacznińskiego (*Kolej żelazna*, 1850) i Franciszka Morawskiego (*Droga żelazna*) daleko jest do poziomu *Balonu*. Dodać wszakże warto, że w ilościowo pokaźnym dorobku obu poetów utwory niosące pochwałę kolei należą do nielicznej grupy tych, które zachowały pewną wartość: w pooświeceniowe dzieje ody, Smaczniński i Morawski wpisują się jako pojętni naśladowcy Trembeckiego. *Droga żelazna* Morawskiego jest nadto ważnym ogniwem łączącym Mickiewiczowską *Odę do młodości* z poezją Juliana Ochorowicza (*Naprzód*) i Karola Świdzińskiego (*Naprzód pracą*).

Dwa sonety Karoliny Wojnarowskiej pod wspólnym tytułem *Żelazna kolej* (1846) są świadectwem popularności formy, jaką odnowił w polskim romantyzmie Mickiewicz. Jest to również dowód na plastyczność sonetu, który dość szybko wchłonął nowe, „technologiczne" treści. Dla badacza motywów kolejowych utwory Wojnarowskiej okażą się ciekawe z innego jednak powodu. U Franciszka Morawskiego „droga żelazna" jest synonimem postępu i symbolem wieku, który „góry przeszkód w proch rozdrobi". U Wojnarowskiej obraz jadącego pociągu obudowany zostaje skojarzeniami, których źródeł szukać trzeba w romantycznym przeżywaniu świata. Poetka przejmuje z tradycji topos życia–podróży i wypełnia jego znaczeniowy schemat kolejowymi akcesoriami. Pociąg nie zbaczający nigdzie ze swej drogi i poruszający się „niedościgłym pędem", „przewodnik" nieczuły na prośby o zatrzymanie — wszystko to ma symbolizować sytuację człowieka, który „nie może stawić czoła przeznaczenia sile".

Stosunek romantyków do kolei najzwięźlej można by określić jako a m b i w a l e n t n y. Romantyczny podróżnik rzadko porusza się drogami żelaznymi. W połowie XIX wieku sieć tych dróg jest jeszcze wątła i nie wszędzie pokrywa się ze szlakami literackich wędrówek. Poza tym, czysto technicznym, istnieje jednak inny powód, dla którego romantyczne podróże nie rozpoczynały się na warszawskim debar-

kaderze. Kolej, co doskonale spostrzegli współcześni, zmienia bezpowrotnie długie pielgrzymowanie w „szparki przelot". „Jest to już nie podróż — ubolewał Józef Ignacy Kraszewski — ale proste przenoszenie się z miejsca na miejsce." Chyżość kolejowej jazdy rodzi u Edmunda Chojeckiego wątpliwości, czy człowiekowi starczy sił „na pojętne obejrzenie stron przebieganych".

Romantyczny wędrowiec układa swą marszrutę wedle indywidualnych upodobań. Taki styl podróżowania nie da się — rzecz jasna — pogodzić z rygorami, jakie narzuca kolej. Kraszewskiemu doskwiera najmocniej kondycja pasażera, „zanumerowanego jak rzecz", ściśniętego w wagonie i skazanego na dyktaturę rozkładu jazdy. Kolej u romantyków jest źródłem zagrożeń nie tylko dla jednostki, ale również dla całej kultury europejskiej. Ułatwienia w podróżowaniu sprawią, że zetkną się „tysiące z tysiącami", co oprócz niejakich korzyści musi przynieść negatywne skutki — „kosmopolityczne wykształcenie" i zatarcie „wszelkich cech znamionujących narodowość".

Połowa XIX wieku to lata oznaczające dla polskiego romantyzmu fazę przesilenia. Dokumentem dokonujących się wtedy przewartościowań są m. in. relacje z podróży, w których o kolejach żelaznych zaczyna się mówić aprobującym tonem. Ten inny ton odnajdzie nasz monografista w zapiskach Zenona Fisza, wspomnieniach Jakuba Gordona, nade wszystko zaś — w *Listach z wycieczki* (1848) Wincentego Pola, gdzie fascynacja koleją osiąga poziom, któremu dorówna dopiero pokolenie pozytywistów.

Romantyczne wędrowanie prowadzi po śladach przeszłości i jest formą nawiązywania kontaktu z tradycją. Pol daje w listach świadectwo innej postawy, w której szacunek dla tradycji łączy się z głęboką ufnością w „nową przyszłość ludzkości". Jej nadejście zwiastuje kolej żelazna. Stosunek do nowego wynalazku jest zatem miarą aprobaty dla idei przemian:

> Tu wypada być tym tłokiem, co w ruch wprawia wóz parowy, a nie tym drągiem, co w sprychach płynącego taboru zawadza.

Wojaże romantyków przebiegały zwykle pod hasłem podróży „bez celu", dla pokolenia pozytywistów cel staje się istotny, zaś pokonywanie przestrzeni nabiera wartości czysto praktycznej. Znaczenie dróg żelaznych oszacuje najlepiej ten, „kogo interes w termina zaprzęg-

nie", a więc fabrykant, kupiec czy właściciel ziemski. Ale kolej służy nie tylko „industrii". Docenić ją muszą również ci, którzy podróż podejmują z innych niż utylitarne względów. W praktyce — wszyscy, bo kolej demokratyzuje podróżowanie, dając wędrowcowi gwarancję bezpieczeństwa i wygody.

W pierwszej powieści Elizy Orzeszkowej taka podwójna optyka nie została wyraźnie zhierarchizowana. Utwór otwiera apologia kolei żelaznych jako czynnika pobudzającego ekonomiczny rozwój i ta płaszczyzna oglądu miała być niewątpliwie nośnikiem pozytywistycznej ideologii. Powieściowe zdarzenia w niewielkim jednak stopniu podporządkowane są tezie o użyteczności dróg żelaznych dla „ludzi pracujących nad dobrobytem". Brak kolei najbardziej dokucza parze bohaterów, których czerwcowa podróż do druskienickich wód odbywa się w kurzu i spiekocie. Dokucza on także hrabinie X., boleśnie przeżywającej dzikość kraju, w którym zamówione w Warszawie toalety mogą nie dotrzeć przed planowanym piknikiem. Nie przekonująco brzmią w powieści argumenty ekonomiczne, skoro wkłada je autorka w usta mało rozgarniętego arendarza Lejby, znającego kolej tylko z opowiadań szwagra. Wszystko to nie zmienia faktu, że *Ostatnia miłość* (1867) jest pierwszą powieścią, w której kolej odgrywa doniosłą rolę ideową.

Perspektywę prostaczka, jaką posługuje się Orzeszkowa w *Ostatniej miłości* odnajdziemy u Prusa, gdy wątek budowy drogi żelaznej wprowadza do *Placówki* (1886). Pojawienie się w dolinie Białki lokomotywy oglądamy tu oczyma zdumionego pastucha Owczarza:

Kocioł sam bez koni toczył się na wozie i jeszcze ciągnął za sobą kilkanaście innych wozów, naładowanych drzewem, żelazem i ludźmi.

W przyszłej monografii takiemu chwytowi należeć się będzie objaśnienie, bo stanowi on — z jednej strony — wyraźne odejście od reguł opowiadania z narratorem dobrze poinformowanym, z drugiej — wykazuje historyczną trwałość. Wydaje się, że aż do czasu Grabińskiego w epickim przedstawieniu kolei dominuje perspektywa outsidera: przygodnego obserwatora, podróżnego, czy — co najwyżej — urzędnika kolejowego biura.

Monografia, o jakiej mówimy, zechce zapewne pokazać, że największa powieść pozytywizmu, *Lalka* (1890), lokalizuje zdarzenia w bez-

pośrednim sąsiedztwie warszawskiej drogi żelaznej. Prus dołączył w ten sposób do grona wybitnych twórców, którzy zawarli w swych dziełach obraz kolei — tej kwintesencji XIX-wiecznych przemian ekonomiczno-społecznych.

