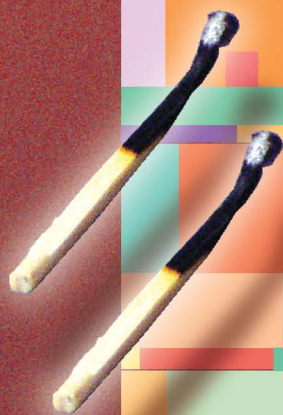
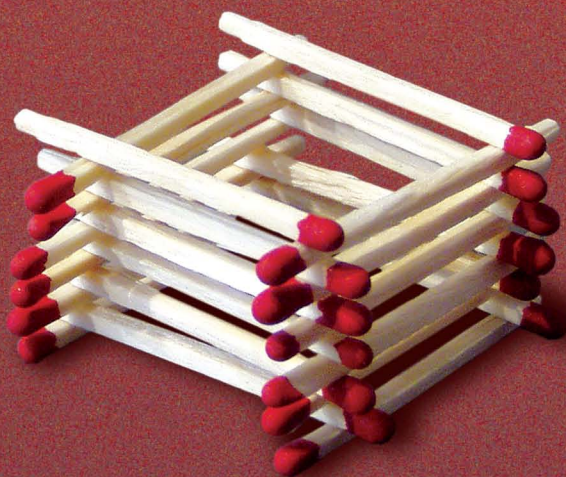


na BOKU T.2

Pisarze teoretykami literatury?...



na **BOKU**
T.2

PRACE
NAUKOWE



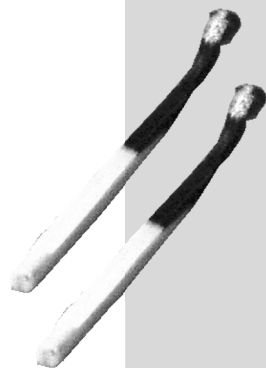
UNIwersytetu
Śląskiego
w Katowicach

NR 2778

na BOKU T.2

Pisarze teoretykami literatury?...

Redakcja naukowa
Józef Olejniczak i Anna Szawerna-Dyrszka



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Anna Węgrzyniak

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu – w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa

www.sbc.org.pl

Spis treści

Józef Olejniczak:	Na boku. Pisarze teoretykami literatury? Pytanie o miejsce	7
Magdalena Kokoszka:	Poetyckie <i>universum</i> w koncepcjach teoretycznych Leśmiana	23
Ryszard Knapik:	Literatura jako „słowa o słowach o słowach” (przypadek Jerzego Lieberta)	37
Katarzyna Gutkowska:	„Odblask słowa wyłączonego w ciemności”. O Różewiczu teoretyzującym	53
Jan Piotrowiak:	„Nie umiem powiedzieć słowem”. O (nie)wyrażal- ności w poezji Haliny Poświatowskiej (próba rozpoznania)	71
Grzegorz Marcinkowski:	„Ja” metaforyczne Rafała Wojaczka	87
Romana Patyk:	„A poezja żadnych obowiązków nie ma”, czyli Świetlicki	101
Justyna Baran:	„Duchowy fitness”. Poeta kontra teoretyk w tekstach Grzegorza Olszańskiego	139
Tomasz Pawlus:	Pisanie o pisaniu Teodora Parnickiego	153
Roman Książek:	Konsekwencje konsekwentnej niekonsekwencji. Stanisław Lem – literaturoznawca	165
Iwona Gralewicz-Wolny:	Warsztat Greka. O <i>Podróżach z Herodotem</i> Ryszarda Kapuścińskiego	187
	Indeks nazwisk	211

Józef Olejniczak

Na boku. Pisarze teoretykami literatury? Pytanie o miejsce

Na okładce znakomitej płyty Milesa Davisa *Water Babies* znajduje się grupa dzieci bawiących się na ulicy pod strumieniem wody lejącej się z hydrantu. Ulica zmieniła się w potok, chodniki stały się brzegiem strumienia. Dzieciaki są, stosownie do zabawy, nagie, mają roześmiane twarze. Ale na tej okładce jest jeszcze jedna postać. Też dziecięca. Chłopczyk stoi obok na chodniku, nie bierze udziału w zabawie, ubrany w gustowny i ekstrawagancki garnitur (zielona koszula, błękitna muszka, pomarańczoworóżowa marynarka, żółte spodnie, w butonierce czerwona róża), jest wykluczony, jest poza grupą lub – co równie prawdopodobne – dystansuje się od grupy swoich rówieśników, od ich zabawy, nie bierze w niej udziału, a swoją postawą odmowy uczestnictwa daje sobie prawo do komentowania zdarzenia. Ma naburmuszoną twarz, patrzy na „wodne dzieci” z wyrazem dezaprobaty, krytycznie. Metafora jest czytelna. Można ją przenieść także na teren literatury. Zajęta zabawą grupa dzieciaków to pisarze. W sytuacji samotnego/wykluczonego jest badacz literatury, nie potrafi się włączyć do zabawy, ale ją obserwuje i komentuje, interpretuje... W tej książce opisujemy sytuację podobną. Przy czym z pozycji samotnej postaci wykluczonej z zabawy w literaturę w kolejnych szkicach sta-

ramy się opisać tych, którzy „na chwilę” dystansują się, wykluczają się z grupy, zakładają garnitur – zupełnie przecież niepasujący do wodnej zabawy – i rozpoczynają jej obserwację, zmierzając do jej opisu, komentarza, interpretacji, strukturalizacji... Pisał o tym w szkicu do pierwszego tomu *Na boku* Aleksander Nawarecki¹.

Obecność autotematyzmu (według najprostszej definicji – takich wątków dzieła literackiego, w których podmiot autorski ujawnia proces powstawania dzieła lub prezentuje znajomość reguł jego budowy, stylu, gatunku, stosunku do tradycji literackiej) ma charakter oczywistości, zapewne od momentu, w którym Grecy zaczęli świadomie używać słowa „poezja”. Powstawaniu poezji towarzyszyła refleksja estetyczna, przy czym sam termin „teoria literatury” zaczęliśmy stosować dopiero na przełomie XIX i XX wieku, jest więc on dzieckiem nowoczesności, co wcale nie przeszkadza, by estetyki wcześniejsze, także starożytne, anektować w obręb tej dwudziestowiecznej subdyscypliny. „Ojców założycieli” chętnie widzimy wśród autorów poetyki i retoryki starożytnych, na przykład w *Poetyce* i *Retoryce* Arystotelesa czy w *Fajdosie* Platona.

Naburmuszoną twarz postaci z okładki płyty potraktuję tu także jako metaforę pewnej postawy badawczej. Jej kwintesencję znajduję w najnowszym podręczniku do teorii literatury, którego autorzy – poza niewielkimi śladami – pominęli w opisie dwudziestowiecznych metodologii badań literackich rolę, jaką w ich kształtowaniu odegrały inspiracje płynące ze strony dzieł literackich, ze strony pisarzy właśnie². Drugą kontrowersją jest liczba mnoga użyta

¹ Zob. A. Nawarecki: *Na boku*. W: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?... (szkice)*. Red. J. Olejniczak, M. Bogdanowska. Katowice 2007, s. 7–16.

² Chodzi o: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2006; w indeksie nazwisk (według autorów uwzględniającym „tylko te osoby, których wkład w rozwój prądów teoretycznoliterackich można uznać za znaczący” – s. 585) nazwiska poetów i pisarzy pojawiają się incydentalnie, zwykle są wspomniani w tekście głównym jednokrotnie: Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Andriej Bieły, Aleksandr Błok, Osip Brik, Walery Briusow, Paul Celan, Jo-

w tytule podręcznika. Nieco wyjaśnia motto z Janusza Sławińskiego: „Dyscyplina humanistyczna przypomina w każdym momencie bardziej zbiór rywalizujących dialektów niż wspólnie użytkowany język. Jej stanem najbardziej naturalnym jest wielogłos prawd teoretycznych”³. Decyzję użycia w tytule liczby mnogiej dookreśla *Wprowadzenie* Anny Burzyńskiej – kluczem jest przyjęty w podręczniku układ opisu najbardziej znaczących, inspirowanych myślą filozoficzną, kierunków metodologicznych literaturoznawstwa⁴. Wysoko oceniając podręcznik Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego, w akademickiej dydaktyce niezbędny, dostrzegam w nim lukę. Związki między literaturą i refleksją teoretyczną były i są w XX i XXI wieku ścisłe, dotyczą nie tylko okresu pierwszych awangard (te są w podręczniku stosunkowo nieźle reprezentowane), ale całości literatury. Inspiracje i przepływy były wzajemne. Jak pojawienie się psychoanalizy wpłynęło na wykorzystanie w powieści europejskiej techniki strumienia świadomości, jak szeroka erudycja w zakresie dokonań warszawskiej szkoły strukturalnej ukształtowała wiele elementów języka poetyckiego Stanisława Barańczaka, tak zapewne w poststrukturalnych kierunkach metodologicznych niemożliwe byłyby dyskusje o „śmierci powieści” czy „śmierci podmiotu”, gdyby zjawiska kryzysu narracji i decentracji podmiotu autorskiego nie zaistniały wcześniej w literackiej praktyce.

Podam dwa – nie jedyne – przykłady. Wielkiej liczbie programowych wystąpień André Bretona, wystąpień co najmniej *quasi*-teoretycznych, towarzyszy niewspółmiernie skromniejsza twórczość literacka. Sformułowany przez Tadeusza Peipera program estetyczny okazał się utopią społeczną i także nie zaowocował zbyt wieloma wybitnymi utworami (Julian Przyboś szybko przecież od programu „papieża awangardy” zaczął się dystansować). I – też nie jedyne – przykłady

séph Conrad, Dante Alighieri, Fiodor Dostojewski, Thomas Stearns Eliot, Witold Gombrowicz, Ernest Hemingway, Jarosław Iwaszkiewicz, Franz Kafka.

³ J. Sławiński: *Wszystko od początku*. W: Tenże: *Miejsce interpretacji*. Gdańsk 2006, s. 111.

⁴ Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku...*, s. 13–41.

przeciwstawne. Wiele elementów teorii powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza antycypuje zjawiska, jakie pojawiły się w powieści nowoczesnej i teoriach poststrukturalnych. Podobnie z pisanymi „na boku” twórczości fikcjonalnej esejami Brunona Schulza czy powstałymi „na boku” twórczości poetyckiej szkicami Bolesława Leśmiana.

Naburmuszona postać z okładki *Water babies* winna zdjąć żółte spodnie, pomarańczową marynarkę, błękitną muszkę i zieloną koszulę i włączyć się do zabawy. „Wysłuchać się” w panujący w jej trakcie wielogłos. Przyznać do inspiracji z tego wielogłosu płynącej. Spróbujemy...

Jeśli przyjąć definicję teorii literatury proponowaną przez Burzyńską we wspomnianym *Wprowadzeniu*, to uznać trzeba, że pisarze wchodzi w rolę teoretyków literatury wówczas, gdy zadają w obrębie systemu literatury pytania o charakterze ontologicznym, epistemologicznym i metodologicznym, o interpretację, o podmiot(y) i metateoretyczne⁵. O tym nieco później, gdyż wyjaśnienia „domaga się” miejsce stawiania owych teoretycznych pytań, owego teoretycznego namysłu. „Na boku”, czyli gdzie? „Na marginesie”, czyli gdzie? Pytanie w odniesieniu do przede wszystkim literatury nowoczesnej (choć nie tylko!) o znaczeniu zasadniczym, pytanie poważne. Eseistyka Czesława Miłosza czy Józefa Wittlina, zawierająca przecież bardzo poważną refleksję teoretycznoliteracką (choć nigdy nie jest ona w centrum wywodu), to margines czy centrum ich twórczości? Gdzie sytuują się poważne rozważania teoretyczne z *Dziennika* – w centrum czy na marginesie twórczości Witolda Gombrowicza, którego powieści przecież także mają charakter „autotematyczny”, gdyż są w pewnym sensie powieściami o tworzeniu powieści? Co zrobić z wykładami warszawskimi Teodora Parnickiego? Esejami i pamiętnikami Aleksandra Wata? Szkicami Przybosia? Konsekwentnym odsłanianiem warsztatu pisarskiego w twórczości Ryszarda Kapuścińskiego? Gdzie jest granica między esejami a pracami historycznoliterackimi, krytycznoliterackimi oraz teoretycznoliterackimi Barańczaka czy Jarosława Marka Rymkiewicza?

⁵ Por. tamże, s. 39–40.

Gdzie są granice fikcji Schulza czy Stanisława Lema? Czy manifestacja dezintegracji podmiotu, pojawiająca się w tytule debiutanczkiego poematu Wata, sytuuje się już w przestrzeni refleksji teoretycznej? Pytania i wątpliwości tego typu można mnożyć, a każde następne zamiast zbliżać do jednoznacznego rozstrzygnięcia, będzie od niego oddalało. Nie potrafimy wytyczyć granic tekstu literackiego – świetna jest anegdota Jonathana Cullera, przyrównująca sytuację literatury do chwastu w ogrodzie, a badacza literatury do ogrodnika⁶. A czy pytamy o ślady dyskursu teoretycznoliterackiego w tekście literackim?... Na dodatek pytamy ze świadomością, że najbardziej reprezentatywne współczesne poglądy na teorię literatury uznają ją za „teorię, która świadomie rezygnuje z naukowych i fundamentalistycznych skłonności, stając się dyskursem interdyscyplinarnym, otwartym na różne konteksty kulturowe. Dyskursem, który pozwala bardziej interesującą i twórczo czytać literaturę”⁷ – a więc dyskursem także „cudzożywnym”, używającym (czasem: „nadużywającym”) wielu języków, wielu dyscyplin naukowych. Dyskurs teoretycznoliteracki zaanektował i przyswoił – jako własne – wiele pojęć psychoanalizy, psychologii, reli-

11

⁶ „Spytajmy »co to jest chwast?« Czy można wyodrębnić istotę »chwastowości« – coś konkretnego, jakieś *je ne sais quoi*, wspólne wszelkim chwastom?, odróżniające je od niechwastów? Każdy, kto kiedykolwiek pomagał w usuwaniu chwastów z ogrodu, zdaje sobie sprawę, jak trudno je odróżnić od niechwastów, i może mu się wydawać, że tkwi w tym jakiś sekret. Na czym on polega? W jaki sposób rozpoznać chwast? Sekret tkwi w tym, że nie ma żadnego sekretu. Po prostu – chwasty to te rośliny, których ogrodnik nie chce w swoim ogrodzie. Jeśli zaintrygowani problemem chwastów dociekalibyśmy istoty »chwastowości«, byłoby stratą czasu badać ich naturę botaniczną, szukać charakterystycznych cech formalnych czy fizycznych, odróżniających je od innych roślin. Zamiast tego należałoby przeprowadzić historyczne, socjologiczne albo i psychologiczne badania nad tym, jakie rodzaje roślin uważane są za niepożądane przez różne grupy w różnych miejscach. Być może pojęcie »literatura« przypomina pod tym względem chwast”. J. Culler: *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Przeł. M. Bassaj. Warszawa 1998, s. 31–32 [podkr. – J.O.].

⁷ A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku...*, s. 40 [podkr. – J.O.].

gioznawstwa, historii, socjologii, antropologii, etyki, filozofii, nawet fizyki („entropia”!⁸)... Zaanektował i przyswoił też takie kategorie, jak: „doświadczenie”, „płeć kulturowa” (*gender*), „ciało”, „seks”, „seksualność”, „odmienność” (*queer*), „rasa”, „etniczność”, „postkolonializm”, „symulakra”, których pochodzenia nie da się przypisać którejkolwiek z dyscyplin nauki z paradygmatu ukształtowanego na przełomie XIX i XX wieku. Przywoływany już Culler w swoim podręczniku sądzi nawet, że w XX wieku za sprawą prac Michela Foucaulta, Jacques’a Derridy, Richarda Rorty’ego czy Rolanda Barthes’a „teoria” usamodzieliła się jako odrębna dyscyplina wiedzy i pisarstwa, więc słowo „teoria” przestało domagać się swego dopełnienia, bo „teoria” sama je sobie nadaje. Definicję tej nowej dyscypliny, czy raczej twórczej oraz poznawczej działalności człowieka, ujął w czterech punktach:

1. Teoria jest interdyscyplinarna – jest dyskursem wykraczającym poza ramy swej pierwotnej dyscypliny.

2. Teoria ma charakter analityczny i spekulatywny – próbując dojść, co wiąże się z takimi pojęciami, jak: seks, język, pismo, znaczenie albo podmiot.

3. Teoria jest krytyką zdrowego rozsądku, kwestionuje pojęcia uznawane za naturalne.

4. Teoria jest myśleniem o myśleniu, rozważaniem kategorii, którymi posługujemy się, by nadać czemuś sens – w literaturze i innych działaniach dyskursywnych.⁹

Status samej dyscypliny jest więc wątpliwy, granice między dziedzinami wiedzy niepewne, wzajemne oddziaływanie: literatury, teorii, teorii literatury, historii, filozofii, antropologii, etyki, psychologii, psychoanalizy, socjologii, fizyki, religioznawstwa polega nie tylko na

⁸ Por. T. Tanner: *Entropia*. Przeł. Z. Lewicki. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Wybór i oprac. Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 206–224.

⁹ J. Culler: *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie...*, s. 23–24 [podkr. – J.O.].

przepływie terminów – jest głębsze, genetyczne, chciałoby się napisać. W takim ujęciu miejsce „na boku” sytuuje się w centrum, a pisarz staje się partnerem badacza: filozofa, teoretyka, interpretatora... Nie „staje się (na boku)” teoretykiem (literatury), ale po prostu nim jest.

Spytajmy o elementy spajające ową tożsamość pisarza i teoretyka. Najistotniejszymi z nich są, jak sędzę, samoświadomość spełnianej w kulturze sensotwórczej roli, świadomość tworzywa oraz samotność jako podstawowe doświadczenie towarzyszące wszelkim sensotwórczym działaniom.

Rozumiał to świetnie Gombrowicz, w moim przekonaniu ten z polskich modernistów, którego twórczość w największym zakresie może stanowić ilustrację opisywanego tu zjawiska zacierania się granic między wskazanymi już rolami. W polemice z Emilem Cioranem określił samotność jako atrybut sensotwórczej działalności, warunkujący swobodę niezbędną dla jakiegokolwiek twórczości:

Przykrą jest rzeczą nie mieć czytelników – bardzo nieprzyjemnie nie 13
móc wydawać swoich utworów – wcale nie jest słodkie być nieznanym – wysoce niemiłe jest widzieć się pozbawionym pomocy tego mechanizmu, który wypycha na wierzch, robi propagandę i organizuje sławę... ale sztuka naładowana jest pierwiastkami samotności i samowystarczalności, znajduje ona swoje zadowolenie i swoją rację bytu w sobie samej. Ojczyzna? Przecież każdy z wybitnych wskutek po prostu wybitności swojej, był cudzoziemcem nawet u siebie w domu. Czytelnicy? Przecież nigdy nie pisali oni „dla” czytelników, zawsze „przeciw” czytelnikom. Honory, powodzenie, rezonans, sława – przecież stali się sławni właśnie dlatego, że więcej cenili samych siebie niż swe powodzenie.¹⁰

W eseju *Sienkiewicz* oraz we fragmentach *Dziennika* poświęconych literaturze polskiej pierwszej połowy XX wieku nie dość, że dokonał

¹⁰ W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956*. W: Tenże: *Dzieła*. T. 7. Red. J. Błoński. Kraków 1986, s. 64–65.

głębokiej reinterpretacji tradycji literackiej, to jeszcze w poważny sposób postawił pytanie o kanon polskiej myśli i literatury oraz samej idei polskości. W prowokacyjnym fragmencie *Dziennika*, gdzie podał przepis na wybitną powieść, „uwaźnił” kwestię języka jako tworzywa dzieła literackiego i jednocześnie postawił w stan oskarżenia koncepcję podmiotu autorskiego jako świadomego kreatora dzieła¹¹. W końcu to właśnie Gombrowicz w najbardziej bezkompromisowy, krytyczny i przekonujący sposób dokonał w drugiej połowie lat sześćdziesiątych minionego wieku ataku na strukturalne praktyki interpretacji i nauczania literatury, odbierające dziełom i pisarzom prawo do wyjątkowości i jednorazowości¹². Co nie przeszkodziło mu zresztą w tym, by siebie właśnie ogłosić jako pierwszego strukturalistę¹³. Gombrowicz w taki sam sposób (przez nadawanie światu sensów) postępuje w swoich opowiadaniach, dramatach i powieściach, jak i w tekstach dyskursywnych – dzienniku, esejach, wspomnieniach, wywiadach, recenzjach. Z taką samą pasją polemizuje z czytelnikami własnego dzieła, autointerpretuje je, interpretuje dzieła cudze, wykląda filozofię, konstruuje „przeciw” najbardziej wpływowym ideologiom XX wieku (marksizmowi, katolicyzmowi, psychoanalizie, egzystencjalizmowi i strukturalizmowi) oryginalną koncepcję jednostki i podmiotu... A jego dzieło „żyje” w czytelniku, co poświadcza geometryczny przyrost prac krytycznych mu poświęconych, sięgających do wszystkich niemal metodologicznych języków i dialektów.

¹¹ Zob. tamże, s. 124–126.

¹² Chodzi o fragmenty kończące książkowe wydanie *Dziennika* (T. 3), w których pojawia się polemika z *Esejami krytycznymi* Barthes’a i *Słowami i rzeczami* Foucaulta oraz z sytuacją na wydziałach humanistycznych europejskich uniwersytetów, zob. W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966*. W: Tenże: *Dzieła*. T. 9, s. 227–246. Pisałem już na ten temat poprzednio, zob. J. Olejniczak: *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży. Cztery szkice o Gombrowiczu*. Katowice 2003, s. 65–152; Tenże: *Witold Gombrowicz*. W: Tenże: *Powroty w śmierć*. Katowice 2009.

¹³ Zob. W. Gombrowicz: *Byłem pierwszym strukturalistą (wywiad z samym sobą)*. Przeł. M. Broński. W: W. Gombrowicz: *Publicystyka; Wywiady; Teksty różne: 1963–1969*. W: Tenże: *Dzieła*. T. 14: *Varia*. Red. J. Błoński, J. Jarzębski. Kraków 1997, s. 320–329.

W przypadku Gombrowicza określenie owego miejsca „na boku”, z którego pisarz włącza się w teoretyczny czy teoretycznoliteracki dyskurs, nie jest chyba możliwe! Czy możliwe jest w odniesieniu do innych pisarzy spełniających „brzegowe” warunki, jakie określiłem poprzednio (samoświadomość spełnianej w kulturze sensotwórczej roli, świadomość tworzywa oraz samotność jako podstawowe doświadczenie towarzyszące wszelkim sensotwórczym działaniom) – wątpię. Gdyby wymienić największych w polskim modernizmie „samotników” traktujących literaturę jako działalność sensotwórczą – Leśmiana, Schulza, Gombrowicza, Wata, Przybosia, Miłosza, Lema, Barańczaka, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Karola Irzykowskiego, Zygmunta Haupta, Mirona Białoszewskiego, Tadeusza Różewicza, Rafała Wojaczka... – okazałoby się zapewne, że powstaje całkiem kompetentny kanon polskiego modernizmu. Że sytuujemy się, choć z perspektywy „na boku”, w centrum kultury nowoczesnej.

Sposobów rozwiązania relacji między tekstem literackim i tekstem teoretycznym, a raczej obecności refleksji teoretycznej w tekście literackim, jest wiele. Spróbuję dokonać katalogizacji paru modeli. 15
Pierwszym zdaje się uczestnictwo. Polega ono na odgrywaniu przez pisarza dwóch ról w systemie życia literackiego – pisarza (poety) i uczonego literaturoznawcy, często uczonego związanego z instytucjami naukowymi. Ról wypełnianych równolegle, będących w dialektycznym związku, ale jednak wzajemnie na siebie nachodzących. W literaturze polskiej prekursorski charakter ma kultura literacka romantyzmu. Ustabilizował tę postawę Adam Mickiewicz – twórca *Pana Tadeusza* i *Liryków lozańskich* oraz wykładowca Collège de France i uniwersytetu w Lozannie, autor *Ksiąg narodu polskiego* i *pielgrzymstwa polskiego* oraz *Zdań i uwag*, a wcześniej – nauczyciel poetyki w gimnazjum w Kownie. Na dialektyce poezji i teorii w znacznej mierze oparta była też koncepcja poematu dygresyjnego – przykładem *Beniowski* Juliusza Słowackiego. W polskiej kulturze literackiej XX wieku wystarczy wymienić co najmniej „podwójność” uczestnictwa w literaturze Miłosza (profesora Katedry Literatur Słowiańskich i autora aka-

demickiego podręcznika historii literatury polskiej), Barańczaka czy Edwarda Balcerzana. W tym porządku – „uczestnictwa” – widziałbym też eseistykę (np. *O przetłumaczalności utworów poetyckich* i *Szkice o Krasińskim*) i wiele fragmentów pamiętników Wata, brutalnie przecież oceniającego środowisko krytyków i badaczy literatury, na przykład w wierszu *W kawiarni literackiej*:

Ciężkie jądra zmuszają ich do przykłękań,
Tak są pyszni. Odziani w purpury,
grają w szachy. Niekończące się turnieje.
[...]
„To grawitacja”, mówi fizyk.
„To lewitacja”, mówi metafizyk,
Obserwuje od dobrej chwili karalucha, który zapędził się na
Sam środek sali i tam zdrętwiał, zatopiony w swoich meta-
fizycznych kontemplacjach...
[...]
„Metonimia”, rzekł wielbiciel Romka Jakobsona.
„Metafora”, rzekł uczeń Peipera.
I tak zaperzyli się, że biją się na pięście.
Ja tymczasem obserwuję zza szyby,
też zapaśnik przecie, ale zbyt stary,
by wdać się w ich spory. I o co, na Boga?
Za metonimię? Za metaforę? Przeciw?¹⁴

W kulturze Zachodu najwybitniejsze przykłady to Ezra Pound, William Buttler Yeats i Thomas Stearns Eliot.

Przykłady Barańczaka i Balcerzana – poza rangą ich twórczości poetyckiej i naukowej – są istotne z jeszcze jednego powodu. Obaj uczestniczyli

¹⁴ A. Wat: *Poezje. Pisma zebrane*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Warszawa 1997, s. 64. Obszernie na temat autotematyzmu twórczości Wata i jej uwikłania w refleksję teoretycznoliteracką pisałem w innym miejscu, zob. J. Olejniczak: *W-Tajemniczanie. Aleksander Wat*. Katowice 1999, s. 156–267.

w kształtowaniu się polskiej szkoły strukturalnej, pierwszy z nich był w pewnym sensie uczniem drugiego, a Balcerzan jest najwybitniejszym znawcą twórczości Juliana Przybosia, którego eseistyka jest, w moim przekonaniu, znakomitą ilustracją postawy, którą określiłbym jako naśladowczą. Wybitny poeta, regularnie uczestniczący w spotkaniach naukowych Instytutu Badań Literackich PAN, na których krystalizuje się kształt polskiego strukturalizmu, w swoich esejach wchodzi w rolę innych uczestników tych spotkań. Elementy parodyjne znajduję w postawie „naśladowczej” Białoszewskiego. Chodzi przede wszystkim o referat wygłoszony przez niego w 1967 roku na VI Kłódzkiej Wiośnie Poetyckiej, opublikowany później pod tytułem *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, oraz o napisaną przez niego dla magistrantki Artura Sandauera pracę¹⁵.

W najbardziej naturalny sposób relacja między tekstem literackim i teoretycznym układa się wówczas, gdy dzieło staje się inspiracją dla myśli teoretycznej. Gdy badacz, interpretator poddaje się niejako naturze dzieła – jego strukturze, stylowi, sposobowi ukształtowania w nim podmiotu autorskiego. Taką relację nazwę w niniejszym szkicu relacją inspiracji. Jest z nią jednak w perspektywie rozważanego tu miejsca „na boku” zasadniczy problem. Gombrowicz w przywołanym poprzednio wywiadzie z samym sobą (z 1966 roku, a więc z tego samego czasu, gdy w *Dzienniku* finalizuje swoją rozprawę ze strukturalizmem) chętnie się, że był strukturalistą od trzydziestu lat: „Co najmniej. Od *Ferdynurke*”. A uzasadniając, zastrzega, że wie, iż: „»Struktura« strukturalistów nie jest tym samym, co ja rozumiem przez »formę«, by w końcu popisać się swoją strukturalistyczną lekturą: „zapewniam pana, czytałem to i owo, nieco Greimasa, Bourdieu, Jakobsona, Machereya, Ehrmanna, Barbuta, Althussera, Boppa, Lévi-Straussa, Saint-Hilaire’a, Foucaulta, Genette’a, Godeliera, Burbakiego, Marksa, Dubrovskiego, Schuckinga, Lacana i Pouleta, a także Goldmanna, Starobinskiego, Barthes’a, Maurona i Barrerę. Widzi pan, jestem na bie-

¹⁵ Na ten temat w pierwszym tomie *Na boku* szczegółowo pisała Romana Patyk, zob. R. Patyk: „*Żeby pisanie nie zjadło mówienia*”, czyli Białoszewski jak siebie mówił. W: *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?... (szkice)*..., s. 49–66.

żać, choć nie wiem w tej chwili, w którym miejscu... za dużo tego!"¹⁶. I chociaż w tym samym tekście Gombrowicz czyni ważne zastrzeżenie: „Jako artysta raczej, a więc dyletant, nie zamierzam wdzierać się na obszary nauki ani filozofii. Jednak dążenia epoki, jej tendencje podskórne mogą realizować się na różne sposoby: zarówno w drodze rozumowania, jak i w wizji artystycznej. Sądzę, że my, to znaczy strukturalizm i ja, znaleźliśmy się w tym samym nurcie... mój »człowiek« jest krewnym jego »człowieka«... pozwoliłem sobie go więc zaprezentować. Oto on. Że mówi innym niż wy językiem, panowie profesorowie? Zgoda"¹⁷. Relacja „My” (artyści) – „Wy” (profesorowie) jest chyba kolejną Gombrowiczowską prowokacją, wszak pisarz podejmował próby regularnego nauczania filozofii¹⁸, a retoryka wielu fragmentów *Dziennika* ma charakter belfersko-profesorski! Gombrowicz w oczywisty sposób gra z sytuacją, w której jakaś cecha dzieła literackiego staje się inspiracją dla teorii literatury. „Gra”, gdyż chce wejść w rolę inspiratora, znaną mu z historii literatury. Przykładów jest wiele, ograniczę się do najbardziej oczywistych w literaturze XX wieku. Wpływ twórczości Jamesa Joyce’a na wpięrow pojawienie się, a potem teoretyczny opis techniki strumienia świadomości, a w konsekwencji na rozwój metodologii badań literackich inspirowanych odkryciami psychoanalizy. I przykład drugi – inspiracja, jaką stała się twórczość Joyce’a i Jorge Luisa Borgesa dla przełomu postmodernistycznego w amerykańskich: krytyce i badaniach literackich¹⁹. Borges jest

18

¹⁶ W. Gombrowicz: *Byłem pierwszym strukturalistą (wywiad z samym sobą)*..., s. 320–321.

¹⁷ Tamże, s. 328–329.

¹⁸ Zob. np. W. Gombrowicz: *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*. Przeł. B. Baran. W: W. Gombrowicz: *Publicystyka; Wywiady; Teksty różne: 1963–1969*..., s. 52–127; na temat filozoficznych aspiracji Gombrowicza zob. F.M. Cataluccio: *Gombrowicz filozof*. Przeł. K. Bielas, F.M. Cataluccio. W: *Gombrowicz filozof*. Oprac. F.M. Cataluccio, J. Illg. Kraków 1991, s. 5–68.

¹⁹ Zob. np. szkice Johna Bartha, Geralda Graffa, Ihaba Hassana, Morrisa Dickensteina, Richarda Poirera i Richarda Kostelantza w zbiorze: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*...

zresztą „inspiratorem” dla wielu nurtów myśli ponowoczesnej, wystarczy przypomnieć, iż właśnie koncept z jego opowiadania (*O ścisłości w nauce*) zainspirował Jeana Baudrillarda²⁰, gdy konstruował kategorię symulakry, która z kolei została „zawłaszczona” przez badaczy literatury, o czym świadczy chociażby szereg artykułów ze zbiorowej pracy *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*²¹.

Ostatnią relację między literaturą i teorią literatury nazwę relacją programotwórstwa. Truizmem jest, że niemal wszystkie awangardowe ruchy artystyczne rozpoczynały swoją działalność od – mniej lub bardziej – prowokacyjnych manifestów programowych. W modernizmie takie działania stały się normą. Programy pisali, a czasem wykrzykiwali, zarówno artyści rozpoczynający wspólne działania twórcze, jak i towarzyszący im krytycy. Programy bywały deklaracją ideowo-artystyczną, scalającą wokół wspólnych poglądów, miały przyciągnąć nowych uczestników i odbiorców, czasem po prostu bywały prowokacją skierowaną przeciw obowiązującym normom obyczajowym, zjawiskom społecznym i politycznym. Zwykle kierowały

19

²⁰ Zob. J. Baudrillard: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2005.

²¹ Chodzi o szkice Tomasza Wójcika, Józefa Olejniczaka i Michała Bandury z książki: *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Red. H. Gosk, A. Zieniewicz. Warszawa 2007.

mające wszelkie znamiona manifestów, skoro właśnie te szkice – a nie twórczość oryginalna – zapewniły im trwałe miejsce w historii literatury. Inna rzecz, że ich „programotwórczość” przerosła ją swoimi rozmiarami. Breton pierwszy *Manifest surrealizmu* publikuje w 1924 roku, zaś *Prolegomena do trzeciego manifestu surrealizmu albo nie* w 1942 roku, a rodzaj podsumowania ruchu surrealistycznego – *Surrealizm w swoich dziełach żywych* – w 1953 roku. Jego twórczość oryginalną rozpoczynają napisane wspólnie z Phillippem Soupaultem w 1919 roku *Pola magnetyczne*, w okresie międzywojennym utwory poetyckie i prozatorskie pisał sporadycznie i nie miały one większego wpływu nawet na twórczość innych surrealistów. Jeśli jakimś miernikiem konstytuowania się w kulturze stylu, literackiej formy czy – najszerzej – sensotwórczych działań, a więc także wchodzenia owych: stylu, form, działań w obręb tradycji literackiej, jest pojawienie się stylów, form i działań parodyjnych²², to także w twórczości Gombrowicza znaleźć można parodię nowoczesnego pisarstwa programotwórczego:

20

Z najgłębszą pokorą wyznaję, ja, robak, że wczoraj we śnie ukazał mi się Duch i wręczył mi Program, złożony z pięciu punktów:

1. Literaturze polskiej, fatalnie spłaszczonej i skapcaniałej, i lękliwej, przywrócić pewność siebie...²³

„Uczestnicy”, „Inspiratorzy”, „Naśladowcy” i „Programotwórcy” – to role, w których modernistyczni pisarze przekraczają granice literatury i „na boku” poddają ją krytycznej refleksji, stawiają pytania o charakte-

²² Ten mechanizm ewolucyjny opisywał w swoich pracach genologicznych Ireneusz Opacki, zob. zwłaszcza I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji; Odwrócona elegia („Na sprowadzenie prochów Napoleona” Juliusza Słowackiego)*. W: Tenże: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 7–69, 161–190. Na podobny aspekt w twórczości Gombrowicza zwrócił już uwagę Michał Głowiński, zob. M. Głowiński: *Parodia konstruktynowa (O „Pornografii”)*. W: Tenże: *Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków 2002.

²³ W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956...*, s. 165.

rze ontologicznym, epistemologicznym i metodologicznym, o interpretację, o podmiot(y) i metateoretyczne, „strukturuje”... Ale opozycja centrum (literatura) – margines (teoria literatury) nie jest ostra i nie jest tożsama z opozycją „literatura” – „na boku (literatury)”. Jak sądzę, skrótowo z konieczności opisane w niniejszym szkicu sensotwórcze działania w obrębie systemu literatury przekonują, iż w modernizmie dialektyczna, heglowska i romantyczna zasada, według której opisu świata dokonuje się poprzez konstruowanie opozycji, ulega postępującej autodestrukcji, i to zarówno w literaturze, jak i w naukach humanistycznych. Gdzie centrum, jego granice, gdzie prowincja, margines?... Zdaje się pytać naburmuszona postać z okładki płyty Davisa...

Józef Olejniczak

Aside. The writers the theoreticians of the literature? The question on the place

21

Summary

The author makes a theoretical attempt to explain the place in which the traces of the theoretical discourse locate in a literary text and from which the reflection in the articles collected in the book *Aside 2. The writers the theoreticians of the literature?*... starts. The very sketch is a continuation of the article by Aleksander Nawarecki from the first volume of *Aside*... and, as much as Nawarecki historically described the mutual influence of literary and theoretical discourses, Olejniczak proposes a synchronic perspective. The absence, or at least too small representation of literary inspirations (a literary influence) on the development of new trends in the theory of literature is considered by Olejniczak as a disadvantage of many textbooks of the theory of literature, the example of which could be the book by Anna Burzyńska and Michał Paweł Markowski he polemicizes with. In conclusion, the author of the article describes four models of mutual relations between a literary text and a theoretical discourse, defining them as “participation”, “imitation”, “inspiration” and “programme creation”.