Kolej w *Lalce* stanowi ważny składnik scenerii, na tle której poprowadzone zostały losy Wokulskiego. Losy te wpisać by można w sieć dróg żelaznych, zaznaczając na niej newralgiczne punkty: dworzec kolei wiedeńskiej, skąd Wokulski wyjeżdża do Paryża i Krakowa; Skierniewice, w których wysiada po podsłuchaniu w „wagonie salonowym" rozmowy Izabeli ze Starskim; plant koło skierniewickiej stacji, gdzie przed samobójczą śmiercią ratuje bohatera dróżnik Wysocki; wreszcie — dworzec terespolski (?), skąd prawdopodobnie wyrusza on w ostatnią podróż. Życiowe perypetie nie odrywają Wokulskiego od myśli o wynalazku, który stałby się „zarodkiem nowej cywilizacji". Ma nim być nie kolej żelazna, jak prorokował Pol, lecz „machina latająca", sprawniejsza i doskonalsza niż balon. Motyw kolejowy wpleciony został także do charakterystyki Izabeli. W stosunku bohaterki do zwyczajnego świata podkreśla się mianowicie potrzebę dystansu, jaką może jej zagwarantować m. in. okno wagonu.

Schyłek XIX i początek XX wieku jest okresem odkrycia i wnikliwej obserwacji przez literaturę środowiska kolejarskiego. Dwaj pisarze, artystycznie nieporównywalni, znają to środowisko znakomicie, bo w nim wyrośli i literacko terminowali. Losy obu splatają się, co ciekawe, z dwoma różnymi szlakami Kongresówki — kolejami Warszawsko-Wiedeńską i Dęblińsko-Dąbrowską. Splatają się tak silnie, że przenikają do utworów w postaci autobiograficznych refleksów.

Wincenty Kosiakiewicz sprawdzał swe inżynierskie kwalifikacje budując tunel na strategicznie ważnym odcinku kolei dąbrowskiej. Wyniósł jednak stamtąd przede wszystkim dobrą znajomość kolejarskiego środowiska, co dało w efekcie literacki plon — kilka nowel i powieści. Akcja nowel (*Widmo*, 1887; *Niebieska sukmana*, 1887; *Druty telegraficzne*, 1887; *Pojedynek*, 1893) rozgrywa się wśród drobnych urzędników kolejowych i robotników zatrudnionych przy „reparacji kolei żelaznej". Wspólnym motywem jest tu nuda życia na prowincji, z dala od ludzi, w rutynie powtarzanych wciąż czynności. W warunkach swoistej izolacji rodzą się tęsknoty za czymś lepszym: dla zatrudnionych dorywczo będzie to stałe zajęcie „przy kolei", dla urzędników — awans zawodowy, dla niektórych — wyjazd do War-

szawy i wejście w środowisko artystyczne stolicy. Marzenia prostych ludzi z prowincji przybierają niekiedy patologiczną formę i prowadzą do rozdwojenia osobowości. Trzeba będzie tę kwestię bliżej przeanalizować, bo motyw fikcyjnych osobowości, rekompensujących ułomność powszedniej egzystencji, na stałe wpisze się w kolejowe otoczenie.

Podobną trwałość wykaże inny motyw prozy Kosiakiewicza — przypadkowe spotkanie różnych ludzi, w warunkach wymuszonej intymności przedziału kolejowego. Nowela *Trzecią klasą* (1889) jest studium ludzkiej hipokryzji i chyba nie przypadkowo przywodzi na myśl fabułę i problematykę *Baryłeczki* Maupassanta.

Powieść *Przy budowie kolei* (1891) ugruntowuje konwencję kompozycyjną, której powstanie obserwować można było u Orzeszkowej: budowa drogi żelaznej stanowi tło dla wątku romansowego, który łączy kolejowego inżyniera z dziewczyną z prowincji. Tego światłego inżyniera spotkamy w literaturze jeszcze nie raz.

Wczesną prozę Reymonta kształtują doświadczenia wyniesione przez autora ze służby na Warszawsko-Wiedeńskiej drodze żelaznej. Musiały być porównywalne z tymi, jakie zapłodniły Kosiakiewicza, ale w sensie artystycznym przyniosły osiągnięcia innej miary. Nowele *Pracy!* (1891), *Przy robocie* (1895) i — najpóźniejsza — *Wspomnienie* (1917) wprowadzają w krąg motywów, które znamy już z prozy Kosiakiewicza: prowincjonalnej nudy, tęsknoty za przejściem „z linii do biura", ucieczki w świat fantazji i rzeczywistości zastępczej (*Wspomnienie*). Nie wychodzą poza ten krąg spraw również dłuższe utwory Reymonta: powieściowy szkic *Marzyciel* (1909) oraz dwie powieści — *Komediantka* (1894) i *Fermenty* (1896). W kreacji Józia Pełki realizuje się polski wariant motywu sobowtóra. Chodzi o skromnego biletera, który gardzi szarością urzędniczej egzystencji i za pomocą rozkładów jazdy formuje swój własny świat, dokąd początkowo przenosi się tylko myślami, a później zapragnie znaleźć się naprawdę.

Prowincjonalna beznadzieja, której ukonkretnieniem jest profesja zawiadowcy, wyzwala też reakcje innego rodzaju — bunt przeciwko otoczeniu i jego zakłamanym obyczajom. Nasz monografista spróbuje pewnie dowieść, że biografia Janki Orłowskiej modeluje długi szereg literackich życiorysów. Być może uda mu się nawet wykazać powinowactwo między Reymontowską „komediantką" a Agnieszką z *Człowieka z marmuru* Ścibora-Rylskiego[3]. Ojciec Agnieszki nie

przypomina może Orłowskiego usposobieniem, ale i w tym przypadku zawód kolejarza tworzyć ma analogiczny kontrast z artystycznym szaleństwem córki.

Naturalizm osobliwie waloryzuje stację kolejową. Jest ona bowiem miejscem, które łączy prowincję z wielkim światem, zaś człowiekowi prowincji daje sposobność do odegrania roli światowca. Podobnej waloryzacji nabiera pociąg. Motywy kolejowe zostają w ten sposób skojarzone z sytuacją gry, udania i nieautentyczności; stają się znakami rzeczywistości tajemniczej i niepokojącej. Przejeżdżające pociągi uświadamiają bohaterom, czym mogłoby być ich życie; są upostaciowaniem tęsknot, które biorą się z niezgody na los, z poczucia krzywdy i niesprawiedliwości. Te tłumione tęsknoty odżywają każdego dnia o tej samej porze, gdy w ciszę domu wdziera się charakterystyczny łoskot kół.

Maria z dramatu Rittnera *W małym domku* (1904) nie ma buntowniczej natury Janki Orłowskiej, a mimo to doskwiera jej życie ścieśnione, jakie wiedzie u boku despotycznego męża. Dom doktora stoi niedaleko torów i za każdym razem, gdy gwiżdże pospieszny „jedenasta pięć" odzywa się w bohaterce to samo pragnienie, by pojechać nim „tak długo, jak idzie kolej". Los Marii odmieni się na krótko za sprawą przybyłego do miasteczka inżyniera. Finał tej znajomości okaże się tragiczny. Puentą śmierci bohaterki będzie świst kuriera, „którym MARYNIA chciała pojechać w daleką podróż".

Innym typem bohatera, którego egzystencję określa kolej, jest Kadenowski „niezguła" — Józef. Dem, drobny urzędnik małej stacji Zakaukazia, marzy tak jak wszyscy jego koledzy o innym życiu. Dostaje on w końcu upragniony awans — tyle że fikcyjny, wystawiający na pośmiewisko jego szczere ambicje. Bohater *Niezguły* (1911) należy do galerii „biednych ludzi", którzy odnoszą sukcesy wyłącznie w świecie urojeń i fantazji. Fikcyjny awans to jeszcze jeden wariant namiastki życia, jaką ma do zaoferowania kolej.