Józef Olejniczak

Na boku. Pisarze teoretykami literatury? **Question sur leur place**

Résumé

L'auteur entreprend une tentative théorique d'expliquer où dans des textes littéraires se trouvent les traces du discours théorique et où commence la réflexion résultant des articles réunis dans le volume *Na boku 2. Pisarze teoretykami literatury?*... L'esquisse est une continuation de l'article d'Aleksander Nawarecki du premier volume *Na boku*... mais il faut remarquer que si Nawarecki a proposé une description historique de l'influence mutuelle des discours littéraire et théorique, Olejniczak, à son tour, présente la perspective synchronique. Olejniczak trouve que le manque ou une représentation trop petite des inspirations littéraires (influence littéraire) dans la création de nouveaux courants de la théorie de la littérature est la faute de nombreux manuels de théorie de la littérature, par exemple du livre d'Anna Burzyńska et Michał Paweł Markowski, avec lequel Olejniczak entretient une polémique. Dans la conclusion de l'article l'auteur décrit quatre modèles de corrélation entre le texte littéraire et le discours théorique, en les appelant « participation », « copiage », « inspiration » et « création du programme ».

Magdalena Kokoszka

Poetyckie *universum* w koncepcjach teoretycznych Leśmiana

Poezja – sama radość. Mawiano, że autor *Łąki* chichotał, widząc, do czego zdolny jest język.

23

Reagowanie śmiechem na piękno, na zdumienie pięknem mieści się w intencji poezji. Opowiadano mi – wspominał Zbigniew Bieńkowski – że w ten sposób Leśmian reagował na wszystko, co mu się podobało: pejzaż, obraz, wiersz. Bez względu na stopień grozy (pejzażu) czy dramatyzm tematu (obrazu, poematu).¹

Śmiech stanowił, jak się wydaje, o swoistości „mimicznej postawy” pisarza, firmował poetykę opartą na połączeniu sprzecznych porządków – zachłannej, radosnej afirmacji sztuki poetyckiej i, równocześnie, zdroworoządkowego dystansu wobec kreowanego w słowach świata. Bo zgodnie z głośno artykułowanym ostrzeżeniem, pod piórem poety „słowa się po niebie włączają i łajdaczą / i udają, że znaczą coś więcej niż

¹ Z. Bieńkowski: *O humor poezji*. W: Tenże: *Ćwierć wieku intymności*. Warszawa 1993, s. 24–25.

znacza!” (PZ, s. 382)². Śmiech był zatem zręcznym komentarzem, tłem – zarówno dla „łajdactw” języka, jak i... samozadowolenia twórcy, któremu nadspodziewanie dobrze udało się dzieło. Tak dobrze, że „masywna konkretność”³ świata wykreowanego potrafiła przesłonić symboliczny i filozoficzny ciężar przedstawienia. Stać się wartością niezależną.

I może dlatego Leśmian nie umiał – czy też nie chciał – zachować pełnej powagi, gdy mówił o poezji. Nie był to oczywiście „śmiech gromki (szyderczy) – pisała Anna Węgrzyniak – ale mały, dyskretny śmieszek »łajdaczących się« słów »obłocznego zbója«, który traktuje swoje zajęcie z pobłażliwą ironią”⁴. Nic dziwnego zatem, że w wykładzie, umyślnie przygotowanym na jedno z uroczystych posiedzeń Polskiej Akademii Literatury, Leśmian objaśniał poetyckość, koncentrując się na tezie, którą można było nieopatrzenie... „między bajki włożyć”: „Mamy [...] dwa rodzaje słów: słowa w czapce-niewidymce i słowa bez czapki-niewidymki” (SL, s. 77). Chodziło oczywiście o podstawowe dla teoretycznej refleksji pisarza rozróżnienie pomiędzy kodem społecznym a językiem indywidualnym, słowem pojęciowym a tzw. wyzwolonym. Wspierając się na ustaleniach ówczesnych językoznawców⁵, poeta optował za przywróceniem słów – twórczemu strumieniowi życia, a więc znanej z wcześniejszych wypowiedzi o Bergsonie dziedzinie *natura naturans*. Lecz myśl ta nurzała się radośnie w poetyckim żywiole baśniowości, osobliwej uwagi dla sza-

² W artykule stosuję następujące skróty dla oznaczenia źródeł cytatów: PZ – B. Leśmian: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Madyda. Toruń 2000; SL – B. Leśmian: *Szkice literackie*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1959; URL – B. Leśmian: *Utwory rozproszone. Listy*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1962.

³ Określenie Ostapa Ortwin, zob. O. Ortwin: *Bolesław Leśmian: „Łąka”*. W: Tenże: *Żywe fikcje: studia o prozie, poezji i krytyce*. Warszawa 1970.

⁴ A. Węgrzyniak: „Znikomek”. *O Leśmianowskiej redukcji metafizyki*. W: *Miniaturowa i mikrologia literacka*. T. 1. Red. A. Nawarecki. Katowice 2000, s. 181.

⁵ Związki pomiędzy ówczesną myślą językoznawczą i refleksją zaprezentowaną w mowie akademickiej Leśmiana omawia Jan Zięba, zob. J. Zięba: *Bolesław Leśmian: światopogląd nowoczesny. O eseistyce poety*. Kraków 2000, s. 203–204.

leństwa i wiosennego upojenia. Po latach, zniechęcony lekturą estetycznych i filozoficznych tekstów pisarza, Julian Przyboś forsował w związku z tym tezę o rzekomej naiwności samozwańczego teoretyka – „przysłoniętej dla ozdoby bujnosłowiem”⁶.

* * *

Ale autor *Traktatu poetyckiego* nie zamierzał przecież wypowiadać się „jako teoretyk literatury”. Po pierwsze, jak sugerowała córka poety Maria Ludwika Mazurowa, akademicka mowa Leśmiana, podsumowująca wcześniejsze przemyślenia o poezji⁷, miała być w zamyśle przede wszystkim krytyczną wypowiedzią diagnozującą stan polskiej literatury; poczynając od Tuwima – przeglądem osiągnięć ostatnich dziesięcioleci⁸. Po drugie, pisarz traktował naukowe wywody z ugruntowaną na lekturach Bergsona rezerwą, niewysoko ceniąc tych, którzy – bez respektu dla siły przyciągania, jaką dysponuje każda tajemnica – „ze zwycięską brawurą patrzą w głąb naukowo spopularyzowanego wszechświata” (SL, s. 79). Pójść za nimi to „jeno uroczyscie kołysać w próżni trumnę szklaną”²⁵ pojęcia (SL, s. 76). A Leśmian od pierwszych słów akademickiego wykładu wołał mówić o poezji tak, jak mawiało się o kobiecie:

⁶ J. Przyboś: *Leśmian jako eseista*. W: Tenże: *Sens poetycki*. T. 1. Kraków 1967, s. 159.

⁷ Tekst powstał pod koniec życia poety i był summą przemyśleń pisarza na temat poezji. Leśmian zamierzał wygłosić go na uroczystym posiedzeniu Polskiej Akademii Literatury 8 listopada 1937 roku, ale – jak wiadomo – nie zdążył już tego uczynić. Zmarł dwa dni wcześniej na atak serca. Wykład odczytał na posiedzeniu Akademii 30 marca 1938 roku Kornel Makuszyński. Tekst wystąpienia ukazał się także w „Roczniku Polskiej Akademii Literatury” w roku 1939, pod tytułem *Z rozmyślań o poezji*. Dołączony do londyńskiego wydania *Łąki* przez Zofię Leśmianową, nosi już tytuł zmieniony – *Traktat o poezji*, zob. P. Łopuszański: *Bolesław Leśmian. Marzyciel nad przepaścią*. Warszawa 2006, s. 381.

⁸ Po konsultacjach z żoną Leśmian odrzucił obszerną część tekstu, w której surowej, imiennej krytyce poddawani byli niektórzy polscy poeci. Ocalał jedynie pierwszy fragment wykładu, zawierający ogólniejszą refleksję na temat poezji, a zwłaszcza roli, jaką ogrywało w niej zjawisko rytmu, zob. tamże, s. 380.

Nietzsche – o ile sobie przypominam – w jednym ze swoich utworów wygłasza taki aforyzm: „Cokolwiek się powie o kobiecie – jest prawdą”. Możemy odmienić i odwrócić to zdanie: „Cokolwiek się powie o poezji jest błędem”.

(SL, s. 76)

Błędem wydawały się wszelkie naukowe objaśnienia „niepochwytej i zmiennej istoty poezji” (SL, s. 76). Już raczej chodziło o to, by wypowiedzieć aporetyczność i zaświadczyć o samej sile przyciągania. Dlatego Leśmian zaczynał swój wywód od – na pozór tylko przygodnej – podmioty: kobiety i poezji (prawdy i błędu). Kto mówił o sztuce poetyckiej, z rozkoszą tonął bowiem w nieograniczonych zmyłkach.

Leśmianowska propozycja myślenia o tej dziedzinie twórczości opierała się właśnie na „nadużyciu” wyobraźni, na zachłannie radosnym zmyleniu porządków – słowa i egzystencjalnego konkretności. W esejistycznym stylu pisarza utwierdzały ten proces na poły chichotliwe frazy, gloryfikujące niedopuszczalny, „zakazany i występny” charakter języka poetyckiego – jego formę, opartą na słowie „zbyt jawnym i zbyt śpiewnym”, „zawadiacko barwnym i zuchwale rozpląsanym”, ukazującym „swoją grzeszną kształt i barwę – swój nagi płomień i nagą rosę – swoje ciało chciwe tysiąca istnień i tysiąca niczym nie stłumionych radości”. A więc „koniec końcem – [...] niezależność i samoistność myślową i duchową” (SL, s. 77). Leśmian, skądinąd przecież radykalny przeciwnik zaborczej antropomorfizacji⁹, w tym przypadku otwarcie korzystał z dobrodziejstw obrazowego opisu, wskazując na konieczność sytuowania języka w ścisłym kontekście duchowo-cielnej jednostki. W koncepcji tej za słowem stał zawsze wyraźnie człowiek, z całym zapleczem pragnień i emocji.

Warto przypomnieć, że sojuszowi temu pisarz nadał moc twórczą, choć nie wolną od ludycznego cudzysłowu. Zabawnie ilustrują bowiem

⁹ Obszerniej pisał na ten temat Cezary Rowiński: *Antropomorfizacja natury*. W: Tenże: *Człowiek i świat w poezji Leśmiana*. Warszawa 1982, s. 75–93.

wspomnianą koncepcję – na planie baśni – losy wuja Tarabuka, znanego z Leśmianowskiej opowieści o Sindbadzie Żeglarzu. Otóż, ów zmyślny poeta-grafoman, aby zapobiec zatrważającej ulotności własnego dzieła, kazał je sobie tatuować na ciele i w miłosnym pakiecie oferował przyszłej żonie – siebie jako „męża i książkę do czytania” jednocześnie¹⁰. Żart, wynikający z prostodusznego udosłownienia pisarskich rojeń o przymierzcu człowieka i litery, nie przesłaniał jednak istotnych treści samego marzenia – marzenia, w myśl którego dusza wreszcie wydawała się pokrewna ciału, fakty psychiczne podlegały materializacji, wewnątrz stawało się bliższe porządkowi zewnętrznemu, a niepojęte – wyrażalnemu. „Jestem jedynym wydaniem mych własnych dzieł – tryumfalnie oznajmiał Tarabuk – jedynym na świecie człowiekiem, którego duszę można w każdej chwili odczytać [...]”¹¹. Wzorem swego bohatera pisarz myślał o spokrewnieniu irracjonalnych przesłanek życia z racjonalnymi czynnikami mowy. Chodziło, jak zapewniał, o to, by intuicyjną wiedzę o istnieniu przełożyć na język, rozumiany także jako narzędzie świadomości – by „zdobycz instynktu stała się jednocześnie zdobyczą intelektu, ciało – słowem (nie odwrotnie)” (SL, s. 38).

W Leśmianowskich esejach zadziwia więc świat homogeniczny – usuwający przedział między pozasłowną rzeczywistością a językiem¹². Z pominięcia owej różnicy wyrosła koncepcja „człowieka, pojętego jako pień bez słów” (URL, s. 184) czy postulat „istnienia, wyzwolonego z więzów gramatyki i składni” (URL, s. 183). Za wzorcowy przykład zrównania języka i świata uchodzić może także najbardziej doniosła

¹⁰ Niestety narzeczona, całkowicie nieczuła na uroki poezji, opowiedziała się zdecydowanie przeciwko sojuszowi ciała i litery, zmuszając Tarabuka do usunięcia widocznych tatuaży, zob. B. Leśmian: *Przygody Sindbada Żeglarza*. Kraków 2000, s. 224.

¹¹ Tamże, s. 178.

¹² Nieprzypadkowo jeden z poematów dramatycznych Leśmiana rozpoczynał się od zaskakującej wypowiedzi: „Bo śmierć nie jest konieczna. Może jej uniknąć / Ten, co w życiu do przyczyn nie zdążył nawyknąć” (PZ, s. 679). Życie szukało tu potwierdzenia w porządku twórczości słownej, w dziedzinie tego, co niezdeterminowane.

wśród teoretycznoliterackich propozycji Leśmiana – koncepcja rytmu. Ten ostatni miał być jednocześnie brataniem słów i brataniem poszczególnych składników rzeczywistości, porządkiem mowy i porządkiem zespolenia ze światem. W jednym i tym samym zdaniu teoretycznych wywodów Leśmiana spotykały się więc odmienne jakościowo porządki:

Oddzielne, pochwycone w godzinie śpiewu przedmioty zatracają narzucone sobie życiem codziennym znaczenia, wypełniają się nagłe treścią, która je splata razem w jedną nierozzerwalną harmonię. [...] W tych splotach – rozplotach rozmaitych przedmiotów w pieśni zbratanych tai się najpotężniejszy czar poezji i powab samego istnienia.

(SL, s. 68)

28 Autor *Przemian rzeczywistości* okazał się myślicielem osobiście „do-słownym”, dla którego „prawda ukryta w słowie jest równocześnie prawdą bytu”¹³. Stąd niektóre z Leśmianowskich wykładów o poezji można czytać jednocześnie w porządku egzystencjalnym, a wynurzenia egzystencjalne odbierać jak wykłady o poezji. Najtrafniej określił tę osobiwość stylu (i ukrywającej się za nim myśli) Michał Głowiński na marginesie książki o pisarzu:

Zadziwiające jest w ogóle, jak konsekwentnie Leśmian zrównuje tak w twórczości poetyckiej, jak i eseistycznej świat i język. Są to w istocie dla niego rzeczy jednorodne, wszystko wchodzi jakby w skład *universum* wypowiedzi.¹⁴

Zrównanie takie wydaje się możliwe z jednej strony z racji przejścia ludowej wiary w siłę słowa, przede wszystkim – oralnego; z dru-

¹³ C. Rowiński: *Człowiek...*, s. 297.

¹⁴ Chodzi tu o przypis do artykułu zatytułowanego *Słowo i pieśń*. (Leśmiana poezja o poezji), zamieszczony w książce: M. Głowiński: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Kraków 1998, s. 59.

giej – na gruncie odwołań do mitu „człowieka pierwotnego” oraz filozofii Bergsona: w świecie, w którym możliwe jest myślenie obrazami i w którym działa siła *élan vital*, czynne przeżycie twórcze staje się równie istotne jak w obszarze języka. Ostatecznie jednak gra, w której ciało okazuje się „jednorodne” ze słowem („Teraz właśnie dłoń nasza niechaj dotknie tego warkocza, a już go nie odróżni od pieśni” – SL, s. 72), aby była literacko skuteczna, wymaga także motywacji odwołującej się do sfery emocjonalnej, do zasad rządzących życiem psychicznym¹⁵. A więc, jak można podejrzewać, i do owej chichotliwej – bo „występnej” radości, odczuwanej, gdy w szale projektowanego uniesienia poetyckiego nie ma czasu na rozróżnianie porządków. Można więc tylko „Śnić – i widzieć sen własny, i ująć go w bezwzględne karby bezwzględnego artyzmu, i wywalczyć mu cudaczne prawo bytu w dookólnych obszarach – oto czyn jedyny, na który zdobyć się winien poeta” (SL, s. 466).

Leśmianowski „cudaczny” świat poezji tyleż jest, co i nie jest. A raczej: jest tylko zachłannie podtrzymywaną iluzją owych „łajdaczących się”, której może i nie przyznaje się pełnego prawa do istnienia, ale przyznaje się pełną wartość uczuciową. W esejju zatytułowanym *Przemiany rzeczywistości* poeta polemizuje z taką koncepcją realizmu, która opiera się wyłącznie na prawdach ogólnych i niezmiennych. Naiwny realista „czyteluje każdy szczegół, żadnemu z nich nie oddając pierwszeństwa i wierząc w doniosłość i realność wszystkich” (URL, s. 182). Tymczasem, zdaniem poety, nie tyle wartość przyporządkowywać trzeba rzeczywistości, ile rzeczywiste uzależniać od wartości, realność mierzyć stopniem emocjonalnego zakorzenienia człowieka w świecie: „Każdy z nas posiada odmienne od innych uczuć – uczucie rzeczywistości. O ile to uczucie towarzyszy innym naszym uczuciom lub myślom, o tyle te ostatnie nabierają w naszych oczach większej wartości” (URL, s. 182). Prawdziwy realista, jak sugeruje poeta,

¹⁵ Por. Z. Łapiński: *Metafizyka Leśmiana*. W: *Studia o Leśmianie*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971, s. 41.

wierzy tylko w świat wywalczony¹⁶: sam konstytuuje swoją rzeczywistość, stawiając na pierwszeństwo szczegółu, który rozrasta się pod afirmatywnym spojrzeniem. Toteż realność poszczególnych bytów uzależniona jest, w zasadniczym stopniu, od fenomenu uwagi, wiosenno-miłosnego odurzenia.

Odziedziczona zapewne jeszcze po romantykach wiara w rzeczywistość uczucia (jej równorzędność względem innych porządków realności) sprawia, że Leśmian – w zapale eseistycznej konfabulacji – wyodrębnia i usamodzielnia fakty psychiczne, by opisać świat, w którym żyje się intensywnie, czuje i pragnie z siłą, która rozsadza dotychczasową rzeczywistość i poszerza jej granice. Toteż porządek tęsknoty zdaje się wyprzedzać i ustanawiać ostatecznie realność tego, za czym się tęskni:

Jeszcze chwila – a człowiek znika nam sprzed oczu jako sen, nie wiadomo przez kogo wyśniony. Lecz [...] czyha nań tęsknota do siebie samego, do własnych kształtów, do własnego ciała. [...] I znowu pragnie uwierzyć w rzeczywistość swojej istoty, w realność swego istnienia, w potęgę swego ducha. [...] W takiej chwili ziemia cała zda się nasłuchiwać, jakich jej tworów imiona i nazwy wymówione zostaną [...] – kto i co ma stać się odtąd rzeczywistym?

(URL, s. 184–186)

Niedosyt i brak stymulują do tworzenia. I zanim ponownie „serce [...] samochcąc obłąka się przywołaną znikąd wiarą” (URL, s. 185),

¹⁶ W eseju Leśmiana, zatytułowanym *Artysta i model*, czytamy, że prawda dzieła sztuki nie wiąże się ani z naśladownictwem tego, co zewnętrzne, ani z ekspresją tego, co wewnętrzne – jest rezultatem twórczego spotkania artysty i modela: „Artysta nie uczy się prawdy, ale ją sobie wywalcza, nie zdobywa techniki, ale nawyka do walki i przechowuje w pamięci jej najlepsze i wypróbowane sposoby”. Na ten agoniczny charakter kreacji zwracał uwagę Ryszard Nycz w artykule zatytułowanym *Poetyka epifanii a modernizm. (Od Norwida do Leśmiana)*. „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 31.

konieczne jest stoczenie emocjonalnej walki o uznanie jakiegoś fragmentu rzeczywistości. Tym bardziej, że słowo w ujęciu Leśmianowskim jest przede wszystkim budowaniem relacji¹⁷.

Osobliwie współgrają z omawianym esejem pisarza powstałe w tym samym czasie wypowiedzi na temat *Pieśni nad Pieśniami* czy Platońskiej koncepcji miłości¹⁸. Metamorfozom rzeczywistości odpowiadają bowiem zmienne koleje uczuć – bo i „Miłość [...] jest zmienna [...] sobą nie włada: to gaśnie – to płonie, to umiera – to znów zmartwychwstaje, to zdobywa i posiada – to znów traci i niszczy” (SL, s. 427). Także jako teoretyk sztuki poetyckiej, Leśmian postępuje w ślad za autorem *Pieśni nad Pieśniami*, który „wyrzeka się wszelkiej opowiadawczości” na rzecz ekstatycznej adoracji uwyraźnionego, wyzwolonego od treści ideowej słowa¹⁹ – bo „czy może nas, zapodzianych w [...] upojnej naturze, obchodzić lub ciekawić strona faktyczna, fabularna następcość zdarzeń?” (SL, s. 439). Chodzi raczej o to, by język nie stanowił przeszkody dla „skupienia się duszy w bezimiennej i nie znoszącej żadnych nazw i określeń pieszczocie” (SL, s. 437). A zatem opisując –

¹⁷ Ilustrują to choćby następujące fragmenty poetyckie: „Lubię szeptać ci słowa, które nic nie znaczą – / Prócz tego, że się garną do twego uśmiechu” (PZ, s. 505); „[...] szepcąc słowa, w ust zrodzone znoju, / Dajesz pieszczotom ujęcie w tym szepcie, co pała” (PZ, s. 238). W słowie poety komunikację zastępuje komunია, a osobność przechodzi we współbycie. Leśmianowskie wyobrażenia dotyczące kreacji koncentrują się na zagadnieniu ustanawiania związków, a w skali szerszej – na marzeniu o „asocjacji wszechświatowej” (SL, s. 68). Anna Sobieska chyba słusznie uznaje ten motyw za ośrodkowy dla Leśmianowskiej teorii tworzenia i ciekawie zestawia go z ideą wszechjedności, właściwą filozoficznej myśli rosyjskiego symbolizmu, zob. A. Sobieska: *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*. Kraków 2005.

¹⁸ Chodzi o eseje zatytułowane *Miłość Platońska* (Platon: „Uczta”) i „*Pieśń nad pieśniami*”, publikowane na łamach „Prawdy” 1910, nr 27 i 1911, nr 1. Tekst na temat tego, czym jest realizm w literaturze, powstawał w latach 1910–1911.

¹⁹ Słowo uwyraźnione staje się jednym z głównych bohaterów Leśmianowskiej koncepcji poezji, zob. recenzję *Szkiców literackich* autorstwa Janusza Sławińskiego. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 227.

poeta [...] czyni to jakby przez sen, z oczyma zamkniętymi, w gorączce miłosnej, ogromem porównań wyrażając ogrom swego zachwytu. Lecz daremnie w tym ogromie chcielibyśmy odnaleźć dokładność plastyczną, trafność postrzeżeń, spokój oglądania. Tu – w tej *Pieśni*, nie wolno nic postrzegać, nic oglądać!

(SL, s. 438)

32 Wolno tylko afirmować... aż po „zachłyśnięcie się” słowem i upojenie obrazami, które język niespodzianie roztacza: „Dla poety faktem doniosłym, wypadkiem najważniejszym jest to, że »szpinakard wydał wonność swoją«, że »miły podobny jest sarnie i jelonkowi«, że »winnica zakwitła«, że »wstał wiatr z północy, a poniósł wiatr z południa i przewiał ogród, i płyną wonności jego«” (SL, s. 439; podkr. – B.L.). Akt kreacyjny, jako warunek momentalnej epifanii²⁰, jest próbą wejścia w pole ekstatycznego istnienia, euforycznym doświadczeniem owych „potęg nie mieszczących się w zakresie [...] jaźni, ograniczonej rozumem” (SL, s. 42). Leśmian, na co warto zwrócić szczególną uwagę, konsekwentnie łączy Bergsonowską kategorię intuicji z pojęciem ekstazy, tj. „czucia żywiołowego” (SL, s. 48):

Gdyby [...] stał się cud, dzięki któremu zdobycz instynktu stałaby się jednocześnie zdobyczą intelektu, ciało – słowem (nie odwrotnie), to świadomość otrzymanej w ten sposób i uzmysłowionej tajemnicy rozpłomieniłaby się w nas jako szczęście osiągnięte, jako ekstaza, której żadna z dotychczas znanych nie dorówna.

(SL, s. 38)

Metafizyka pozyskuje tu charakter kosmogoniczny, dzięki odnowionej wierze we władzę pozarozumowe umysłu ludzkiego, w objawienie,

²⁰ O specyfice nowoczesnej epifanii jako objawieniu tego, co wprost się nie ukazuje, jest poszczególne, przygodne, momentalne, ucieleśnione, realnie istniejące, pisał Ryszard Nycz: *Poetyka epifanii...*

w możliwość nagłego i bezpośredniego oglądania prawdy, w ekstazę wszechwiedną i wszechogarniającą.

(SL, s. 42)

[...] są to chwile jakoby ekstazy natchnionej, chwile nagłej tęsknoty do tamtego brzegu, chwile współtwórczości, kiedy wszystkie duchy odczuwają swe najbliższe pokrewieństwo z *natura naturans*...

(SL, s. 64)

Eseista, skory do „czucia żywiołowego”, walczy zarówno o świat poetyckiej iluzji, a więc – o akceptację słownej kreacji, jak i o postawę afirmacyjną wobec dookolnych porządków, w tym wobec – „dziwnej ułudy, która we wszechświecie nosi przezwisko człowieka” (URL, s. 185). Obie te rzeczywistości, w ujęciu Leśmiana, zdają się jednakowo mylącymi i zwiewnymi marami: „Trzeba to wszystko sycić wciąż, jak ogień święty – / Bo zgaśnie, lada wichrem bez żalu zdmuchnięty” (PZ, s. 689). Autor *Przemian* zrównuje świat i język, człowieka i słowo poetyckie na gruncie przypisywanej im bolesnej znikliwości (są bowiem i takie okresy historii, gdy „zanika wiara w słowo twórcze” – SL, s. 77). „Jednorodny” charakter tych obszarów wynika z podobnie zarysowanych zadań: wcielić się (wszak tylko dzięki ciału możliwy jest kontakt „miłosny” ze światem²¹) i przeciwdziałać zanikaniu.

33

Toteż wiele w esejach Leśmiana słów odwołujących się do euforycznego „upojenia” językiem i światem; i nie tylko chyba z racji młodopolskich proveniencji pisarza – współtworzących ów ekstatyczny żywioł mowy: „Świat, badany myślą rozśpiewaną i upojoną, bliższy jest może prawdy niż ów drugi, postrzeżony myślą suchą, ubiegającą się o zaszczytne miano ścisłej” (SL, s. 67). Zwłaszcza rytm, jako z ciała płynący, a zarazem trwały, powtarzalny, jest owym ekstatycznym pomostem, wyprowadzającym ze smutnego i nudnego zaułka codzienności: „Rytm, oszałamiając myślenie owym winem,

²¹ Zob. A. Węgrzyniak: „*Znikomek*”..., s. 175. W twórczości autora *Marcina Swobody* miłość zwykle omija tych, którzy nie posiadają ciała.

z zewnątrz na wargi nasze tryskającym, uczy nas zaufania i wiary w te poza nami bytujące potęgi, których ująć w ścisłe i ciasne karby logiki nie potrafimy, lecz którymi możemy się zawsze upoić i rozśpiewać” (SL, s. 67). Wydaje się zatem, że poezja jest dla Leśmiana przede wszystkim tym fragmentem rzeczywistości, który oparł się zwątpieniu; przyczółkiem wiary, zręcznie wycelowanej „przeciwko prozie życia” (SL, s. 84): jej wartość zależy za każdym razem od skuteczności, z jaką potrafi przyćmić ból istnienia. A że efekt to nietrwały i ekstatyczne istnienie, wywłaszczające z odrębnego i samotnego „ja”, z łatwością przechodzi w byt zanikający – Leśmian obłaskawia rzecz śmiechem. W końcu wiedza o poezji jest tu jednocześnie wiedzą o zmiennym ruchu życia.

Magdalena Kokoszka

34 — **A poetic universum in theoretical conceptions by Leśmian**

Summary

The article concentrates on a description of the poetic universum by Leśmian. Both in the essayistic and poetic works the very poet consistently eliminates the division between the extra verbal reality and the language. It levels the language and the world, poetic word and man standing behind it (with the whole base of desires and emotions), referring to the painful illusion of existence common to them. A “homogeneous” character of these areas results from similarly outlined tasks: to impersonate (because the body enables an emotional rootedness in the area of reality) and prevent disappearance.

An ecstatic element of the poetic speech maintaining illusion is a temporary remedy for doubt. Among the “initial” happiness, in a rage of a poetic outburst there is no time for differentiating between the orders of the world and language. That is why some of the lectures on poetry by Leśmian can at the same time be read in an existential order whereas existential reflections can be received as lectures on poetry.

Magdalena Kokoszka

L'univers poétique dans les conceptions théoriques de Leśmian

Résumé

L'article se concentre sur la description des étrangetés de l'univers poétique de Leśmian. De même dans l'écriture d'essais et de poèmes cet écrivain efface consciemment la frontière entre la réalité hors parole et la langue. Il égalise la langue et le monde, la parole poétique et l'homme qui se cache derrière avec tout un éventail de désirs et d'émotions, il se réfère ainsi à une douloureuse illusion d'existence, commune à ces deux éléments. Le caractère « homogène » de ces espaces résulte des objectifs définis semblablement : s'incorporer (car le corps rend possible un ancrage émotionnelle dans la réalité) et s'opposer à l'anéantissement.

L'élément extatique de la parole poétique qui entretient l'illusion, est un remède temporaire à la désespérance. Parmi une joie « défendue », dans un élan poétique il n'y a pas de temps pour différencier des ordres du monde et de la langue. C'est pourquoi certains traités de Leśmian sur la poésie peuvent être également lus dans la perspective existentielle, et ses réflexions existentielles – comme des exposés sur la poésie.

Literatura jako „słowa o słowach o słowach” (przypadek Jerzego Lieberta)

Georg Steiner, myśliciel funkcjonujący na pograniczu literatu-
roznawstwa i filozofii, w pracy *Rzeczywiste obecności*¹ prezen-
tuje eksperyment w stylu klasycznych utopii. Próbuje on wyobrazić
sobie „antyplatońską republikę, w której krytyk i recenzent zostaliby
skazani na banicję”, a więc miejsce, z którego wyrugowano wszelką
wypowiedź wtórną wobec sztuki, samą do sztuki nieprzynależącą.
Stwierdza równocześnie (ryzykując, nie tylko własną skądinąd, pozy-
cję) zbędność takiej wypowiedzi dla opisu, interpretacji i oceny dzieł
artystycznych wszelkiego typu. 37

Czy literatura, muzyka i sztuka w tym wyimaginowanym społeczeń-
stwie istniałyby i rozwijały się nie przebadane, nie poddane ocenie,
oddzielone od energii interpretacji i dyscypliny zrozumienia? Czy
ostracyzm wobec wzniosłej plotki (w niemieckim słowie *Gerede* prze-
brzmiewa dokładnie ten sam ton twórczej bezczynności) zrodzi pustą

¹ G. Steiner: *Rzeczywiste obecności*. Przeł. O. Kubińska. Gdańsk 1997.

i pasywną ciszę [...] wokół twórczej wyobraźni?
W żadnym wypadku.²

Centralna teza pracy Steinera koncentruje się wokół pojęcia interpretacji, które, poza dwoma najczęściej przyjmowanymi przez badaczy definicjami (rozszyfrowywanie ukrytych znaczeń, przekład między językami – konwencjami – kulturami), rozumiane też może być jako odgrywanie materiału istniejącego wcześniej. Takim odegraniem jest wykonanie przez muzyka utworu zapisanego na partyturze, przedstawienie dramatu na scenie, recytacja tekstu literackiego, czy też zrealizowanie przez tancerza założeń choreograficznych. Poza tym jest to też samodzielna kontemplacja dzieła, a więc „odczytanie uwewnętrznione”, oraz – co jest już bardziej dyskusyjne – wypowiedzi artystów na temat sztuki zawarte w listach i pamiętnikach (przywykliśmy rozdzielać te trzy typy zjawisk, Steiner próbuje pokazać ich bliskość). Celem jest tu nie tylko uczynienie materiału zrozumiałym, ale także – a może przede wszystkim – ożywienie danego interpretatorowi materiału, włączenie go do obiegu artystycznego jako samodzielnego dzieła sztuki. Ten typ interpretacji Steiner nazywa „rozumieniem w działaniu” albo „interpretacją urzeczywistnioną”. Uznaje go przy tym za najbardziej wartościowy i dla całości obiegu artystycznego wystarczający:

Prawdziwą hermeneutyką [podkr. – R.K.] dramatu jest przedstawienie na scenie (nawet głośne odczytanie sztuki sięga – zazwyczaj – do głębszych poziomów niż jakakolwiek recenzja teatralna). Z kolei żadna muzykologia, żadna krytyka muzyczna nie może nam powiedzieć tyle, ile mówi znaczenie ożywione, jakim jest koncert lub spektakl. Dopiero wtedy, kiedy doświadczymy różnych interpretacji i dokonamy ich porównania, to znaczy przedstawić tego samego baletu, symfonii czy kwartetu, wkraczamy w pełnię żywego zrozumienia.³

² Tamże, s. 10.

³ Tamże, s. 11.

Przesunięcie widać już wyraźnie – ostatecznym celem tak prowadzonego metadyskursu nie jest „wzniosła plotka”, która ma przede wszystkim charakter społeczny i kulturowy, ale wewnętrzne, osobiste doświadczenie sztuki.

Równocześnie, zauważa Steiner, postawa krytyczna wobec sztuki w „antyplatońskiej republice” z pewnością nie zniżyłaby lotu, bowiem „wszelka poważna sztuka, muzyka i literatura jest aktem krytycznym”. Dodajmy: zarówno wobec samej siebie, jak i wobec innych tekstów kultury. Sztuka jest więc, zdaniem autora – jeśli posłużyć się terminem wyklętej przez niego dziedziny – intertekstualna. By udowodnić swoją tezę, odwołuje się on do najoczywistszego przykładu: żaden filolog, historyk ani krytyk nie może nam powiedzieć więcej o uniwersalnych oraz aktualnych w danym momencie sensach *Odysei*, niż uczyli to Wergiliusz, Dante i Joyce.

Zasadnicza różnica pomiędzy „krytyką akademicką” a „interpretacją urzeczywistnioną”, zdaniem Steinera, mieści się też w zagadnieniu odpowiedzialności:

39

Warto zwrócić uwagę na aspekt moralny [...]. W odróżnieniu od recenzenta, krytyka literackiego, akademickiego arbitra dokonującego wiwisekcji, wykonawca angażuje się własną osobą w proces interpretacji. Jego odczytanie, ożywienie wybranych znaczeń i wartości nie dokonuje się z zewnętrznej perspektywy. To zaangażowanie rzucone na szalę, odpowiedź, która powinna być odpowiedzialna. Jaką odpowiedzialność, poza dumą intelektualną czy krytyką ze strony kolegów po fachu, ponosi krytyk, ekspert akademicki czy autor recenzji?⁴

⁴ Tamże.

Poeta jako krytyk

Nietrudno znaleźć zarzuty wobec pomysłu Steinera. Od strony społecznej i antropologicznej idea wydaje się niemożliwa – człowiek, poza wszelkimi innymi definicjami, jest istotą plotkującą – chce komentować i wyrażać opinie, chce mówić i nie brać za to pełnej odpowiedzialności. Wtórny obieg działa jak wentyl bezpieczeństwa. Cała propozycja staje się niemal bezsensowna wobec ponowoczesnego zrównania dyskursów, jej przeciwieństwo zaś pokazał nam już przed wieloma laty Roland Barthes. Zaangażowanie i odpowiedzialność za słowo krytyka może dorównywać tym cechom u artysty.

Nawet jeśli nie zapomnimy, że mamy do czynienia jedynie z konwencją utopii, odgrywającej tu rolę rozbudowanej metafory lub synekdochy, której celem jest dobre zobrazowanie szerszej idei, to trudno patrzeć nań z pełnym przekonaniem wobec aktualnej dziś krytyki „metafizyki obecności”. Teoria wydaje się niemożliwa.

40 A jeśli tak, to jedyne co warto, to przekornie pytać nie o problemy, ale walory republiki Steinera, szerzej – o możliwość jej urzeczywistnienia. Pośród tych zaś z pewnością na pierwszym miejscu leży dostrzeżenie możliwości wypełnienia zadania krytycznego (w rozumieniu aktu kulturowego i kulturotwórczego, bo że sztuka jest po prostu autokrytyczna, to wiemy doskonale) przez sam przedmiot krytyki i to w taki sposób, że wypełnione zostają wszystkie statutowe funkcje krytyki (wprowadzenie i utrzymanie tekstu w obiegu, interpretacja i ocena), a istotny cel samej sztuki (odpowiedzialność i zaangażowanie po obu stronach przekazu) zdaje się spełniony znacznie lepiej. Aby odszukać możliwość takiej sztuki, proponuję jeden przykład – poezję Jerzego Lieberta (przy tym – co zupełnie nieistotne – aktywnego krytyka i recenzenta przedwojennych „Wiadomości Literackich”).