U początku wieku kolej staje się też przedmiotem zainteresowania ze strony prozy środowiskowej. *Kolejarze* (1907) Artura Gruszeckiego nie dorównują, niestety, poziomowi *Kretów* czy *Hutnika*: dużo w tej powieści natrętnej dydaktyki, mało natomiast rzetelnej obserwacji. Tytułowi kolejarze to wciąż jeszcze urzędnicy, którzy pragną awansu,

[3] Sugestię tę podsunął mi Jacek Kopciński.

bądź drżą przed „dyscyplinarką", oznaczającą przeniesienie „gdzieś na przestrzeń, na zapadłą stację". Urzędnicze kłopoty stają się podnietą do działań bardzo konkretnych, mających w utworze ilustrować atrakcyjność haseł socjalistycznych. Podczas lektury powieści Gruszeckiego nie sposób oprzeć się wrażeniu, że pokazane problemy nie są jakąś swoistością środowiska kolejarskiego, a proponowane rozwiązania mają charakter uniwersalny. Egzotyka kolejowego fachu pozostała nadal nie odkryta.

Rozdział poświęcony literaturze dwudziestolecia będzie prawdopodobnie najobszerniejszą częścią przyszłej monografii. Naszemu badaczowi niewiele trzeba tu pomagać: obfitość motywów kolejowych wydaje się wyraźnym rysem piśmiennictwa międzywojennego. Omówienie twórczości Stefana Grabińskiego da okazję, by pokazać, że *Demon ruchu* (1919) nie powstał z niczego; że Grabiński, słusznie zasługujący na miano najwybitniejszego pisarza kolejowego, nie był twórcą, któremu wypadło poruszać się po terenie literacko dziewiczym. Bez Kosiakiewicza i Reymonta *Demon ruchu* prawdopodobnie by nie powstał, co nie znaczy oczywiście, że cykl Grabińskiego jest tylko „przedłużeniem" problematyki *Pojedynku* czy *Marzyciela*.

„Piewca służby ruchu" — tak mógłby się nazywać rozdział monografii poświęcony Grabińskiemu. Kolej w literaturze XIX wieku oglądana jest z dużego dystansu i okiem zdumionego laika (przypomnijmy opisy „komotywy", jakie wyszły spod pióra Orzeszkowej, Prusa czy nawet jeszcze Kosiakiewicza); fabuła rozwija się tu zazwyczaj w pobliżu drogi żelaznej (zacytujmy formuły lokalizacyjne: „przy budowie", „przy robocie", „domek ... niedaleko kolei"); bohaterami utworów są zaś ludzie, którzy trafili na stację jako podróżni, względnie ci, którzy wypełniają tam urzędnicze obowiązki. Grabiński patrzy na kolej inaczej: jego środowisko kolejarskie to nie bileterzy i „manipulantki", lecz osoby bliżej związane ze „służbą ruchu". I o ile charakter XIX-wiecznej prozy odda najlepiej słowo „stacja", o tyle specyfikę nowel Grabińskiego wyrazi to, które znalazło się w tytule nowelistycznego cyklu — „ruch".

W twórczości autora *Smolucha* kolej stanowi dziedzinę, którą kształtują dwa sprzeczne czynniki: dynamika i organizacja; z jednej strony — żywiołowy pęd, z drugiej — nieubłagane przepisy. Pociągi Grabińskiego buntują się przeciwko regulaminom i rozkładom jazdy; wypowiadając posłuszeństwo człowiekowi, święcą wielki tryumf ruchu.

Kwintesencją buntu jest katastrofa, nie każda jednak, a tylko taka, dla której trudno znaleźć racjonalne wytłumaczenie. W takich tajemniczych wypadkach dochodzi do wyładowania nadmiaru energii; są to więc wypadki cykliczne, „karambole" dające się przewidzieć, ale niemożliwe do uniknięcia. Kolej jest „demonem", a jej demoniczność udziela się wszystkim, którzy mają z nią cokolwiek do czynienia.
Grabiński sięga również po motyw sztucznych osobowości, jakie powstają w kolejowych przedziałach i na dworcach. Przypomnijmy pana Agapita Kluczka, tytułową postać noweli *Wieczny pasażer* („środowisko kolejowe działało nań jak narkotyk, wstrząsało całym jego jestestwem do głębi"); przypomnijmy „fanatyka ruchu" Godziembę (*W przedziale*), któremu przestrzeń przedziału „galwanizowała słabe nerwy", dorzućmy bohaterkę *Przypadku*, która „jedynie w pociągu, w samotnym, drogo przez kochanka opłaconym *coupé* czuła się bezpieczną" — a otrzymamy rząd postaci sobowtórowych, bliskich krewnych Reymontowskiego „marzyciela".[4]
Nowele kolejowe Grabińskiego to raj dla wpływologa. Nasz monografista zechce więc rozpoznać źródła inspiracji dla tej twórczości. Do wymienionych już nazwisk doda zapewne nazwisko Karola Irzykowskiego, jako autora wierszy łączących scenerię podróży koleją z aurą niezwykłości i tajemniczości (*W wagonie*, *Nocna jazda*; *1907*); może także — z tych samych powodów — Andrzeja Struga (opowiadanie *Pociąg*, 1899), Romana Jaworskiego (nowela *Zepsuty ornament*, 1907) i Franciszka Pika (*Pociąg nadzwyczajny*, 1912). Badacz ten wytropi jednak przede wszystkim ślady, jakie pozostawił po sobie *Demon ruchu*. Są one liczne i bezdyskusyjne — w opowiadaniach Irzykowskiego (będących owocem osobliwej kooperacji artystycznej: *Wagon astralny* i *Kowadło Morda*, 1922), cyklu Aleksandra Janty-Połczyńskiego (*Biały pociąg*, 1931), wierszach Edwarda Kozikowskiego (*Ballada o koczującym pociągu*, 1922; cykl *Na węzłowej stacji*, 1925), Juliusza Znanieckiego (z tomu *Dwór na bezdrożach*, 1932) i — oczywiście — Józefa Aleksandra Gałuszki. Mniej czytelne — w utworach Janusza Meissnera (*Licznik z czerwoną strzałką*, 1931) i Stanisława Czosnowskiego (*Niesamowita maszyna* z tomu *Idąca śmierć*,

[4] Wypada żałować, że ani „humoreska" *Wieczny pasażer*, ani nowela *W przedziale* nie znalazły się w wyborze przygotowanym przez A. Hutnikiewicza (S. Grabiński *Utwory wybrane*, wybór, wstęp i komentarze A. Hutnikiewicz, t. 1: *Nowele*, Kraków 1980).