Liebert, pamiętany przede wszystkim jako poeta doświadczenia religijnego, całą swoją twórczość uczynił polem intertekstualnej gry – z tekstami innych autorów, z konwencją i z samą twórczością własną.

Począwszy od ostentacyjnie skamandryckich liryków pierwszego tomu (*Druga ojczyzna*, 1924), aż po ostatni tom (*Kołysanka jodłowa*), w którym przeżycie poety-gruźlika nakłada się i bywa nie do rozdzielania z doświadczeniem bohatera *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna – widać, jak poeta przekłada „wpływy” na „dialogi”, to znaczy jak bezpośrednie doświadczenia czytelnicze stają się tematem jego tekstów. Kiedy w *Do poety* (tom *Gusta*) Liebert zwróci się do Jana Lechońa, wykorzystując jego własne słowa (a także – jego metrum), podejmuje dialog z koncepcją tomu *Srebrne i czarne*⁵ – aby uleczyć melancholię skamandryty, próbuje przebudować świat stworzony w jego poezji, wskazując na papierowość „nieba” i nadbudowując nad nim boskie „niebiosy”:

Czymże są wobec niebios i ciemnych otchłani
Nasze piekła znajome, nad którymi, smutni,
Rozpinamy pożółkłe nieba dźwiękiem lutni,
By je rzucać, z tęsknoty za ziemią – splakani?

41

[...]

O poeto natchniony! pod statuą lśniącą
Schylony i bijący w struny z całej mocy,
Lutnię srebrną i czarną, podobną do nocy,
Gdy odkładasz, zmęczony, pomódl się gorąco!⁶

⁵ Ostatni tekst tego tomu kończy się w sposób następujący:

Ach! Pan Bóg jest na pewno i nikczemnych sądzi,
A ufnych wyprowadza na gwiazdzistą drogę.
I nie wie nikt, gdzie zajdzie, gdy po ziemi błądzi.
Lecz chcę teraz spoczynku. Modlić się nie mogę.

J. Lechoń: *Lenistwo*. W: Tenże: *Poezje*. Oprac. R. Loth. Wrocław 1990, s. 44.

⁶ J. Liebert: *Do poety*. W: Tenże: *Pisma zebrane*. Oprac. S. Frankiewicz. T. 1. *Poezja i proza*. Warszawa 1976, s. 137. Wszystkie cytowane dalej wiersze Lieberta pochodzą z tego wydania.

To, co Steiner opisuje na przykładzie konkretnych tekstów (*Odyseja*), Liebert praktykuje przede wszystkim wobec konwencji gatunkowych. Podejmuje on gatunki wywodzące się z tradycji chrześcijańskiej (modlitwa hymniczna, litania, psychomachia) oraz utarte biblijne motywy (nawrócenie Szawła, kuszenie Jezusa). Za każdym razem technika poetycka polega na tym samym – chodzi o wyłuskanie ze skostniałych form tego, co dać im może nowe życie, o rozpisanie własnego⁷ doświadczenia na tradycyjną formę kulturową, a więc równoczesne ożywienie dawnych tekstów i posłużenie się nimi jako językiem służącym do wyrażenia tego, co osobiste.

Liebert nie podejmuje tych konwencji przekornie, jak najczęściej zdarza się to w dwudziestowiecznej poezji, ale próbuje pokazać ich żywotność, nadając im jedynie nowoczesną formę doświadczenia wewnętrznego⁸. Jeżeli rozbija jakąś konwencję, to nie po to, aby ją zdekonstruować, ale – zrekonstruować, przywrócić jej działanie. Tak postępuje w *Litanii do Marii Panny* (*Gusta*), zbudowanej oczywiście na zasadzie modlitwy litanijnej, ale w taki sposób, aby kolejne sekwencje modlitewne (wezwanie – prośba) pokazywały stopniowo narastające zaangażowanie emocjonalne modlącego się i jego zbliżanie się do adresata modlitwy: od dominujących konwencjonalnych, dystansujących wezwań i gubiących się w tym bogactwie prośb:

Łodzi z koralu,
Serc Przewoźniczko
Ponad głębiną,

⁷ Teoretyczne podziały na tekstowe podmioty nie mają tu zbyt dużego znaczenia, wydaje się zresztą, że Steiner w ogóle nie przykłada do nich wagi.

⁸ Termin Bataille'a może tu być konkurencyjny wobec zwykle przykładanego do poezji Lieberta doświadczenia mistycznego – właśnie ze względu na jego nowoczesny charakter; w niniejszej pracy posługuję się oboma terminami wymiennie, nie mając miejsca na dokładniejsze wytłumaczenie takiego postępowania.

Kładko cedrowa
W nas przerzucona –
Przenieś mą miłość

– aż po żądania nawiedzenia i zjednoczenia (co jest istotą doświadczenia mistycznego), poparte wezwaniami bardziej bezpośrednimi – imiennymi lub całkiem pomijającymi tytułaturę na rzecz prostego „Ty” oraz znajdującymi się w wygłosie zwrotki, co ma na celu nadanie zupełnie nowej wartości emocjonalnej i poznawczej:

O, wstąp w me grzechy,
Jak w miasta judzkie,
Swoim imieniem:
Mario z Libanu!
Mario z Egiptu!
Mario z Betlejem!
[...]

43

Niech w Ciebie wejdzie,
Za Tobą idzie,
Przed Tobą pada –
Rózo otwarta,
Lipca pogoda,
Psalmie Dawida!

Wreszcie powiedzieć trzeba, że cała twórczość Lieberta wypełniona jest tekstami autotematycznymi – równocześnie z dążeniem do wyrażenia doświadczenia wewnętrznego teksty te mają przedstawiać próby i niepowodzenia tego wyrażania. W wypadku Lieberta doskonale sprawdza się termin Ryszarda Nycza „poetyka epifanii”, który oddaje niemożność rozdzielenia samego doświadczenia i jego tekstowego wyrazu – nowoczesne doświadczenie jest doświadczeniem tekstowym, ponieważ taka jest też nowoczesna tożsa-

mość⁹. Widać to dobrze w najlepiej zapewne znanym tekście poety (*Jeździec*, tom *Gusła*):

Nie mam słów, by spod Ciebie się podnieść,
Coraz cięższa staje się mowa.
Czyżby słowa utracić trzeba,
By jak duszę odzyskać słowa?

Słowa – język poetycki – są tu sposobem realizacji doświadczenia. Niemożność wyrażenia w tzw. „zwykłym języku” jest podstawowym problemem doświadczenia mistycznego. Konieczność poświęcenia „dawnych słów” (to także tytuł wiersza korespondującego z *Jeźdźcem*) zrównana zostaje z koniecznością poświęcenia własnego życia według ewangelicznej zasady „Kto chce zachować swoje życie, straci je, a kto straci swe życie z mego powodu, ten je zachowa” (Łk 9, 24).

Poeta jako teoretyk

„Wszelka poważna sztuka, muzyka i literatura jest aktem krytycznym” – twierdzi Steiner. Liebert wtóruje mu, pokazując, w jaki sposób sednem literatury może być krytyczne doświadczenie literatury (i innych tekstów kultury). Nieustanne podejmowanie tego, co już powiedziane, sprawdzanie możliwości wykorzystania takiego wypowiedzenia i jego oddziaływania – a wszystko to przy pełnym zaangażowaniu „krytyka”. Poeta jest więc krytykiem literatury.

Przypadek Lieberta jest także reprezentatywny dla twierdzenia, że poeta może pójść o krok dalej: nie tylko może rozważać krytycznie swój lub cudzy tekst, ale również może on poddać namysłowi samą krytyczność swojej poezji, wchodząc na trzeci stopień języ-

⁹ R. Nyc z: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001. Zob. szczególnie rozdział wstępny.

kowej komplikacji. W ten sposób stanie się teoretykiem, wypełniając założenia Murraya Kriegera o tym, że „teoria to słowa o słowach o słowach: sądy teoretyczne o sądach krytycznych na temat sekwencji zdaniowych, które nazywamy literaturą”¹⁰. I chociaż samo odniesienie tej frazy do poezji Lieberta ma tylko charakter nominalny (jest jedynie dowodem na rzecz tezy Steinera), to pozwoli ono spojrzeć na pewien wyjątkowy na tle całej twórczości poety tekst w nowy, być może ciekawszy sposób. Mam tu na myśli jeden z ostatnich wierszy Lieberta:

Gorzkie wióry

Ciosam kształty, ciosam trumny,
Wióry gorzkie – słowa lecą,
Szkłane oczy rękom świecą –
Cóż za cieśla nierozumny!

Już niejedną zdjąłem miarę,
Trumien wielem wyobrać,
Coraz żmudniej idzie praca:
Lata młode, oczy stare.

Bo to miary są człowiecze,
Od miar takich wzrok się psuje,
Ręka zdziera, serce truje –
Z tego się już nie wyleczę...

Nierozumny, strugam krzyże,
Trudne jakieś składam dzieło,
A sam nie wiem, skąd się wzięło –
Chciałbym ludzi być najbliżej.

¹⁰ M. Krieger: *Words about Words about Words*. Baltimore 1988, s. 6. Cyt. za: A. Burzyńska: *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006, s. 15.

Ciosał, ciosałbym kolebkę,
Co to pieści, sama nuci,
Dziatek z siebie nie wyrzuci,
Wyhołubi ciałka krzepkie.

Cóż! – niech taką wygotuję,
Ręką dotknę, zakołyszę –
Przeraźliwą nutę słyszę,
Pod palcami trumnę czuję...

Nie wiem, mozem cieśla lichej –
Nazbyt ciosam niespokojnie,
Może to po wielkiej wojnie,
Nawyk jakiś, obłęd cichy...

Może jakaś dumna pewność,
Wiara kryje się w tym trudzie,
A nie tylko, jak chcą ludzie,
Lat naiwność, czuła rzewność.

Nie wiem, może prościej zgoła
Ten nierozum się tłumaczy –
Może chroni od rozpaczey,
Może nie ma nic z anioła.

Nie wiem – ufam – kształty ciosam –
Wióry lecą, rosną, duszą,
Aż całego mnie przyprósza,
Aż się spiętrzą pod niebiosą.

Pod wiórami się ułożę.
Syty smutku, z jasną twarzą –

Niech mnie bronią przed potwarzą
Wióry gorzkie, wióry boże.

Nie ma chyba wątpliwości, że mamy do czynienia z tekstem alegorycznym. Ujawnione na samym początku znaczenie centralnej alegorii „wiórów jako słów” pozwala także nazwać ten utwór tekstem metapoetyckim. Jesteśmy w węzłowym momencie pewnego przełomu: w tekście prezentowana jest jakaś nowa teoria poezji, a równocześnie – jakaś jest podsumowywana. Tę drugą próbowałem odtworzyć powyżej – teraz otrzymujemy jej pełny wykład (choć w formie alegorycznej) wraz z komentarzem. O ile przedstawienie nowej koncepcji poezji w *Gorzkich wiórach* nazywać by należało prezentacją projektu poetyckiego – o tyle tutaj mówić można właśnie o wykładzie teoretyzującym ponad powstałą już literaturą. Zanim przyjrzymy się jego budowie, spróbujmy go powtórzyć:

Przeszłą koncepcję w tekście określają „trumny” – które w pierwotnym założeniu ich wykonawcy miały być kołyskami – rozumiane „jako teksty”. Ich twórca – poeta – jest cieślą, rzemieślnikiem słowa, przy czym rzemieślnik to w swojej autoprezentacji dość nietypowy, bo przyznający się do tego, że nie rozumie swojego zajęcia i nie potrafi dobrze go wykonać. Mimo że jest mocno zaangażowany w tworzenie, że przykłada się do swojej pracy (już samo zaistnienie tekstu o tym świadczy), to jednak jej efekty okazują się zupełnie inne, niż by tego chciał. Co więcej – jego praca wyniszcza go. Makabryczna, jeśli ją sobie zobrazować, przemiana kołyski w trumnę, a więc przejście od życia do śmierci, naznacza go niezmywalnym piętnem („z tego już się nie wylecze”). W pewnym sensie on sam, jako nieumiejętny twórca kołyszek, uważać siebie może za przyczynę tego, że człowiek umiera. Koncepcja poety-rzemieślnika prowadzi w tym tekście do wniosku, że poezja – za nią literatura – a za nimi cały język, jako tworzące sztywne ramy za pomocą poetyki – genologii – gramatyki, jako „ciosanie kształtów”, są zabijaniem (lub zamykaniem żywego w trumnach) czegoś, co jest nieokreślonym pierwiastkiem ludzkiego („bo to miary są człowiecze”)

życia, *duszą*. Czyżby więc poezja zabijała (a może – sprawiała, że coś rodzi się martwe?) myśl, duszę...?

Obok „śmiertelnej” atmosfery, dojmujące jest u mówiącego w tekście poczucie niepewności, niewiedzy i niemożności zrozumienia tego, z czym ma do czynienia (dwukrotne „nierozumny”, czterokrotne „nie wiem”, sześciokrotne „może”). Nie tylko nie potrafi on wykonać swojego pierwotnego zadania – także pojęcie rozumem celu tworzenia (trumien/wierszy) wydaje mu się niemożliwe, choć równocześnie ma nieokreślone poczucie, że dokąś to prowadzi, że jest częścią jakiejś większej całości („trudne jakieś składam dzieło, / A sam nie wiem, skąd się wzięło”). Jego praca jest więc nie tylko przerażająca, ale i niezrozumiała – niedająca się zrozumieć, a to oznaczać może, że jest bezsensowna („Może nie ma nic z anioła”). Nie dość jeszcze, że sam nie umie znaleźć wytłumaczenia dla swojego działania, to nie ma on żadnego wsparcia z zewnątrz – jego działanie postrzegane jest jako naiwne i sentymentalne („...jak chcą ludzie, / lat naiwność, czuła rzewność.”). Szuka więc przyczyny w traumie, która powodować miałyby nieumiejętną, „niespokojną” pracę („Może to po wielkiej wojnie / Nawyk jakiś, obłąd cichy...”), ale która może być też źródłem samej twórczości, rozumianej jako pozostawanie w tym, co własne – w języku (w ludzkim myśleniu, w gramatyce itd.), po to, aby nie starać się iść głębiej, nie odkryć jakiejś straszliwej prawdy egzystencjalnej („Może chroni od rozpacz”). Poeta-rzemieślnik byłby więc skazany na działanie o charakterze tragicznym, ponieważ to samo, co popycha go do tworzenia, jest też przyczyną jego niepowodzenia.

Analizie poddawane jest tu rozumienie poezji jako języka, który ma siłę stwórczą (modernistyczna koncepcja o proveniencji romantycznej). Odczytania kolejnych (własnych) tekstów prowadzą mówiącego do wniosku, że taki język jest niemożliwy lub, co najmniej, że jest dlań nieosiągalny. Zmuszony jest także uznać swoją niesamodzielność – przede wszystkim dlatego, że nie jest panem swojego języka. To zaś oznacza, że nie jest w stanie być zupełnie samodzielnym jego użytkownikiem – musi odwzorowywać, korzystać z danych mu form

(na wszystkich poziomach: syntaktycznych, kulturowych itd.), co znowu sprawia, że nie może w pełni zrozumieć tego, co sam mówi. Równocześnie widzi, że wzory, jakie daje mu język są tylko martwymi formami (trumunami), w których nie da się ożywić własnego doświadczenia (tu: doświadczenia mistycznego).

* * *

Jak buduje się taką teorię? Jak bardzo różni się ona od typowej wykładni akademickiej? Podstawowy problem to metaforyczność języka – zarzut niedosłowności równa się zarzutowi nienaukowości. Prostą odpowiedź przynosi tu oczywiście nastawienie kognitywne – nie ma języka niemetaforycznego, a metafora¹¹ *Gorzkich wiórów* jest systemowa, pozwala więc stworzyć koherentny język opisu. Nie ustępuje więc efektywności nauki o literaturze. Tym samym możliwe byłoby nawet odtworzenie języka *Gorzkich wiórów* jako systemu terminów literackich. To jednak stanowiłoby już wypaczanie tezy Steinera. Istotne jest przede wszystkim to, że w wykładzie nie chodzi o sam język opisu, ale o zrozumiałość tego języka. O tym, że nie może być on czymś oczywistym i nieproblematycznym, uczy nas nie tylko sam Liebert, ale i wszyscy teoretycy metafory. 49

Zagadnienie zrozumiałości to także problem postawy odbiorcy wobec wykładu oraz jego czytelniczych przyzwyczajęń. Konieczność przekładu literatury i sztuki na – mający pretensje do uniwersalności – język nauki i krytyki akademickiej jest właśnie podstawowym dylematem Steinera.

Tym, co wybija się w sposobie prowadzenia rozważań w tekście Lieberta, jest nierozdzielność twórcy i jego dzieła w akcie wytwórczym. Nie ma tu mowy o pominięciu (śmierci) autora – to jego umiejętności, dylematy i niepowodzenia są głównym tematem wykładu. Liebert podejmując rozważania o swoich tekstach, tak naprawdę stawia

¹¹ Wcześniej pisałem o alegorii, ponieważ chodziło mi o oba znaczenia (dosłowne i niedosłowne) – teraz zajmuje mnie wyłącznie problem przekładalności i zrozumiałości tzw. znaczenia przenośnego.

pod lupą samego siebie. Na tym też zależy Steinerowi – tworzenie tekstu ma być przyjmowaniem odpowiedzialności przez zaangażowanie, ryzykowaniem swojej osoby jako podstawy, gwaranta tekstu. Najczęściej też – tematyzowaniem siebie jako przedmiotu rozważań. W dużej mierze właśnie tym elementem różnią się (w sensie – nie zgadzają) literackie rozważania o literaturze od ich akademickich odpowiedników. Nie jest to skądinąd nowatorska myśl Steinera – raczej komunał – wystarczy przypomnieć, jak dosadnie o tym braku porozumienia na linii artysta – badacz pisał w *Dziennikach* Jarosław Iwaszkiewicz:

Było teraz takie „posiedzenie” Instytutu Badań Literackich poświęcone Żeromskiemu, zadziwiające, jak to nic nie znaczy, że marksiści zmienili metodę badań literackich, polonistyka zostaje polonistyką, mistyką litery, epopeją szczegółu – strach przed człowiekiem artystą, to chyba jest najcharakterystyczniejsze dla tych bubków, którym nawymyślałem porządnie. Ale ja się wygłupiłem, a oni mnie wcale nie zrozumieli. Bo takie gównio to umie tylko gównio pisarzy analizować, a w gruncie rzeczy nie mają pojęcia o tym, co to jest pisarz i na czym polega męka bycia pisarzem, zresztą u Żeromskiego tak wyrażna, namacalna męka. Oni o tym nic nie wiedzą, zastanawiają się nad tym, jak Żeromski kamuflował walkę klasową, zupełnie tak samo jak polonista przedwojenny robił wykres miłości Zosi do Pana Tadeusza. Ten przedział chyba się nie napelni nigdy. Poloniści są od „literatury” – a przecież są rzeczy, większe, ważniejsze i bardziej palące od „literatury”¹².