1922); czasem problematyczne bądź skrywane (Iwaszkiewicza *Utęskniony pociąg*, 1922). Tropiąc wpływy i zależności, trzeba będzie m.in. stanąć przed zagadką Witkacowskiej *Szalonej lokomotywy*.
Wzorzec *Demona ruchu* nie był z pewnością jedynym wzorcem, jaki kształtował kolejowe wątki dwudziestolecia. W obrębie szeroko pojętej awangardy nie mógł on być czynnikiem podstawowym. Pociągi Grabińskiego i awangardystów kursują — by tak rzec — po szlakach, które krzyżują się bezkolizyjnie. Niezależnie od Grabińskiego funkcjonuje kolej zwrotniczan, bo inne jest jej zaplecze filozoficzne, inne też artystyczne zadania, jakie miała spełniać. Kolejowym motywom u Brzękowskiego (*Pędzący film*, *Maszynista Rola Piotr* z tomu *Tętno*, 1925), patronuje najpewniej Tadeusz Peiper; poetyckie wizje pulsujących tłumem dworców i pędzących ekspresów dobrze odpowiadają modelowi literatury, biorącej „uścisk z teraźniejszością". Konstruktywistyczne obrazy Przybosia (*Wóz*, *Światła stacji* z tomu *Sponad*, 1930; *Odjazd* z tomu *W głąb las*, 1932) biorą natomiast od kolei jakości rzadko poetycko eksploatowane: geometrię, rygor, logikę konstrukcji i racjonalność działań.
Różne wzory stapiają się w twórczości reprezentantów „drugiej" awangardy — Teodora Bujnickiego (*Pociąg* ze zbiorowego tomu *Patykiem po niebie*, 1929) i Józefa Czechowicza (*pod dworcem głównym w warszawie*, 1936); jeszcze innych źródeł szukać by trzeba dla kolejowych akcentów w poezji Ważyka (*Tramwaj* z tomu *Semafory*, 1924; *Lotnik i maszynista* z *Oczu i ust*, 1926) i Aleksandra Wata (*Przyjaciel wagonów*, 1925). Prawdziwy konglomerat konwencji, stylów i tonacji odnajdziemy w wierszach Józefa Aleksandra Gałuszki (z tomów: *Dusza miasta*, 1922; *Gwiazda komandorii*, 1925; *Cienie orłów*, 1932), poety przeciętnego, ale nie przeciętnie zafascynowanego sprawami kolei.
Kolej skamandrytów charakteryzują inne niż zwrotniczan parametry. Znaczenie motywów kolejowych w obrębie obu poetyk też jest nieporównywalne. Nad twórczością Tuwima i Wierzyńskiego ciążyć zdają się słowa Staffa, wypowiedziane niegdyś w obronie „pieśni starej":

Lubię parowóz chyży, lecz dla jego świstu
Nie wyklnę nuty słowiczej.

Jeden wszakże motyw pozwalał na zestrojenie kolei z „nutą słowi-

czą". Chodzi oczywiście o prowincję, z jej niezbywalnym rekwizytem — stacją.
W znakomitym wierszu Kazimierza Wierzyńskiego *Dworzec* (z tomu *Wróble na dachu*, 1921) powraca w klasycznych niemal rysach prowincjonalny pejzaż, pełen melancholii i bezbrzeżnej nudy. Dlatego trzecią zwrotkę utworu można by uznać za kwintesencję literackiego obrazu, jaki formował się w prozie przełomu wieków:

Panny, co tęsknią z pustego peronu,
Skąd wieje dusza prowincji i spleenu,
Porywa dziwny świat okien wagonu,
Podróż po bajkach. Trwa ona pięć minut.

Motyw prowincji wykorzystuje też Tuwimowski *Piotr Płaksin* (1920), gdzie stylizacyjnemu przetworzeniu podlega biografia nieudacznika, jaką zilustrował Kaden w historii o Demie. Telegrafista ze stacji Chandra Unyńska to jakby synteza i jednocześnie karykatura wszystkich kolejowych „marzycieli".
Przyszły monografista, oprócz awangardowej i skamandryckiej wyróżni w dwudziestoleciu jeszcze kilka kolei lokalnych, z których najważniejszą wydaje się kolej „lewego toru". Z poetów lewicy wart omówienia będzie zapewne Stanisław Ryszard Stande. Jego *Lokomotywy* (z tomu *Rzeczy i ludzie*, 1925) odnawiają motyw szalonej jazdy, znany z *Demona ruchu*, ale tu najpewniej zapożyczony skądinąd i inaczej niż u Grabińskiego nasemantyzowany. Ważną funkcję w wierszu ma przeciwstawienie „ślepy tor" — „przestrzeń śmiała", i szorstkie, prowokujące słownictwo („wyję zwycięski mój pean"). Omówienie poezji „lewego toru" dostarczy okazji do przypomnienia dorobku Edwarda Szymańskiego (*Słońce na szynach*, 1937); rekonstruując tradycję tej poezji, badacz nasz wydobędzie też z niepamięci cykl Andrzeja Niemojewskiego *W pociągu* (1891) — świadectwo tego, jak wcześnie w przedstawieniu przemian rewolucyjnych sprawdzona została użyteczność kolejowych rekwizytów.
Blisko „lewego toru" jest miejsce dla populistycznej prozy środowiskowej. Opowiadanie Heleny Boguszewskiej *Na dworcu* (1934) pokazuje dobitnie, że motyw stacji, tak charakterystyczny dla obrazu prowincji, może być również wkomponowany w pejzaż wielkomiejski i stać się instrumentem krytyki społecznej.
Literatura powojenna korzysta z różnych sektorów kolejowej trady-

cji. Zrazu — w okresie socrealizmu — odkurza oświeceniowo-pozytywistyczny wzorzec mówienia: kolej staje się znów znakiem nowego, symbolem zwycięskich przemian i dokonującego się postępu. Ideologiczną przydatność uwydatnia wątek budowy kolei, który odnotowany zostaje w tytule jednej z pierwszych polskich powieści produkcyjnych (Tadeusza Konwickiego *Przy budowie*, 1950). Poetycką wersję wątku przyniosą wiersze Tadeusza Śliwiaka (*Budowa linii kolejowej w Albanii*, 1951), Edwarda Hołdy (*Patrząc na budowę linii kolejowej Śląsk–Nowa Huta*, 1952) i Jerzego Grygolunasa (*Na otwarcie linii elektrycznej Warszawa–Tłuszcz*, 1952). Temat pracy zwiąże się z kolejarskim środowiskiem w powieści Mariana Ruth-Buczkowskiego o załodze pociągu Warszawa–Wrocław (*Pierwsze dni*, 1951). Za najbardziej reprezentatywną realizację tego mariażu wypadnie wszakże uznać Ważykową *Widokówkę z miasta socjalistycznego* (1950). W omówieniu socrealistycznej poezji nie sposób będzie wyminąć problemu metaforyki kolejowej, skoro pełni ona istotną funkcję w utworze tego kalibru, co *Słowo o Stalinie* (1950) Władysława Broniewskiego („Rewolucja — parowóz dziejów... Chwała jej maszynistom!")
Literatura żegna socrealizm m.in. opowiadaniem Jerzego Stefana Stawińskiego o maszyniście Orzechowskim (*Tajemnica maszynisty Orzechowskiego*, 1955), sięgającym do innych złóż kolejowej tradycji. Nieco demoniczna postać głównego bohatera i jego zagadkowa śmierć pod kołami lokomotywy, którą niegdyś prowadził — mają w rodowodzie konwencję prozy sensacyjnej, gdzie sceneria kolejowa stanowi element bardzo typowy. I na pewno od Stawińskiego bliżej jest do Grabińskiego niż do Orzeszkowej.
Przyszła monografia będzie się musiała w którymś momencie zatrzymać. Nasz badacz, po omówieniu socrealizmu, znajdzie się w trudnym położeniu. Będzie musiał bowiem znaleźć dla swojej pracy jakąś sensowną („kolejową") cezurę zamykającą. Co się nią okaże? — literatura „kolejek" (Marka Nowakowskiego, ale i — Mirona Białoszewskiego), *Podróż do Krakowa* (1957) Herberta, *Wagon* (1962) Ważyka, czy proza Stanisława Dygata (*Podróż*, 1958; *Dworzec w Monachium*, 1973)? Różne są to formy i bardzo różne tradycje, z których wyrastają. A przecież, podszepnijmy na koniec, w grę wchodzić może tradycja nie tylko polska i nie wyłącznie literacka.[5] Wystarczy choćby wspomnieć o motywie podróży

trzecią klasą, zaświadczonym obrazami Honoré Daumiera i Gustawa Doré. Czy — dla przykładu — w wierszu Herberta nie ma coś z ich klimatu (pamiętajmy, że niegdysiejsza trzecia klasa to dziś druga)? Czy wyjazdów Białoszewskiego do Wołomina i Otwocka nie można by właśnie nazwać „podróżami trzecią klasą"; czy ta formuła nie pasowałaby do całej twórczości autora *Pociągoli*? Zostawmy te i inne kłopoty przyszłemu monografiście. Zobowiązaliśmy się wszak pomóc mu tylko we wstępnej inwentaryzacji tematu.

Wojciech Tomasik

Pędy, rytmy
Jeszcze o Białoszewskim

1. „Który to autor robi przed wydawnictwem?" — pyta Białoszewski w *Szumach, zlepach, ciągach* (Warszawa 1976, dalej *Sz.*, s. 5), mając na myśli ten swój niezbywalny zwyczaj, by „lecieć i zapisywać", by — jak powie parę stron dalej — „zapisywać wszystko" (s. 7)?

W istocie — żaden inny. Ściślej: żaden inny pisarz. Zdarzają się bowiem podobni (ale tylko podobni — bez tej siły i wytrwałości) maniacy artystycznego i egzystencjalnego eksperymentu w innych dziedzinach sztuki: autorzy happeningów, instalacji, wydarzeń parateatralnych, pragnący doświadczyć na własnej skórze i na oczach innych zwielokrotnionych radości i niewygód istnienia: malarze, tacy jak np.

---

[5] Oto lista ważniejszych opracowań tyczących kolei. W literaturze angielskiej — H. L. Sussmam *Victorians and the Machine. The literary Response to Technology*, Cambridge, Mass., 1968. W literaturze francuskiej — M. Baroli *Le train dans la littérature française*, Paris 1963; J. Noiray *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850–1900)*, t. 1: *L'Univers de Zola*, Paris 1981; M. S. Robinson, *Zola and Monet. The Poetry of Railway*, „Journal of Modern Literature" 1983 nr 1. W literaturze rosyjskiej — Kilimowicz *Anegdoty do kolejowego rozkładu jazdy*. Zob. też: G. Charlier, *Le theme de la locomotive dans la poésie romantique belge*, w: *Literature and Science*, Oxford 1955; A. Flaker *Railway Lyrics. The Slavic Forms*, „Canadian Review of Comparative Literature" 1982 nr 2; F. Klingender *Art and the Industrial Revolution*, London 1947; L. Marx *The Machine in the Garden*, New York 1965; R. McDougall *The Railway in Australian Literature*, „World Literature Written in English" 1988 nr 1; J. Warburg, *Poetry and Industrialism*, „Modern Language Review" 1958 vol. 53; T. R. West, *Flesh of Steel. Literature and the Machine in American Culture*, Nashville 1969.

Roman Opałka, dokumentujący serią zapisywanych cyfr upływ czasu, odcinanego z własnej (ograniczonej i skończonej) puli życia.
Białoszewski i tu się wyróżnia, oddziela i wyosobnia. U niego nie pojawia się pojęcie biegnącego czasu. Żadna forma istnienia nie jest z góry uprzywilejowana, ale to znaczy również, że żadna nie jest zdegradowana i odrzucona. Czasoprzestrzeń Białoszewskiego nie ma miejsc ważniejszych i mniej ważnych, nie ma w niej czarnych dziur i stanów rozrzedzonej materii. Trwa w skupieniu — spełnionym lub potencjalnym — „bez piękna puchy", o której pisał poeta w wierszu zaczynającym się od słów: „Żyć w kupie na wysokość..." (*Było i było*, Warszawa 1965, dalej *BB*, s. 37).
W rzeczywistości widzianej poprzez okrężny ruch przedmiotów wszystko się zmienia wraz z perspektywą patrzenia.

[...]
kto wy?
kto ja?
Trzeba wysoko
tak wysoko że do góry nogami

i wtedy
kto my?
a, to wy
to ja
a, a to na mnie te dni.
[*Na dziewiątym piętrze siedzę stoję*, w: *Odczepić się*, Warszawa 1978, dalej *O*, s. 43]

Zdarza się jednak — rzadko — że ten krążący porządek rzeczy nałoży się na wcześniej uformowany stan materii, niechcący podszyje pod jakiś inny kształt istnienia, zabłyśnie, nie wiadomo — serio czy na żarty, cudzym bogactwem i urodą, jak w wierszu *Garwolin–miastko wieczne*:

[...]
nad miastkiem
niebo
czosnku
więc miastku
dni
jak czosnkowe łańcuchy

nie czujecie przypadkiem
od tych łupin
uwierania legii rzymskich?
a na obranej cząstce

oślizgu Hiszpanii?
a w cierpkości soku
sofisty?
[*Obroty rzeczy*, Warszawa 1956, dalej *OR*, s. 135]

2. Pamiętajmy więc, że pierwszym powodem „zapisywania wszystkiego" jest w przypadku Białoszewskiego nie eksperymentowanie z materią, ale odkrywanie jej elementarnego porządku, którym jest ruch. Świat istnieje w ruchu, nie ma stabilnej postaci, otacza nas — jak mówi poeta w *Obrotach rzeczy* — „rzeczywistość nieustalona", zmienna w formach, wyglądach, postaciach, rzeczywistość „kubistyczna".
Drugim powodem „zapisywactwa" jest zdumienie tą mnogością kształtów, przeobrażeń, nowych momentalnych wcieleń:

[...]
Dziwię się
i dziwię siebie
i komentuję wciąż żywoty otoczenia.
[*O mojej pustelni z nawoływaniem*, *OR*, s. 27].

Trzecim — spostrzeżenie, że „krążymy i my", rozsmakowani w dotykach, dźwiękach, barwach. Krążymy, a krążąc zwielokrotniamy własne istnienie.

[...]
Mnożymy się
ucięci
tęsknotami.

Jesteśmy rozgwiazdami.
Nie odgrodzeni od niczego
Rozgubieni.
[*My rozgwiazdy*, *OR*, s. 75].

3. Kanon interpretacyjny obowiązujący w odniesieniu do poezji Białoszewskiego upadł lub — mówiąc ostrożniej — uległ poważnemu zachwianiu. Niezwykłość praktyk językowych podejmowanych przez poetę nie stanowi dzisiaj jedynego oparcia dla krytyki. Pojawiły się nowe perspektywy interpretacyjne, nowe horyzonty badawcze.

Białoszewski jest poetą metafizycznym. Jest nim wbrew wielu przekonaniom, jakie łączą się często z tą odmianą poezji. Z pewnością zaś: nie należy do poetów wierszujących metafizyczne traktaty i gotowe filozoficzne tezy. Metafizyczność dzieła Białoszewskiego wiąże się przede

wszystkim z zarysowanym w jego granicach projektem egzystencjalnym [...]. Poza tym: praktykowana przez poetę postawa przyjmowania wszystkiego, co przynosi rzeczywistość, okazała się nie tylko postawą autentycznie filozoficzną, głęboką poznawczo, ale też przyniosła jako rezultat jedną z najbardziej indywidualnych i odzwyczajnionych wizji świata, jaką stworzono w polskiej literaturze tego wieku.[1]

Stała zwraca uwagę na emanujące z poezji Białoszewskiego „olśnienia materią", ostrożnie przy tym zastrzega, że ta fascynacja światem rzeczy jest dwuznaczna, że kryje się pod nią przeświadczenie o kruchości bytu, o zagrożeniu śmiercią. Nie tę dwuznaczność jednak, lecz zaprzeczającą jej „czułość wszystkiego" uczynił badacz źródłem poetyckiego projektu wpisanego w twórczość Białoszewskiego.
Jeszcze radykalniejsze tezy formułuje Anna Sobolewska.