¹² J. Iwaszkiewicz: *Dzienniki 1911–1955*. Oprac. A. i R. Papiescy. Warszawa 2007, s. 310 (wpis z datą 23 grudnia 1950).

Ryszard Knappek

The literature as “words on words on words” (the case of Jerzy Liebert)

Summary

The author presents his opinion on the superfluosity of an academic and journalistic literary thought relative to a self-criticising nature of the literature. What is reported on is the hypothesis by Georg Steiner from the essay *Real presences*, in which the thinker proposes an intellectual experiment consisting in the creation of an “anti-Plato republic”, where everybody is an artist and nobody has the right to criticize the work of art unless the very criticism is not the artistic form. The aim is to eliminate an irresponsible and unengaged critic which Steiner calls “an elevated gossip” and which, in his opinion, is culturally harmful. The key-element here is a consideration of the ambiguity of the notion of interpretation. The thinker suggests the dominance of the engaged interpretation over the unengaged one. The symbol of the first one is an artist (musician, actor, reciter, poet) who quotes and recreates the work of art by him/herself, whereas in the case of the second one it is an adequate academic critic. 51

In order to show how the “intellectual experiment” in question works, the author in the second part of the text refers to the poetic works by Jerzy Liebert, which is overwhelmed with critical comments on his own work, works by other artists and poetry as such. What is presented is a multi-levelness of these comments, the presence of which allows for a statement that Liebert, in Steiner’s republic, could be considered as not only the critic, but also the theoretician of the literature. As the theoretician, according to the motto that the theory of literature constitutes “words on words on words [...]”, the poet undertakes not only a critical thought on the literature, but the very consideration undergoes comments as well.

The following poetic works by Liebert are interpreted in the article: *To the poet*, *A litany to Mary*, *A rider* and, *Bitter chips*.

Ryszard Knappek

La littérature comme « mots sur les mots sur les mots » Le cas de Jerzy Liebert

Résumé

L'auteur porte un regard critique envers la pensée académique et journalistique sur les théories de la littérature par rapport au caractère autocritique de la littérature. L'auteur relate la thèse de George Steiner de l'essai *Réelles présences*. Les arts du sens où le savant propose une expérience intellectuelle qui consiste à créer une « république anti-platonicienne » où chaque homme est artiste et personne ne peut critiquer une oeuvre d'art si cette critique n'a pas de forme artistique. L'objectif est d'éliminer une critique irresponsable et non-engagée que Steiner appelle « un commérage » et qui, selon lui, est socialement nuisible. La réflexion sur la notion d'interprétation plurivoque s'avère être primordiale. C'est dans ce domaine que le chercheur suggère la supériorité de l'interprétation engagée sur non-engagée. L'emblème de cette première est un artiste (musicien, acteur, poète) qui à travers lui-même convoque et reproduit une oeuvre d'art, la critique académique étant le reflet de la seconde interprétation.

Pour montrer le fonctionnement de « l'expérience intellectuelle » mentionnée, dans la seconde partie du texte l'auteur évoque la production poétique de Jerzy Liebert, pleine de commentaires critiques sur sa propre écriture, sur l'oeuvre d'autres artistes et sur la poésie elle-même. L'auteur montre la complexité de ces commentaires dont la présence permet de constater que Liebert dans la république de Steiner pourrait être non seulement un critique qu'un théoricien de littérature. En tant que théoricien, selon la devise que la théorie de la littérature est des « mots sur les mots sur les mots », le poète entreprend non seulement une étude critique de la littérature mais il soumet au commentaire ce regard critique.

Dans l'article l'auteur interprète des poèmes de Liebert suivants : *Do poetry*, *Litania do Marii Panny*, *Jeździec*, *Gorzkie wióry*.

„Odblask słowa wyzłoczonego w ciemności” O Różewiczu teoretyzującym

Zacytowany w tytule fragment *Zwiastowania*, na pierwszy rzut oka 53
niezbyt Różewiczowski (bo przecież zdecydowanie obrazowo nie-
ascetyczny), zdaje się oddawać istotę zmagania Różewicza z poetyckim
tworzywem. Oscyluje wokół antynomicznych zestawień: „odblask –
ciemność”, „poezja – wiersz”, dotykając poetyckiego sedna – poszuki-
wania sensu obnażonego („rozbierać obraz z obrazu / kształty z barw /
obrazy z uczuć / aż do rdzenia”¹; „Powoli i ostrożnie trzeba zdejmować
obraz z obrazu, słowo ze słowa, wiersz z wiersza”²). W krytycznych
i historycznoliterackich próbach odczytania poezji Różewicza często
kładzie się nacisk właśnie na obecną od chwili debiutu w twórczości
poety, niejako programową, ambiwalencję. Przejawia się ona, między
innymi, w odniesieniu do statusu samego twórcy: poeta to jednocześnie
apolliniński artysta, twórca „sztuk pięknych”, a zarazem kat, mor-
derca (jak ten z wczesnego *Lamentu*). W nowszych utworach zaś poeta

¹ T. Różewicz: *Na powierzchni poematu i w środku*. W: Tenże: *Na powierzchni poematu i w środku*. Warszawa 1998, s. 8–9.

² T. Różewicz: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1977, s. 69.

z jednej strony sytuuje się ponad diagnozowaną przez niego poprzecznością, przybierając moralistyczny ton „poety emerytusa”, z drugiej – to taki poeta, który doskonale w krytykowanej rzeczywistości potrafi się odnaleźć oraz dostarczyć sobie za jej pośrednictwem coraz nowszych podniet twórczych (widać to w takich utworach jak *Minikosmos*, *Budowa wieży bubel* czy *Szukanie kluczy*). Ambiwalencję dostrzec można również w Różewiczowskim rozróżnieniu poezji i wiersza:

Przez wiele lat pisałem wiersze. Czy tworzyłem poezję? Ciągłe ta sprzeczność była we mnie obecna. Od roku 1945. Chciałem dotrzeć do poezji i od poezji uciec. Zniszczyć poezję i zbudować poezję.³

Co ciekawe, ambiwalentny zdaje się również stosunek Różewicza do teoretyzowania. Andrzej Skrendo pisał, że „autor *Płaskorzeźby* nie znosi – jak wiadomo – rozważań teoretycznych i nie lubi filozofii. Nie potrafi komentować swoich wierszy [i – szerzej – swoich utworów w ogóle – K.G.]”⁴. Niemniej jednak wystarczy przywołać fragment jednej z rozmów z Różewiczem bądź też postscriptum poematu *Recycling* z tomu *Zawsze fragment. Recycling* (1998), by ukazać Różewiczowski komentarz w postaci autorskiej eksplikacji struktury i problematyki utworu:

Nie wiem, czy zna Pan mój *Przyrost naturalny* [...]. Gerould lepiej zrozumiał od naszych polskich krytyków, o co mi tam chodziło. Otóż ja tam nie mówiłem o tym, że teatr się skończył czy sztuka się skończyła, tylko mówiłem, że jest coraz mniej przestrzeni dla życia, dla ludzi, przyrody... dla gry, dla teatru, ponieważ jest... robi się na świecie za ciasno, jest już mało przestrzeni dla słowa, dla gestu, dla akcji. Mówiłem na przykład, że nagle zrobi się tak ciasno, jak w metrze w Tokio i jakkolwiek gest, powiedzmy błogosławienia, gest jakiegoś kapła-

³ T. Różewicz: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. W: Tenże: *Proza*. T. 2. Kraków 1990, s. 254.

⁴ A. Skrendo: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005, s. 209.

na czy retora zacznie się łamać, skręcać, wyrodnieć i zamieni się w nic. Że jest już tak ciasno, że pięć miliardów ludzi... Że odegranie *Króla Leara* z całą zewnętrzną przestrzenią, miłością, córkami, zagranie *Króla Leara* w wagoniku metra w Japonii albo w autobusie w Polsce w godzinach szczytu – zamieni się w piekło... I to jest *Przyrost naturalny*. Jeszcze... to jest ważne, że kiedyś i słowo, czyli tekst, i gest profetyczny, gest Shakespeare’a, Hamleta czy Mickiewicza – Mickiewicza z Wielkiej Improwizacji z *Dziadów* – że to wszystko miało przestrzeń, w której mogło rozrastać się słowo... do Boga, do ludzkości... A ja w *Przyroście naturalnym* zrobiłem tak, że jest jeszcze mniej przestrzeni, niż miał... ma dziś Kantor, Grotowski czy inni. Wszystko się sprasowało i w małą taką kulkę zmieniło. Jeszcze mniej miejsca; kulka ugnieciona ze śmieci, słów, gestów.⁵

Recycling składa się z trzech części: I *Moda*, II *Złoto*, III *Mięso*. O ile *Złoto* ma jeszcze strukturę długiego „wiersza”, to *Moda* i *Mięso* są gatunkiem poezji „wirtualnej”. Część III *Mięso* ma formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stały się głównymi składowymi utworu... Obłąd człowieka CJS bierze się z obłąkanego mózgu zwierzęcia. BSE zwraca się przeciwko człowiekowi. Przestępcza nie-moralność nauki miesza się z polityką, ekonomią i giełdą. Krąg się zamyka... Ani „sumienie”, ani zdrowy rozum nie dają żadnej gwarancji, że ludzie nie będą fabrykować taśmowo ciał ludzkich i form zwierzęcych pozbawionych tzw. duszy. Wszystko mieści się w ludzkim mózgu: priony i kwanty, bogowie i demony... Pytanie filozofów i „zwykłych ludzi” – *unde malum?*, skąd bierze się zło? – znajduje odpowiedź może bardzo pesymistyczną i dla człowieka nieprzyjemną.⁶

⁵ T. Różewicz: *Od tego się zaczyna...* (spisane z taśmy polskie kwestie Różewicza, który rozmawiał 4 maja 1987 roku w Nowym Jorku z Marcinem Robinsonem). „Dialog” 1988, nr 1, s. 79–80.

⁶ T. Różewicz: *Recycling*. W: Tenże: *Zawsze fragment. Recycling*. Wrocław 1998, s. 116.

Przypadek *Recyclingu* jest szczególny o tyle, że komentarz został przez poetę wydzielony w tekście poetyckim, jednakże, jako że istnieje wspólnie z innymi komponentami poematu, jest – mimo wszystko – fragmentem wiersza bądź – jak sugeruje Różewicz w tym samym utworze – „wiersza”. I chociaż poeta w rozmowie ze Stanisławem Beresiem powiedział:

Nie lubię komentować swoich utworów, ponieważ jest to dla mnie psychicznie ciężką pracą. Wydaje mi się, że moje wiersze, na miarę moich możliwości, są na ogół jasne. One same się komunikują, a nawet same się komentują⁷

56 – a także wspominał o swej niechęci do spotkań z dziennikarzami i krytykami, wywiady z nim co kilka lat pojawiają się w różnych czasopismach, zaś sam artysta spotyka się ze swymi czytelnikami choćby na organizowanych dla niego i poświęconych problematyce jego twórczości konferencjach naukowych⁸. Mając świadomość, iż jego teksty przykuwają uwagę wielu historyków i teoretyków literatury, a jednocześnie twierdząc, że nie czuł i nie czuje się zrozumiany⁹, Różewicz trzyma rękę na pulsie i – czy to w rozmowie, czy poprzez autokomentarzowe wtrącenie – dokłada kolejny element, kolejną cegiełkę do wyłaniającej się z tekstów teorii poezji. Rozmowy z poetą, choć bez wątpienia wzbogacające i niejednokrotnie rzucające nowe światło na jego

⁷ Poeta po końcu świata. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawiają Joanna Kiernicka i Stanisław Beres. „Odra” 2000, nr 5, s. 45.

⁸ Przykładem tego może być konferencja zorganizowana w Uniwersytecie Śląskim w listopadzie 2004 roku w Katowicach.

⁹ Na fakt ten uwagę zwrócił Andrzej Skrendo (A. Skrendo: *Poezja po „śmierci Boga”*. Różewicz i Nietzsche. W: Tenże: *Poezja modernizmu...*, s. 209.), powołując się zresztą na słowa samego Różewicza: „Ja bym podkreślił, nie po raz pierwszy, jedną rzecz: że byłem w kraju, wbrew pozorom, wbrew dużej liczbie recenzji i prac naukowych, niezbyt uważnie czytany”. *O modzie na Norwida i innych modach*. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Mieczysław Orski. „Odra” 1999, nr 11, s. 48.

wybrane utwory¹⁰, uznać można za teksty sytuujące się zdecydowanie „na boku” jego literackiej obecności¹¹; tym zaś, co najgłębiej zdaje się sięgać w istotę poezji i ją tłumaczyć, jest – zgodnie zresztą ze zdaniem poety – sama poezja.

Różewicz – prozaik, dramaturg i poeta – od lat dziewięćdziesiątych tworzy wyłącznie poezję (wyjątkiem jest dramat *Kartoteka rozrzucona* z 1992 roku, choć – jak wiadomo – wyrósł on na bazie dramatu pisanego na przełomie lat 1958 i 1959). Nie oznacza to jednak wcale, że Różewicz zrywa z innymi rodzajami literackimi – inaczej jedynie wyzyskuje niektóre ich cechy. Tworzy poezję hybrydyczną¹², nieograniczoną rodzajowością, poezję o poszerzonym spektrum możliwości ekspresji. Wstawki prozą pojawiają się między innymi na zasadach komentarza odautorskiego w poematach, podobnie zresztą jak elementy dramatu (dialogi, didaskalia *etc.*), które wpłatanie są w jego „liryki”. Wiersze Różewicza, według niego samego, są:

¹⁰ Dla przykładu warto przytoczyć wypowiedź Różewicza dotyczącą wielokrotnie już analizowanego i interpretowanego, a jednak wciąż prowokującego i tajemniczego wiersza *Bez*: „To znaczący wiersz. Ale dla mnie osobiście ten wiersz jest podejrzany. Dlaczego? Materialista, racjonalista, sensualista tkwiący we mnie patrzy nieufnie na proces, który we mnie obecnie zachodzi. Próbuję nawet go zahamować, moja świadomość staje w poprzek czemuś, co wydobywa się z podświadomości, co pozostało we mnie z młodości, tej najpierwszej. Sprzeczność, którą widać w wierszu *Bez*, pozostaje. Pozostaje bez rozwiązania i tak już chyba będzie do końca...”. R. Sokolowski: „*Nie chcę nie dbam żartuję...*” z rozmów z *Tadeuszem Różewiczem*. „Odra” 1993, nr 6, s. 36.

¹¹ Halina Filipowicz w *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza* pisała, że Różewicz „należy do tych artystów [...], którzy, świadomie lub nie, używają wywiadów do ukrywania się raczej niż do ujawniania swoich idei. Jego język jako osoby publicznej i jako artysty to dwie różne rzeczy, często niezgodne ze sobą nawzajem”. Cyt. za: A. Skrendo: *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Kraków 2002, s. 68.

¹² Joanna Orska sytuuje ten typ poezji na granicy liryki właściwej i lirycznej narracji, zob. J. Orska: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006, s. 122.

nie tylko wierszami lirycznymi i nie mogą być oceniane tylko jak wiersze, bo są jakimiś inkubatorami, w których wysiaduje się i ogrzewa pewne idee poetyckie, teoretyczne. One zastępują często [...] esej.¹³

Zapytany w 1999 roku przez Roberta Jarockiego o możliwość napisania nowych sztuk, Różewicz stwierdził, że dramaty, które już zresztą zaczął pisać (jeden z nich miał być poświęcony wydarzeniom marca 1968 roku), znudziły go i postanowił wrócić do poezji:

Lepiej się czuję w poezji, bo w niej, wydaje mi się, zacząłem znajdować nowe formy, nowy język dla wyrażenia pewnych problemów... A przy tej sztuce o marcu '68 nie potrafiłem (*śmiej autoironiczny*) stworzyć właściwej substancji językowej. Wszystko w niej smakowało mi jak trociny.¹⁴

58 Nic dziwnego więc, że to poezja jest dla Różewicza polem najswobodniejszej artystycznej kreacji i jednocześnie materią teoriogenną, punktem wyjścia i dojścia¹⁵, ładunkiem jednocześnie eksplodującym i implodującym. Owo skierowanie poezji ku sobie wynika z autotematyzmu bądź – według Skrendo – „antyautotematyzmu” wierszy Różewicza:

jeśli autotematyzm rozumieć jako rodzaj literatury o podwyższonej świadomości, jeśli w ogólności literatura autotematyczna to literatura, w której wyraża się samowiedza podmiotu mówiącego na temat

¹³ K. Braun, T. Różewicz: *Języki teatru*. Wrocław 1989, s. 207.

¹⁴ *Życie w starych i nowych dekoracjach. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Robert Jarocki*. „Literatura” 1999, nr 5, s. 6.

¹⁵ Metafora ta została zresztą wyzyskana przez samego Różewicza w koncepcji ostatniego tomiku poety pt. *Wyjście* (Wrocław 2004). Na pierwszej stronie widnieje tytuł *Wyjście*, na ostatniej zaś przewrotnie zamieszczono zdjęcie Różewicza wchodzącego przez wielkie drzwi, a nad zdjęciem napis: ... „i wejście”.

wszelkich możliwości kreacyjnych, to teksty Różewicza są antyautotematyczne. Najciekawsze jest bowiem to, że Różewicz oddziela świadomość swoją od – by tak rzec – „świadomości” tekstu, a to wiedzie do wniosku, iż tekst sam teoretyzuje i filozofuje na swój własny temat. Co więcej, także na temat kogoś, kto się pod nim podpisał i kto nazywany bywa „autorem”. „Mój wiersz / mnie tworzy / ja nie tworzę wierszy” – czytamy w późnym utworze bez tytułu, który od przywoływanych trzech wersów się zaczyna. Myślę, że nie przez przypadek nie posiada on tytułu! Tytuł byłby przecież manifestacją świadomości, która znajduje się ponad samym tekstem. Warto też przypomnieć, że przywołany fragment stał się dla Erazma Kuźmy koronnym argumentem w artykule zmierzającym do wniosku, że Różewicz to postmodernista.¹⁶

Co ciekawe, nadanie Różewiczowi miana postmodernisty nie dla wszystkich jest tak oczywiste. Stanisław Burkot w *Postmodernistycznych nieporozumieniach* dowodzi, że istnieje wprawdzie pewien obszar 59 łączący Różewicza i myślenie postmodernistyczne (przejawiający się między innymi w jednoczesnej nieufności i wierze w sztukę), niemniej jednak „są [...] głębokie, podstawowe różnice”¹⁷. Dotyczą one stosunku do całej tradycji. Różewicz nie neguje wypracowanych wcześniej konwencji: operuje w ich obrębie, dokonuje swobodnych wyborów, tworzy

¹⁶ A. Skrendo: *Tadeusz Różewicz i granice...*, s. 75–76.

¹⁷ Warto zacytować tu fragment rozmowy Różewicza z Mieczysławem Orskim (kursywą zaznaczone są kwestie tego ostatniego):

– Po ostatnim tomie „*Zawsze fragment. Recycling*” część naszej krytyki odkryła w tobie postmodernistę.

– Ja takim postmodernistą byłem już czterdzieści lat temu i wcześniej. Można to znaleźć jeszcze w *Niepokoju*, przed pół wiekiem.

– A zwłaszcza choćby w „*Non stop shows*”.

– Ale ja bym tych wierszy nie interpretował w takim postmodernistycznym duchu. To zbyt łatwe...

O modzie na Norwida..., s. 49.

z przejętych elementów nowe porządki”¹⁸. Umieszczanie zapożyczonych elementów w nowych konfiguracjach, rekompozycja i reaktualizacja to wszak nic innego, jak kolejna forma literackiego *recyclingu*, sortowania, selekcjonowania, podejmowanego wciąż (d)ewaluowania poetyckich rozwiązań – a przecież nie sposób czynić tego, nie mając teoretyczno- i historycznoliterackiej świadomości.

Lansowane przez Skrendę pojęcie antyautotematyzmu nie wydaje się zatem zbyt adekwatne w odniesieniu do praktyki pisarskiej Różewicza; dodanie prefiksu „anty” stanowi wyłącznie onomastyczno-teoretyczną prowokację, bo same teksty Różewicza pozostają na wskroś autotematyczne – według Andrzeja Niewiadomskiego można w ich przypadku dostrzec nawet „autotematyzm wyższego rzędu: rezultatem [którego – K.G.] nie jest »wiersz o wierszu«, ale »wiersz o wierszu w wierszu«”¹⁹. I choć Niewiadomski dyskurs metapoetycki Różewicza bada jedynie przez tropienie Różewiczowskiego mówienia o poezji „nie wprost” i przez funkcjonalizację wielokrotnie pojawiającego się w utworach poety motywu róży, to właśnie jego propozycja zdaje się wchodzić w orbitę rozważań najbliższych (auto)poetyce Różewicza. Niemniej jednak Niewiadomski, wytykając Skrendzie czy Kunzowi niekonsekwencje i nieścisłości²⁰ w pisaniu o teorii poezji Różewicza, również sam nie potrafi ostatecznie zdecydować się, czy odrzucić możliwość wytyczenia teoretycznej linii Różewiczowskiego

60

¹⁸ S. Burkot: *Postmodernistyczne nieporozumienia*. W: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*. Red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa. Kraków 2007, s. 160.

¹⁹ A. Niewiadomski: *Milczenie, „poezja” i róża. O granicach dyskursu metapoetyckiego Tadeusza Różewicza*. W: *Przekraczanie granic...*, s. 89.

²⁰ Świadczy o tym, między innymi, następujący fragment: „Skrendzie wtóruje – z innych pozycji – Tomasz Kunz piszący o »literackiej agramatyczności Różewiczowskiego tekstu«, która domaga się równie »agramatycznej« lektury”. Gdyby pójść tropem podobnych ustaleń, elegancko pointujących (i niepointujących zarazem) kłopoty z twórczością Różewicza, [...] popaść można by w nadbudowującą się nad pułapkami zastawionymi przez autora *Płaskorzeźby* siatkę sprzeczności badawczego dyskursu”. Tamże, s. 87.

myślenia o poezji („Różewicz nie tworzy [...] żadnej teorii poezji, raczej odrzuca taką teorię i na jej miejsce nie powołuje nowej, tylko pyta o możliwość mówienia na temat opozycji, wychodzących poza nazwy »izmów« i techniczne aspekty wierszowania”²¹), czy też wskazywać w oparciu o motyw róży, „poezji ciernistej” i „poezji bez ciernia” istnienie „teorii teorii poezji”, która miałaby streszczać „dystans do wszelkich »form« tworzenia”²².

Celowo w artykule tym podaję w dużej mierze dosłowne przytoczenia fragmentów analiz i konkluzji poszczególnych „różewiczologów”, ponieważ tylko cytując, wykazać można ich specyfikę – mnogość neologizmów, piętrzenie i potęgowanie odcieni znaczeniowych pojęć – wydawałoby się – samych w sobie semantycznie szerokich i funkcjonalnych, stosowanie tautologii, powtórzeń (niemal na modłę Heideggerowską; jakby powtórzenie miało służyć utwierdzaniu się w przekonaniu o rzeczywistym istnieniu poruszanych kwestii i rozwiązań), wprowadzanie wtrąceń, cudzysłówów, antynomii i metafor różnego rodzaju, a nawet – parafraz Różewiczowskich wersów (np. u Niewiadomskiego: „»prawdziwa« teoria twórczości”²³ funkcjonuje tu na wzór teologicznych rozważań Różewicza, co przywodzi na myśl pytanie-parafrazę znanych kwestii z *Płaskorzeźby*: życie bez teorii jest możliwe i życie bez teorii jest (jednak) niemożliwe”²⁴). Wyłowienie i wyeksponowanie powyższych cech „różewiczologicznego” dyskursu nie służy tu krytyce języka postmodernistycznej humanistyki na wzór Bricmonta i Socala²⁵, nie jest też dowodem na literaturyzację naukowego mówienia o literaturze²⁶, natomiast ma za zadanie poka-

²¹ Tamże, s. 94.

²² Tamże.

²³ Znamienne zdaje się tu asekuracyjne wzięcie w cudzysłów epitetu „prawdziwa” w odniesieniu do teorii twórczości Różewicza.

²⁴ Tamże, s. 97.

²⁵ Zob. J. Bricmont, A. Socal: *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popełnianych przez postmodernistycznych intelektualistów*. Przeł. P. Amsterdamski. Poznań 2004.

²⁶ Por. D. Ulicka: *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowowschodniej*. Kraków 2008.

zać, że teoretyzowanie w wydaniu Różewicza wymyka się wszelkim jasnym klasyfikacjom i jednopoziomowym konkretyzacjom, podobnie zresztą jak cała jego twórczość (nie tylko poezja). W geście obrony i usprawiedliwienia niektórzy badacze formułowali w związku z tym sądy o „niewiarygodności” Różewicza²⁷ jako znawcy i komentatora jego własnych dzieł, o konstruowaniu przez poetę wielopoziomowej struktury teoretyczno-literackiej, której rozpoznanie wcale nie umożliwia wyprowadzenia teoretycznych pewników, schematów czy choćby cienia nieobarczonej ambiwalencją Różewiczowskiej koncepcji poezji.

Dryfując „na obrzeżach” teorii, poeta – poza momentem poetyckiej kreacji – też sytuuje się „na obrzeżach poezji”, gdzie, jak pisze w wierszu o tym samym tytule: „panuje / gorączkowe ożywienie / zgiełk i zamieszanie / kipi życie”²⁸. Ożywienie, zamieszanie – także to intelektualne, typowe dla teoretyzowania – istnieją więc poza poezją (i metonimicznie: literaturą w ogóle) i nie mają na nią wpływu:

62

tylko wewnątrz poezji
jest nieruchome puste

wejście do wnętrza
jest otwarte
dla wszystkich

wyjścia nie ma²⁹

Poezja powstaje zatem w nie do końca zrozumiały, nawet dla poety, sposób; nie szuka poklasku, nie sili się na przystawalność do forso-
wanych w danym momencie teorii dzieła literackiego. Różewicz,

²⁷ Zob. A. Skrendo: *Tadeusz Różewicz i granice...*, s. 66 i n.; A. Niewiadomski: *Milczenie, „poezja” i róża...*, s. 85 i n.

²⁸ T. Różewicz: *Na obrzeżach poezji*. W: Tenże: *Zawsze fragment...*, s. 126.

²⁹ Tamże.

zwłaszcza w utworach z późnej fazy twórczości, łączy poetycką kreację z przeżyciem mistycznym i fizjologicznym zarazem – wielokrotnie podkreśla, że pisze ręcznie³⁰, że dzięki ciału może w ogóle dojść do ekspresji, że poezja niejako rodzi się z jego ciała, że wiersze tkwią w nim – niektóre nie zyskują formy zapisanej – by uzyskać ostateczny kształt, „dorosłość” i pęknąć, zniknąć:

[...] utrwalanie na piśmie jest mi niepotrzebne. Mam większą radość, kiedy on [wiersz – K.G.] do wewnątrz wchodzi, niż kiedy go wyrzucam na zewnątrz. Nie chcę. [...] wyrzucając na zewnątrz myśl i obraz, pustoszę się. Natomiast ja go wolę w sobie schować. Nazwałbym to w skrócie: zamiast eksplozji – implozja. I tam, w środku, we mnie żyje ten utwór jakiś czas, potem ginie. Jakiś czas on we mnie żyje i czuję się nim wypełniony, i mam z tego wielką satysfakcję. Jestem pełen „poezji”...³¹

Nawiązując do tej wypowiedzi, Czerniawski określił Różewicza mianem „poety biologicznego”, którego wiersze „żyją, umierają, rosną”; nazwał go „poetą ciężarnym”³². Różewiczowska praktyka przepisywania własnych tekstów, modyfikowania ich i zonglowania ich fragmentami każe jeszcze dodać do porządku egzystencji utworów ich „resuscytację”, *sui generis* „zmartwychwstanie”. A że poezja w jakiś sposób zawsze wiązała się u Różewicza z Bogiem/bogiem, „zmartwychwstanie” nabiera tu szczególnego znaczenia i artystycznej mocy. W wierszu z tomu *Wyjście*, poświęconym cenionemu przez poetę Leśmianowi³³, Różewicz, oscylując wokół dwóch przeciwstawnych ujęć boga (i Boga), ukazuje wybór poetyckiej drogi jako chęć zbli-

³⁰ Por. między innymi *Życie w starych i nowych dekoracjach. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Robert Jarocki*. „Literatura” 1999, nr 5, s. 12.

³¹ *Surrealistyczna historia*. Rozmowa Adama Czerniawskiego z Tadeuszem Różewiczem. Oprac. M. Dębicz. „Poezja” 1989, nr 2, s. 7.

³² Tamże.

³³ T. Różewicz: *Labirynty*. W: Tenże: *Wyjście*. Wrocław 2004, s. 32–33.

żenia się do Boga („przez drażnienie zaświatów / nadmiar i roztargnienie / został poetą i wpadł / w labirynt Boga”³⁴) i przekroczenia granicy między językiem i prawdą, światem i niebytem:

szukał wyjścia w języku
ale język jest bez wyjścia

szukał żarliwie
jak nikt
inny w poezji polskiej

potem chciał uciec z życia
szukając schronienia w poezji

ale z labiryntu życia nie ma
wyjścia (jak tylko przez śmierć)³⁵

64

Poezja jako labirynt, labirynt życia, ucieczka, wyjście, śmierć – to kluczowe elementy Różewiczowskiej motywiki, jedne z ważniejszych głosów w jego polifonicznej, poetyckiej fudze, która wraz z upływem czasu ewoluuje i zmienia swój charakter. „Późny” Różewicz coraz częściej w swych utworach przedstawia bycie poetą jako swego rodzaju fatum, powołanie³⁶, jako wybór dokonany przez „coś”, co zmusza

³⁴ Tamże, s. 32.

³⁵ Tamże.

³⁶ Ostrożnie, balansując na granicy ironii, Różewicz wyznaje między innymi:

pośrednicząc
między górą i dołem
wykonuję od wielu lat
ten zawód
do którego zostałem wybrany i
powołany
„a który nazywa się poezją”

poetę do zajęcia się tym, co kryje się za przekłamującą prawdę o świecie fasadą rzeczywistości; tym, co Różewicz zwykł określać mianem „Nic” bądź, nieco później, „To”; tym, co dostępne wyłącznie przez medium poezji:

czasem życie zasłania
To
co jest większe od życia
Czasem góry zasłaniają
To
co jest za górami
trzeba więc przesunąć góry
ale ja nie mam środków technicznych
ani siły
ani wiary
która przenosi góry
więc nie zobaczysz tego
nigdy
wiem o tym
i dlatego
piszę³⁷

65

Jednocześnie jednak w swych tekstach wystawia na próbę wiarę – ironicznie traktuje wiarę „leśmianka”, który ostatecznie „został przemieniony / przez promienistego boga / poetów / w ogrodowego

oddałem się z ociąganiem
„tej najosobliwszej
ze wszystkich czynności ludzkich,
jedynej, co służy
uświadamianiu śmierci”

T. Różewicz: *Na obrzeżach poezji*. W: Tenże: *Zawsze fragment...*, s. 127. Por. także wiersz: *Zwiastowanie*. W: Tenże: *Wyjście...*, s. 39–40.

³⁷ T. Różewicz: *Dlaczego piszę?* W: Tenże: *Wyjście...*, s. 31.

krasnala”, ale w tym samym tomiku z powagą odnosi się do słów Dostojewskiego o prawdzie i Jezusie, którego – mając te dwie opcje do wyboru – Dostojewski by preferował. Nawiązując zaś do swego wiersza z *Zielonej Róży* (1961), zatytułowanego *Bocca della merita*, w utworze *Palec na ustach* Różewicz nakreśla triadę poezja – milczenie – Bóg („ten co wiedział / ten co był prawdą / odszedł”³⁸), naznaczając tym samym poetycką kreację śladem obcowania z tym, co niewyraźne, nienamacalne, co pozwala zbliżyć się w jakimś stopniu do Absolutu. Pobrzmiwają tu echa myślenia Norwidowskiego, zresztą nie tylko tu, ponieważ sieć Różewiczowskich nawiązań do Norwida jest wielopoziomowa i nader skomplikowana³⁹. W przypadku rozważań teoretycznych (czy raczej: *quasi*-teoretycznych) Różewicza ważny zdaje się również związek z Norwidowskim milczeniem, ciszą, czego dowodem są poniższe fragmenty:

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą⁴⁰

jestem piszę
wsluchuję się w ciszę⁴¹

Zarówno pisanie, jak i czytanie⁴² poezji musi odbywać się przy współudziale ciszy – przy czym nie jest tu ona jedynie „okolicznością sprzyjającą”, jest raczej stanem umysłu, pewną bazą, na której może

³⁸ T. Różewicz: *Palec na ustach*. W: Tenże: *Wychcie...*, s. 23.

³⁹ Zob. między innymi K. Gutkowska: *Różewicz i Norwid*. „Śląsk” 2007, nr 4, s. 40–44.

⁴⁰ T. Różewicz: *Zwierciadło*. W: Tenże: *Zawsze fragment...*, s. 89.

⁴¹ T. Różewicz: *** (*pusty pokój*). W: Tenże: *Zawsze fragment...*, s. 54.

⁴² Por. wypowiedź Różewicza: „Poezję trzeba czytać z czystym sercem, a nawet, nie waham się użyć tego słowa, z miłością. W ciszy i samotności. Poezja, tak jak miłość, lepiej rozwija się w samotności i ciszy [...]”. W: *Poeta po końcu świata...*, s. 45.

kiełkować poetyckie poznanie. Nadmiar słów w poezji przynosi skutek odwrotny do zamierzonego – zabija sztukę, prawdę, treść:

spadła nam na głowy lawina
kamieni kamyków kamyczków

można powiedzieć że poeci
ukamieniowali poezję
słowami⁴³

Nietzscheańskie poczucie werbalnego przesytu⁴⁴ w przypadku Różewicza odnosi się nie tylko do poezji, ale także do szeroko pojmowanej kultury i – jak można mniemać – do „filozofowania” i teoretyzowania. Ilekroć Różewicz mówi, czy to w wywiadzie, czy w swoich „lirykach”, o poezji i istocie pisania, nie podsuwa żadnej gotowej formuły, nie zamyka ani jednej z interpretacyjnych furtek, ale też wcale nie ucieka od zadawania sobie teoretycznie umotywowanych pytań ani od prób odpowiedzi na nie. To, co czyni, wydaje się jedyną możliwą ścieżką w przypadku twórcy, który uparcie oddziela poezję od słowa i walczy o „poezję czystą”, a jednocześnie podkreśla: „jednego pilnuję: Słowa. Tego się nie wyrzekam”⁴⁵. Cała twórczość Różewicza zasadza się na ciągłej fluktuacji wyrażania i niewyraźności, przekonaniu o adekwatności słowa i jednocześnie nieufności do sensotwórczych możliwości poetyckiej tkanki, teoretyzowania i poczucia, że przedmiot teorii wymyka się analitycznemu, obiektywnemu ujęciu. I jakkolwiek strategia ta bez wątpienia wynika z poetyki samych tekstów, jest też elementem przewrotnej Różewiczowskiej gry z odbiorcami. Jedna ze strofoid wiersza *Taki to mistrz* trafnie oddaje więc nie tylko Norwidowską taktykę obcowania ze słowem, ale i tę Różewiczowską:

67

⁴³ T. Różewicz: *Lawina*. W: Tenże: *Wyjście...*, s. 11.

⁴⁴ Zob. A. Skrendo: *Poezja „po śmierci Boga”...*, s. 211.

⁴⁵ T. Różewicz: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego...*, s. 103.

taki to mistrz
co gra choć odpycha
zaciemnia aby wyjaśniać⁴⁶

Różewicz, świadom, że jest przedmiotem wielu analiz oraz że na przeróżne sposoby próbuje się jego poetycką myśl przenicować, zdaje się ze spokojem – lecz uważnie – obserwować zmagania historyków i teoretyków literatury. Swoimi kolejnymi wypowiedziami, tymi poetyckimi i tymi publicystycznymi, niejako mimochodem, wzniesia paradoksy i ambiwalencję w polu teorii, jakby to, jak tworzy, było z premedytacją i przymrużeniem oka skierowane do tych najlepiej metodologicznie wyposażonych. Jakby kreując każdą kolejną poematową hybrydę, szczególnie tę autotematyczną, robił to z ukrytym dopiskiem: „przepraszam za te fanaberie / językową kokieteryę / (robię to dla moich krytyków)”⁴⁷.

68 W rezultacie – poeta tworzący od dziesiątków już lat nadal w gruncie rzeczy pozostaje nieodgadniony.

⁴⁶ T. Różewicz: *Taki to mistrz*. W: Tenże: *Wyjście...*, s. 19.