Wydaje się, że trzeba spojrzeć na postawę podmiotu w utworach Białoszewskiego inaczej, nie tylko jako na prostoduszny, choć ekscentryczny, program naturalności i swobody. Wyjście poza schematy językowe i literackie oznacza tu również uwolnienie od schematów myślowych, tych najgłębiej zakorzenionych, bo nieuświadamianych, uznanych za naturalne. Pisano o rozmaitych przewartościowaniach wartości w poezji Białoszewskiego, takich jak sakralizacja *profanum* i profanacja *sacrum* czy odwrócenie relacji „góra—dół". Mamy tu chyba do czynienia nie tyle z przewartościowaniem, ile z u n i c e s t w i e n i e m wszelkich hierarchii: wartości, idei, wierzeń czy wyobrażeń.[2]

Według Sobolewskiej unicestwianiu podlegają przede wszystkim relacje, np. relacja łącząca przedmiot i podmiot. Rozproszenie podmiotu w uniwersum nie oznacza rozpadu i dyskomfortu. Przeciwnie, w tej niewygodnej pozycji podmiot poezji Białoszewskiego dokonuje rytuału samopoznania. „Nie ma żadnej sprzeczności między całkowitym rozproszeniem a skupieniem" — konkluduje badaczka.[3]
W innym szkicu ta sama autorka pisze jeszcze dobitniej o postawie Białoszewskiego, podkreśla skrajność jego filozoficznych zwierzeń:

Poeta na wiele sposobów wielbi byt wcielony w materii. Wszystkie przedmioty współtworzą bowiem sens świata — mają swój udział w logosie. [...] Prawdziwe posiadanie rzeczy — jak głoszą filozofowie — i Husserl, i Heidegger, a przed nimi liczni myśliciele religijni — możliwe jest tylko w oddaleniu od świata i wyzuciu się z siebie.[4]

---

1 M. Stala *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?* w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński. Warszawa 1993, s. 113.
2 A. Sobolewska *Ja — to ktoś znajomy. O późnej twórczości Mirona Białoszewskiego,* w tejże: *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 70–71.
3 Tamże, s. 65.
4 A. Sobolewska *«Lepienie widoku z domysłu». Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 128.

Cytowani krytycy mają największe zasługi w kształtowaniu nowego obrazu pisarza. Białoszewski to poeta metafizyczny, strażnik rzeczywistości, filozof bytu, uczestnik fascynującej „wyprawy w pozaludzie", czuły i zachłanny opisywacz wszystkiego, życzliwy świadek istnienia. Zastanawiam się jednak, czy w tej filozoficznej, „wyniosłej", perspektywie poeta nie został trochę przekłamany, czy nie przeceniono jego filozofii, przymykając oczy na niepokoje, dramatyzm i rozterki. Czy nie należałoby poety bronić — przed olimpijskością jego postawy, przed niezwykłą perspektywą tego pisarstwa, przed nim samym.
Bronić, to znaczy odsłaniać (i rozumieć) jego lęk przed ruchem, przed zagubieniem w potoku rzeczy, przed ostatecznymi konsekwencjami kosmicznej perspektywy, którą rozsnuwa prawie każdy jego wiersz bez względu na to, jakiej drobinie jest poświęcony, co go inspiruje i wyzwala: przed ogromem nieskończoności, która pojawia się jako najbliższy horyzont jego poetyckich penetracji, a właściwie mozołem długiego umierania, cierpieniem agonii.
Bronić przed własną mądrością, która jego zmaganie z przygnębieniem, nudą, poczuciem wyczerpywania się źródeł inspiracji, samotnością, bólem, lękami, po prostu grozą istnienia (wyzierającą przecież spod gdzie indziej błogosławionych szaf, podłóg, labiryntów klatek schodowych lub przeciwnie, czyhającą w pustce), czyniła czymś niewiarygodnie trudnym, zmuszającym do przeciwstawienia się sobie samemu, własnemu językowi, własnej narzuconej sobie — jak myślę — misji „stróża rzeczywistości", „latarnika", nadającego sygnały ratunkowe z pewnego mrówkowca w Warszawie.
Bronić wreszcie przed skłonnością postrzegania fantazmatycznego, przed męczącą wielopostaciowością percepcji, która sprawia, że — jak pisze Sobolewska — świat Mirona jest pełen omamień i przywidzeń, zagadek i niejasności, bronić przed ruchliwością obrazów.

4. Tylko jak ta obrona miałaby wyglądać? Na pokazaniu, mówiąc językiem Białoszewskiego, że jest i tak, i tak, że jego cierpienie „ludzkie" nie zawsze jest skazane na milczenie i „bezgłos", że Miron–heroiczny, Miron–filozoficzny nie zwycięża Mirona–pojękującego, że doznawane przez poetę olśnienia nie są nigdy — na szczęście! — czyste, że pozostaje na ich dnie jakiś osad, zwątpienie, niepokój, wycofanie, rozmnożenie, już nie bytów, a wątpliwości.
Idąc więc tak od początku, w zgodzie z chronologią, która u Biało-

szewskiego nie jest może najważniejsza, ale i nie najmniej ważna, przyjrzyjmy się kilku wierszom. Najpierw z *Obrotów rzeczy*.
W tym tomie w cyklu *Liryka przed zaśnięciem* czytamy wiersz *Liryka śpiącego* (przytaczam w całości):

fruwam
fruwam
na trapezach przyśnień

fruwam
w latającym cyrku rzeczy
nad tobą
nad jawnym
nad zwykle przytomnym
jestem wszystkimi
i bywam wszystkimi rzeczami
ale nie tobą
byle nie tobą
mój leżący na dnie
moja góro oddechów
która stopniejesz
przebudzeniem
mój ty
który spłyniesz
[*OR*, s. 97]

Wiersz bardzo „białoszewski": ruch rzeczy, ruch wyobraźni, zamiłowanie do przedstawiania stanów pozaracjonalnych (sen), wieloistność podmiotu, uobecniającego się w wielu materialnych wcieleniach, wymienność relacji ja–ty „i bywam wszystkimi rzeczami/ ale nie tobą/ byle nie tobą" – oznacza tutaj tyle, że podmiot trwa w rozproszeniu, nie natrafiając mimo bezustannego ruchu na „samego siebie", na kształt tożsamy z nim samym.
Stan psychicznego rozkojarzenia ciągnie się tak długo, jak długo trwa sam sen. W końcu sen topnieje, a przebudzenie okazuje się jednoznaczne ze sprowadzeniem wieloistnego do jednorodnego, z zastąpieniem wielości jednością.
Można oczywiście powiedzieć, że to tłumienie wieloistotności (i ruchu) na rzecz pewnej stabilności i uporządkowania pojawia się w pierwszym okresie twórczości, że „późny" Białoszewski jest pod tym względem mniej ostrożny niż Białoszewski „wczesny", że poeta coraz bardziej ulega dialektycznej pokusie „skupiania się przez rozpraszanie".

Ku temu wnioskowi skłania się, jak można sądzić, Sobolewska. Analizując napisany w roku 1975 wiersz *Za zaproszeniem* (z cyklu *O*), autorka mówi o rozdrabnianiu się podmiotu w świecie, i jego jednoczesnej, jakby niesprzecznej z tym procesem, autokoncentracji. Przyjrzyjmy się temu utworowi:

przechodniu
w cieniu
zejść, usiąść
w przechodzeniu
z miast, z wind
na ukos wieś
do tras
nie gdzieś

liście wiercą się po rybiemu
nie ja drobię
buleczkę
mnie drobią
się
zbieglem

Zgadzam się z Sobolewską póki pisze, że to świat — poprzez agresywny mechanizm przemiany wszystkiego — rozdrabnia wewnętrzną bryłę podmiotu, ale czy ten wiersz pozwala twierdzić, że podmiot poddaje się temu rozdrobnieniu bez oporu? Czy nie jest raczej tak, że uczestnicząc nie do końca dobrowolnie w ruchu materii, podmiot musi się co jakiś czas kontrolnie „zbiegać" i odnajdować, choćby na moment, poczucie spokoju, odpoczynku i równowagi?
Wyraźnie o taką potrzebę spokoju tu chodzi, stąd aluzja do fraszki Kochanowskiego. Jednocześnie Białoszewski pokazuje, w czym jego sytuacja, wyczerpanego wędrowca, różni się od sytuacji zmęczonego gościa w utworze dawnego poety. Tam kojła kontemplacyjna więź z naturą, ze światem. Teraz nie możemy już liczyć na wsparcie z zewnątrz. Trzeba „się zbiegać" samemu, i trochę na przekór ruchliwemu porządkowi rzeczy.
A zatem — wbrew sądom Sobolewskiej — sprzeczność między podmiotem a rzeczywistością, pomiędzy poetą a światem, pomiędzy człowiekiem a przyrodą — istnieje. Jako kolejny przykład tej sprzeczności może służyć wiersz, należący do środkowego (ani więc wczesnego, ani późnego okresu twórczości Białoszewskiego) — *Ja niemierny*:

stoję na niebie
wiosennym dużym
duży jeszcze większy
to ono maleje
ale mnie męczy
bo przechodzi przeze mnie
a ja wciąż nie zdążyłem
zmierzyć ręką ręki
stopnia swojego dojścia do czegoś
prawie się nie czuję
dziurawy z wgryzania się.
[*Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961, dalej *MW*, s. 30]

Wiersz jest oczywiście niejednoznaczny, dopuszcza wiele sensów i stwarza rozmaite możliwości interpretacyjne, tak zresztą jak i tytułowe słowo „niemierny", które może oznaczać i byt trudny do zmierzenia, określenia, ale także przestrzeń niezmierzalną, ogromną. Jeśli ta druga możliwość jest bliższa prawdy, to mamy tu do czynienia z zaskakującą relacją pomiędzy podmiotem a światem. To „ja" jest podziurawione jak ser szwajcarski, ponieważ świat narusza jego integralność, zakłóca spokój, męczy i dręczy, rani i kaleczy. Okazuje się, że intymna samoobecność podmiotu jest równie pożądana, jak i niemożliwa do osiągnięcia.

5. Wzajemne relacje podmiotu i przedmiotu stanowią w poezji Białoszewskiego materię bardzo zawiłą, daleką od ujęć tradycyjnych, przeciwstawiających jedno — drugiemu, ale i niezupełnie tożsamą z nowatorskimi odczytaniami tej twórczości. Wspomniana kwestia komplikuje się jeszcze bardziej, kiedy wzbogacimy ją o konstytutywny dla poezji Białoszewskiego, problem percepcji. Przyjrzyjmy się jednemu z późniejszych wierszy:

lepienie widoku z domysłu
–czym?
–kto ja jestem?

–nieoczywistość
[*Oho*, Warszawa 1985, dalej *Oh*, s. 44]

Pierwszy wers tego utworu Anna Sobolewska umieściła w tytule szkicu poświęconego Białoszewskiemu, szkicu, który uwydatniał wielo-

istność rzeczywistości i wieloistność percypującego go podmiotu, niejasność wzajemnych granic pomiędzy „ja" i światem, brak ostatecznego rozdziału pomiędzy tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne. Widzę tajemnicę tego wiersza tkwiącą gdzie indziej. Spytajmy: kto musi lepić widok z domysłu? Kiedy kształtu rzeczy trzeba się domyślać? Ano wtedy, kiedy nie można spojrzeć, popatrzeć wprost. A kto nie może spojrzeć na mnie? Ja sam. Wspomniana w wierszu nieoczywistość jest zatem bardziej jeszcze nieoczywista niż się pierwotnie wydawało: mogę bezpośrednio penetrować świat, a sam siebie mogę poznawać tylko „z domysłów" lub — jak mówi poeta w wierszu *Autoportret odczuwany* (*OR*, s. 119) — z cudzych spojrzeń.

Oto podstawowy paradoks percepcji i samopoznania. Białoszewski odwraca — pisze o tym i Sobolewska, i Stała — powszechnie przyjęte założenia i relacje. To nie świat jest zależny od dociekliwości podmiotu, to podmiot w swej funkcji samopoznawczej uzależnia się od doznań płynących ze świata. Tyle wie, ile wychwyci, dosłyszy. Nie znaczy to wcale — i tu rozmyślnie odchodzę zarówno od interpretacji Sobolewskiej, jak i Stali — że owa sytuacja jest luksusem. To pośrednie poznawanie skazuję na mglistość i nieoczywistość wiedzy i doznań. Może więc wszystkożerna zachłanność na świat nie jest w przypadku Białoszewskiego tak zupełnie bezinteresowna? Poeta przecież wie, że tylko przyjęcie z zewnątrz różnych „widoków", pozwala zbudować jakiś „domysł" na temat samego siebie.

Na podstawie tych analiz można sformułować skromny wniosek, że poczucie substancjalności istnienia podmiotowego jest u Białoszewskiego na ogół niezadowalające, że jest zawsze zbyt słabe, zagrożone i niepewne, choć bezwzględnie pożądane i upragnione. Ruch, akceptowany jako porządek istnienia i sposób nabywania samowiedzy, po prostu męczy. Heroiczny stróż rzeczywistości musi sobie jednak z tym wyzwaniem poradzić, musi patrzeć tak, by niczego nie omijać. Podmiot poezji Białoszewskiego to nie jest pusta forma, czekająca na wypełnienie konkretnymi relacjami: to, przepraszam za wzniosłe słowo, męczennik, wystawiony na ciosy, dziurawiony strzałami jak święty Sebastian. Jest w tej twórczości nie tylko, jak pisze Sobolewska, „ukryty dramatyzm", biorący się z rozpaczy oddzielenia i ekstazy zespolenia, ale autentyczny heroizm, wynikający pospołu z losu, z ludzkiej kondycji, ale także z przyjętej na siebie roli „stróża" i „ratownika".

6. Ponieważ podmiot chce sprostać rzeczywistości („całej"), nie rezygnując do końca z poczucia substancjalności istnienia, napięty ruch i zamieszanie utrzymują się w poezji Białoszewskiego głównie na granicy światów, na granicy świata ludzkiego i przedmiotowego, żywego i martwego, mojego i nie-mojego, znanego i nieznanego, oswojonego i nieoswojonego. Tam trwa stan bezustannej przepychanki — sensów i perspektyw poznawczych. Skoro podmiot może się określić tylko w kontakcie ze światem, a jednocześnie ów świat stanowi dla niego potencjalne źródło zagrożenia, to dar istnienia przybiera postać niezwykle skomplikowaną, pełną niespodzianek i wzajemnych uników.

Okrężny ruch, trwający jeszcze, choć nie bez zastrzeżeń w pierwszym zbiorku poezji, zmienia się w trochę bezładną, lecz najzupełniej jasną co do celów i sensów — przepychankę. Trzeba się bowiem ze światem ułożyć, trzeba się wzajemnie dopasować. W wierszu *Donosimy się* (*O*, s. 47) poeta przymyka oczy na sprzeczność interesów, szuka dla siebie i świata płaszczyzny wspólnej:

donosimy
w tym jaju wieczności
a potem się rozlejemy

W innym wierszu tego tomu *A to i tak taka wieczność* (*O*, s. 46) czytamy:

A nawet jeśli nie taka
a wieczna wieczność

to i ona ma podszewkę
i ona się wywróci

i zejdzie.

A tu się wszystko mierzy na oddechy
na tchy

Ale może i ona oddycha

Może to wszystko idzie jednym tchem?

I jeszcze inny przykład negocjacyjnych ustaleń. Najszerszy krąg

wspólnoty obejmuje wszystkie byty zamieszkujące wszechświat — *Chodzi się pełznie się* (*O*, s. 45):

Światło i pól.
I cień.
I ja

Podobną wspólnotę buduje poeta w wierszu *A ono, to świecidło* (*O* s. 45):

będzie żyło i żyło
bez końca

A, racja,
koniec słońca będzie.

Są też porozumienia z rzeczywistością mniej przyjazne; takie, które wymagają sprytu, zabiegów, jak w wierszu *Faktyczność* (*Oh*, s. 69):

ani mrugnie
ja do niej coś
i chrząkam
ona nic
więc rzeczowieję
na nieruchomo
chrząkla
a wtedy ja
— ty świnio.

Trzeba krzątać się wokół tej złudnej, „ułudnej" więzi z rzeczywistością, oswajać obcość, poszerzać pole wspólnoty, bez cienia irytacji lub gwałtowności: „nie wychylać się /dosłownie/ nic rozruszać /dosłownie — powie poeta w wierszu *Choroba* (*Obmapywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze,* Warszawa 1988, dalej *OW*, s. 150).
A jeśli się już przytrafi jakiś niezwyczajny zamęt, jeśli nastąpi jakieś niespodziewane zerwanie kontaktu, to cała nasza nadzieja w tym, że to „zaskok na uwięzi", jak w wierszu pod takim właśnie tytułem z tomu *Oho* (*Oh* s. 70).
Może się rzeczywiście zdarzyć, że to my zostaniemy zdradzeni, że świat sprowadzi nas na manowce, wywiedzie w pole, że stracimy czujność. Śmierć w jednym z wierszy Białoszewskiego to taki niespo-

dziany element zwyczajnej krzątaniny, wyobcowana codzienność; przerażający żart; podstęp:

Otwieram jej drzwi, skrzypią
I szept: „ta szafa to wejście do piekła"
patrzę: między wieszakami
czerwona suknia i czarne skarpetki Dantego
[*Oh*, s. 68]

7. Ale póki ruch trwa, póki możemy przekomarzać się ze światem, wchodzić w konflikty, doznawać urazów, jest dobrze, jest swojsko, żyje się, mieszka się, się pisze. Gorzej gdy:

Cisza, ciemno, pusto
ruchu nie ma
ale się przesuwa
czarne na czarnym
szarzeje
[...]
[*Ciemne i szare naoczności, OW*, s. 131]

Istotę projektu egzystencjalnego nakreślonego przez Białoszewskiego widziałabym zatem nie w upojeniu ruchem, nie w wielkości odbieranych fantazmatów, ale w próbie stabilizacji tych rozedrganych relacji, w próbie negocjowania z rzeczywistością pola wspólnego, pola, którego zmienność nie zagrażałaby istnieniu, wyrywaniu rzeczywistości („rzeczywistochy") z niebytu, po to by ubezpieczała byt jednostkowy poety i istnienie indywidualne w ogóle.
Stąd ta mania zapisywania „wszystkiego", troska o byt i zabieganie o „wzajemność". W wierszu *Prędko prędko*! czytamy:

bo zabraknie
cierpliwości do siebie
i świata do mnie
a nic lepszego
ale nic innego tylko wyleżeć
w spokoju
da się?
– jak się nie da
to się weźmie
ze sobą
[z tomu *MW*, s. 24]

Trzeba działać sprawnie, byle jednak nie za szybko:

popycham ludzi rzeczy popędzam
skracają mi się skracają
aż ich nie ma
biada mojej uwadze krótkostki życia
[*Niecierpliwość* z tomu *MW*, s. 20]

Prędko, prędko. Ale bez niecierpliwości. W rytmie.

Grażyna Borkowska

Sprostowanie

W artykule Polskie imitacje haiku (nr 2(35)/1995) znalazły się następujące błędy drukarskie:

Powinno być:
s. 42, ostatni akapit:
W stosunkowo krótkich i nieciągłych dziejach polskiego haiku następną fazę stanowią nie takie właśnie poszukiwania, ale imitacje, wśród których znajdziemy wiele przykładów bezkrytycznego, a nawet beztroskiego naśladowania wzorca.
s. 47, ostatnie zdanie drugiego akapitu:
Obrazy są neutralne geograficznie, a wysnute z nich refleksje mają wymiar uniwersalny, lub skromniej: ponadgeograficzny.
s. 50, 8 wers od góry:
Dlaczego upodobnienie nie następuje tam, gdzie jest to bezsprzecznie możliwe [...]
s. 52, wersy 9–10 od dołu:
Można wątpić, czy po dawno zaniechanych gatunkach stroficznych będzie przezwyciężony opór wobec nowych rygorów wersyfikacji i strofiki.

Autora tekstu, pana Piotra Michałowskiego, serdecznie przepraszamy.

Treść

Jerzy Jarzębski Polonistyka – przepis na przetrwanie 1

Szkice

Edward Balcerzan Poezja polska XX wieku – nieoczekiwane zmiany miejsc 5

Janusz Sławiński Miejsce interpretacji 27

Lucylla Pszczołowska Badania nad wierszem 45

Stefan Sawicki O uniwersyteckim studium polonistycznym 53

Elżbieta Wolicka Filozofia a nauka o literaturze. Paula Ricoeura próba nowej interpretacji kategorii *mimesis* 62

Roztrząsania i rozbiory

Stefan Chwin Jan Błoński i Witold Gombrowicz 83

Jacek Łukasiewicz Czytanie Stali 100

Michał P. Markowski Fou & Co., czyli lekkość szaleństwa 109

Glosy

Jacek Salij Ten człowiek próbował chodzić bez maski 118

Izabela Jarosińska O kobietach, herbacie i kamizelkach 122

Małgorzata Czermińska Rok z Konwickim, rok z Miłoszem 126

Przechadzki

Wojciech Tomasik Kolej w polskiej literaturze (Wstępna inwentaryzacja) 134

Grażyna Borkowska *Pędy, rytmy* Jeszcze o Białoszewskim 147

Warunki prenumeraty na rok 1995:
Roczna prenumerata krajowa: **200 000 zł** (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
- kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **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
	„Liber" Księgarnia Uniwersytecka, Krakowskie Przedmieście 24
	Księgarnia „Odeon", ul.Hoża 19
Białystok	Księgarnia „Akcent", ul. Rynek Kościuszki 17
Bydgoszcz	Księgarnia „Bestseller", ul. Jezuicka 8/10
Katowice	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
Opole	Księgarnia Akademicka, ul. Matejki 12
Poznań	Księgarnia „Bestseller", ul. Wrocławska 16
Rzeszów	Księgarnia Akademicka „Libra", ul. Towarnickiego 3
Szczecin	Księgarnia „Scriptum", ul. Mazurska 26
Wrocław	Księgarnia Ossolineum, Rynek 6
	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, pl. Nankiera 15
Wiedeń	Polnische 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

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Maria Korytowska
Wzniosłość w „Dziadach"
Teresa Kostkiewiczowa
Odległe źródła refleksji o wzniosłości
Jadwiga Maurer
O legionie żydowskim Mickiewicza
Arent van Nieukerken
O „niewczesności" Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu
Mieczysław Porębski
Górni i durni
Chone Shmeruk
„Księga słów Pana" Jakuba Franka - nowe spojrzenie
Krzysztof Stępnik
Mit zjednoczonej Europy w powieści *political fiction*
Gianni Vattimo
Hermeneutyka - nowa koinè
Od postmodernistycznej narracji do postmodernistycznego doświadczenia
Ewy Domańskiej rozmowa z Franklinem R. Ankersmitem

ISSN 0867-0633