⁴⁷ T. Różewicz: *21 marca 2001 roku – Światowy Dzień Poezji*. W: Tenże: *Szara strefa*. Wrocław 2002, s. 62.

Katarzyna Gutkowska

“A reflection of the word gilded in darkness” On theoreticizing Różewicz

Summary

The article shows a multi-level game conducted by Tadeusz Różewicz with critics and theoreticians confronting his poems with their own understanding of poetry and poetic mood.

It disavows the strategy of the poet consisting in a constant oscillation at the borderline of expression and non-expressiveness also in expressions or quasi-theoretical digressions Różewicz, defining poetry as a maze, exit, death or escape, referring to Biblical and mystic connotations of Logos and, at the same time, pop-cultural logorea disposed of any sense, questions and obsessively returning to meta-poetical considerations both in literary texts and interviews, paradoxically reinforces the importance of poetry and meta-poetical discourse, as well as points to the incompatibility of explicit theoretical opinions to the nature of poetic mood, perhaps even touching upon the Absolute or god/God.

Referring in his works directly to particular theories and trends of a historical-literary or anthropological thought, Różewicz constantly forces us to redefine the basic notions and characteristics within the scope of the language of theory of his poem; provokes and tempts escalating in each volume hybridity and formal innovativeness. The poet plays with theoretical modes, a traditional understanding of lyrics, as well as himself, thus, broadening the spectrum of theoretical considerations in each dimension of the meta-literary existence.

Katarzyna Gutkowska

69

„Odblask słowa wyłączonego w ciemności” Sur Różewicz théoricien

Résumé

L'article montre un jeu multidimensionnel de Tadeusz Różewicz avec des critiques et des théoriciens qui confrontent ses poèmes avec leur vision de la poésie et de la poétisation. L'auteur désavoue la stratégie du poète qui consiste à osciller constamment à la charnière d'exprimable et de non-exprimable, aussi dans des énonciations ou des déclarations quasi-théoriques. Różewicz, en définissant la poésie comme labyrinthe, sortie, mort ou évasion, en se référant aux connotations bibliques- mystiques du Logos et également à une logorrhée de pop culture, dépourvue de tout sens, questionne et, en revenant obsessivement aux réflexions méta-poétiques de même dans les textes poétiques que dans des entretiens, il renforce paradoxalement la signification de la poésie et du discours méta-poétique. Il démontre également une divergence des jugements théoriques explicites concernant l'essence de la « poétisation » peut-être touchant même l'Absoluité ou dieu / Dieu.

En se référant directement dans ses oeuvres aux théories et courants concrets de l'histoire de la littérature ou de la pensée anthropologique, Różewicz force sans cesse à redéfinir des notions et des caractéristiques de base au sein de la langue de théorie de son poème. Il provoque et captive en fortifiant dans chaque volume successif un hybridisme et une innovation formelle. Le poète joue avec des modes théoriques, avec une compréhension traditionnelle de la lyrique et aussi avec lui-même en élargissant ainsi le spectre des réflexions théoriques dans chaque dimension de l'existence (méta)littéraire.

„Nie umiem powiedzieć słowem” O (nie)wyrażalności w poezji Haliny Poświatowskiej (próba rozpoznania)

I

Ile w listach udawanej szczerości, a ile prawdziwej kokieterii, wiedzą tylko ich nadawcy i adresaci. Papier listowy zwykle bywa cierpliwy. Zdarza się, że gdy staje się powiernikiem poetów, papeteria pstrzy się od barwnych opowieści. Z reguły to opowieści o sobie samych. Trzeba się pogodzić z tym, że korespondencje poetów, wystawione na ciekawość postronnych, nie bez przyzwolenia samych zainteresowanych, rażą jakby wystudiowaną szczerością, kontrolowaną kokieterią. Być może to cena, jaką płacą poeci za prawdę w nadmiarze, której nigdy dość w poezji. W wielce intrygującej korespondencji ze Stanów Zjednoczonych Halina Poświatowska, w jednym ze swych listów do przyjaciela i poety Tadeusza Śliwiaka, oznajmi:

Studiuję metodologię i logikę, jak wiesz: symbole są bardzo suche i mają ładne kształty – nie znaczą nic. Potem czytam Szekspira, który

jest w oryginale bardzo piękny, i czytam Garcję Lorcę, który ma w sobie cały ból życia...¹

Wydawałoby się, że to tylko przygarść mniej istotnych wieści z zaoceanicznej eskapady poetki, która swój przymusowy pobyt leczniczy próbuje przedłużyć i zrekompensować mało higienicznymi w okresie rekonwalescencji zajęciami, a to wyczerpującą nauką angielskiego, kolejnymi specjalistycznymi studiami czy permanentnymi przygodami i zawodami miłosnymi. Ale jest w tej epistolarnej notce Poświatowskiej utrwalony pewien rys rozterki, dylematu, ujęty w antynomiczną formułę dwu zdań, gdzie w jednym z nich odkrywa pustkę suchego, sformalizowanego w swym kształcie zapisu logicznego, w drugim zaś śledzi intrygujące piękno fraz rodzimej mowy Szekspira i tchnące bólem życia wersy Garcii Lorki.

72 Antynomiczne zestawienie lekturowych świadectw, jakie powierza uwadze epistolarnego adresata, pozostanie nie bez znaczenia dla niej samej, gdyż pozwala uzmysłwić sobie stopień odrębności tych dwu języków, a jednocześnie zakres ich koabitacji. Wszak wszystkie lektury Poświatowskiej, jak i pisma, które wyszły spod jej pióra, krążyć będą: bądź to wokół literatury, bądź to filozofii. Antynomia to niebagatelna, bo zakreślająca – jak się wydaje – rudymentarne dla Poświatowskiej, jako poetki i człowieka, terytoria jej fascynacji, zainteresowań, profesji. Pismo filozofii i pismo literatury. To one, choć rozbieżne, staną się miejscem usilnej notacji, gorączkowego utrwalenia, zaznaczenia nikłych choćby śladów swej kruchej egzystencji, jakby w przekonaniu, że każdy grafem jest z natury testamentem².

I nieważne, czy to będzie suchy dukt logicznych symboli, układających się w misterną roszadę sylogizmów, zza których wyziera seman-

¹ H. Poświatowska: List z 1.II. 1961 roku do Tadeusza Śliwiaka. W: „*Ja minę, ty miniesz...*”. *O Halinie Poświatowskiej. Wspomnienia, listy, wiersze*. Oprac. M. Przyzwan. Warszawa 1994, s. 264.

² Zob. J. Derrida: *The Politics of Friendships*. Trans. G. Collins. London, New York 2005, s. 177.

tyczna pustka, czy też będą to objuczone znaczeniami, pełne troski i trwogi, ale i miłosnych uniesień, wersy poezji, pamiętnikarskiej frazy czy epistolarnego zapisu reakcji człowieka na rzeczywistość, pośpiesznej notacji ubywania z tego świata. Poświatowska zdołała z naddatkiem wyzyskać tkwiący w nich potencjał.

Tak jak w poezji odnalazła bez reszty swe ujście jej wrażliwość, uczuciowość, spontaniczność reakcji, tak też filozofia wykształciła w niej rodzaj umiaru, powściągliwości emocjonalnej, dystansu do świata, do siebie samej. Przymusiła do autorefleksji – notorycznych wręcz napomknień metapoetyckich, seryjnych wglądów autotematycznych. Ten teoretyczny zgoła punkt widzenia, uwzględniający w szerokim zakresie namysł nad naturą poezji, ale i poetycką *praxis*, pozwalający na „myślowy ogląd”³, zazwyczaj przez pryzmat wierszy autorki *Dnia dzisiejszego*, odnajdywał jakże często swój wyraz i poza mową wiązaną, jak choćby w cytowanym już liście do Śliwiaka:

W świecie naszych bardzo względnych wartości trzeba bardzo ostrożnie uprawiać emocje, trzeba je brać pod światło, albo pod elektronowy mikroskop. Zafascynowanie kolorem lub uczuciem – to jeszcze nie to... A co? [...]

Nie piszę, nie umiem; nie wydaje mi się, że to aż takie ważne, żeby pisać. Zafascynowanie słowami, własną płynnością, jak łapaniem oczek na drutach, nizanie słów na wiersze i biedne książeczki... tyle ich bied-

³ Teoretyczny punkt widzenia manifestowany bywa jako szczególny namysł nad rzeczywistością literacką i ujawniany w postaci komentarzy, opinii, sądów metaliterackich, dotyczących tworzywa literackiego, procesu twórczego, zasad poetyki, ale też samej natury dzieła literackiego, jego rozlicznych funkcji itp., sytuujący się w samych dziełach literackich, jak i świadectwach pozaliterackich – publicystyce, listach, wywiadach. Współcześnie sięga się do greckich źródeł tego słowa (*theoria*), eksponując wagę „oglądu myślowego”, rzeczywistości literackiej i ujawnionych doświadczeń mentalnych związanych z tą sferą. Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Wprowadzenie*. W: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2006, s. 17; P. Barry: *Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory*. Manchester 2002, s. 5–9.

nich... Nie potrafię czuć inaczej, a jednak czasem wyszarpuje się ze mnie coś jak wiersz czy proza... [...] I muszę pisać, i przyglądam się słowom, i bardzo starannie je sadzę. Nie podobają mi się; nie to, żeby w nich nie było dosyć bólu – to jest; poezji za mało.⁴

List w takiej samej mierze bywa odpowiedzią, odzewem na słowa interlokutora, jak i miejscem namysłu samego nadawcy, próbą podjęcia dialogu z samym sobą, obrachunkiem z własnymi wątpliwościami i nadziejami. W tym wypadku jawi się to nie tylko w serii napomnień („trzeba”), pytań, na które odpowiedzi daremnie by szukać, ale też i prób wyjaśnienia („pod światło”), przybliżenia („pod mikroskop”) tego, co niejasne, niepewne, niewidoczne gołym okiem. Dla trudno werbalizowanej sfery fascynacji uczuciem, kolorem, słowem, zawsze pozostanie złudna perspektywa użycia metaforycznego wehikułu – efektownych przemieszczeń, intrygujących porównań.

II

Dla Poświatowskiej sama czynność pisania wydaje się udręką, toteż z łatwością znajduje dlań inne, zastępcze imiona zajęć znanych choćby z doświadczenia codziennego. Zaś sam efekt inskrypcji też nie zadowala – ale komuż to dawał pełną satysfakcję, kiedyż przynosił ulgę artystycznego spełnienia?⁵ A jednak pisze, jakby z troską i uwagą sadziła użyteczną roślinę, dziergała zdobną szatę, oprawiała w drogie kamienie misterny naszyjnik. Zajęcia rzemieślnicze, agrarne poetom nie uwłaczają, co więcej, przydają wytworom marki rękodzieła. Na tym, co uczynione własnoręcznie (*manu propria*), odciska się nie tylko sygnatura wykonawcy, ale i wytwarza szczególny rodzaj więzi, więzi

⁴ H. Poświatowska: List z 1. II. 1961 roku do Tadeusza Śliwiaka..., s. 264–265.

⁵ Zob. G. Borkowska: *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*. Kraków 2001, s. 179.

nieomal organicznej. Dla autorki *Ody do rąk* pisanie to doświadczenie głęboko somatyczne. Sam akt twórczy zdaje się być czynnością nieomal fizjologiczną: „Nie potrafię czuć inaczej, a jednak czasem wyszarpuje się ze mnie coś jak wiersz czy proza...”. Wydaje się, że cała sfera emocji, uczuć, woli ma podłoże organiczne. Bo też i ciało urasta w tym doświadczeniu poetyckim do rangi zwornika tego, co przedmiotowe i podmiotowe. Jak mówi François Chirpaz:

Każda sfera egzystencji – afektywna, wolicjonalna, tak jak jej ekspresje i jej myśli – jest zatem wyposażona w pewien cielesny ciężar, ponieważ każdy objaw istnienia zawsze jest podtrzymywany przez ciało.⁶

Ciało dla Poświatowskiej jest zarówno miejscem erotycznej rozkoszy, jak i ustawicznego umierania. Skrupulatna notacja tych doświadczeń układa się w poetycki scenariusz odwagi i lęku, niefrasobliwości i troski, rozkoszy i bólu. W sentencjonalnej formule wersu poetka oznajmi:

uboga jestem – mam tylko ciało

****rozcinam pomarańczę bólu* (s. 140)⁷

W tej zadziwiająco ascetycznej konstatacji, czyniącej z przygodności ludzkiego bytowania rodzaj szlachetnego ubóstwa, powiedziano aż tyle. Bo nie tylko spojono, ale i rozdzielono (myślnik) podmiotowy punkt widzenia, określający stan bycia („uboga jestem”), z ujęciem przedmiotowym, wskazującym na stan posiadania („mam tylko ciało”). Relacja między „być i/lub mieć” nie zasada się tu na prostej zwrotnej regule koniunkcji czy dysjunkcji. To bardziej wyra-

⁶ F. Chirpaz: *Ciało*. Przeł. J. Migasiński. Warszawa 1998, s. 91.

⁷ Wszystkie teksty poetyckie Haliny Poświatowskiej według wydania: *Wiersze wybrane*. Wstęp i wybór J. Zych. Kraków 1975. Po cytacji podano tytuł wiersza i numer strony.

finowana formuła, zakreślająca pola zależności i odrębności tych dwu punktów postrzegania siebie. Ograniczenie swego stanu posiadania („tylko”) do somatycznej powłoki wydaje się konsekwencją wcześniej niejako sugerowanego określenia stopnia ubóstwa. Ekonometryczna z gruntu kwantyfikacja uzyskuje tu jednak dodatkową, rzec można, pozamaterialną (pozafizykalną) rangę, czyniącą z tej reguły zależności i wykluczeń kwalifikację natury ontycznej, w konsekwencji wykładnię filozoficzną. Położona w nagłosie wersu przymiotnikowa predykcja („uboga jestem”) odsyła ku znaczeniom źródłowym słowa „uboga”⁸, mającym wyraźne nacechowanie światopoglądowe. To wydziedziczenie się ze sfery duchowego „bogactwa” skazuje niejako na ten jedyny atrybut majątności, jakim pozostaje ciało. Jeśli to jeszcze „posag” w stanie dewastacji, ruiny (chore ciało), tym większe skupienie na nim uwagi, ale i utracjuszkowskiej rozrzutności w dysponowaniu nim. Somaestetyka wskazuje na te dwuznaczności bycia człowiekiem⁹. Wynika to z racji dwoistego statusu: bycia podmiotem i przedmiotem zarazem, bycia doświadczającym swej cielesności i pozostającym niejako obiektem tegoż doświadczenia. Jak powie Richard Shusterman:

Jednocześnie jestem ciałem i posiadam ciało. W większości moich doświadczeń moje ciało jest po prostu autentycznym źródłem percepcji lub działania, a nie przedmiotem świadomości. Oznacza to, że z niego i poprzez nie odbieram bądź manipuluję przedmiotami w świecie, na których jestem skupiony. Nie udaje mi się jednak uchwycić ciała jako wyraźnego, zewnętrznego obiektu świadomości, nawet jeśli jest ono

⁸ Ubogi – ‘tyle co niebogi, tj. bez boga, bogactwa’. Zob. A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1970, s. 591.

⁹ R. Shusterman: *Myślenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*. Przeł. S. Stankiewicz. Skrócona wersja wystąpienia, które zostało wygłoszone podczas sesji I Polskiego Kongresu Estetycznego w Krakowie w dniu 21 września 2006 roku. Wersja dostępna w PDF ([wise.fau.edu.Humanitieschair/PDF/Shusterman](http://wise.fau.edu/Humanitieschair/PDF/Shusterman)), s. 45–60.

czasem niejasno odczuwane jako tło warunkujące percepcję. Ale często odbieram także moje ciało jako coś, co raczej **posiadam**, niż nim **jestem**... [podkr. – J.P.].¹⁰

Obydwie projekcje cielesności, o jakich uczenie rozprawia Shusterman, w poezji autorki *Dnia dzisiejszego* zdają się mocno aktywowane. Ciało staje się więc nie tylko nośnikiem („źródłem”) wszystkich aktów percepcji czy działania podmiotu, ale i zewnętrznym jakby obiektem („przedmiotem”) świadomości. Czasem uzyskuje to zgoła literalny wymiar w lapidarnej formule semantycznej, poprzez użycie zaimków zwrotnych w ich podwójnej reprezentacji, i zakreślaniu różnic odniesień:

świadoma siebie
uśmiechnięta sobie

****świadoma siebie* (s. 61)

77

To niezwykle skoncentrowany i zarazem dynamiczny zapis aktu świadomości, ale i reakcji fizjonomicznej (uśmiech), które poddane reflektującej obserwacji, ujawniają swe somatyczne więzi, jak i odrębności. Utrzymywanie stałego dystansu, mnożenie „punktów widzenia”¹¹ w stosunku do rzeczywistości przedmiotowej, przenosi się też w obszar relacji podmiotowych. W konsekwencji determinuje je i czyni obiektem eksperymentu. Chciałoby się zapytać, czy nie za wiele, jak na poezję, tych obiekt-ywizujących ujęć, preparujących perspektyw?

W poetyckim zapisie uzyskuje to wyraz aż nadto dramatycznej konstatacji:

¹⁰ Tamże, s. 49.

¹¹ Zob. I. Opacki, J. Piotrowiak: *Liryka punktów widzenia. (O poezji Haliny Poświatowskiej)*. W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 14: *Z poezji XX wieku. Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1979, s. 56–81.

Halina Poświatowska to jest podobno człowiek
i podobno ma umrzeć jak wielu przed nią ludzi
Halina Poświatowska właśnie teraz się trudzi

nad własnym umieraniem
ona jeszcze nie wierzy ale już podejrzewa
i kiedy w sen zagłębia lewą rękę to w prawej
zaciska mocno gwiazdę – strzępek żywego nieba
i światłem poprzez ciemność krwawi

potem gaśnie za sobą wlokąc warkocz różowy
ciemniejący na wietrze nocy groźnej i chłodnej
Halina Poświatowska – te trochę garderoby
i te ręce – i usta co nie są już głodne

****Halina Poświatowska to jest podobno człowiek* (s. 245)

78 W tym trudzie mówienia o własnym umieraniu nie znać ni krzty emfazy. Jest za to rzeczowe, choć niewolne od ironicznej przekory frazowanie, układające się w sylogistyczną szaradę. Kategoryczności argumentacji, jaka wyziera zza dedukcyjnego toku wyводу, nie zdołają osłabić probabilistyczne rachunki („podobno”), w których chowa się lęk i niezgoda, zwątpienie i hardość. Bo choć logika zdaje się tu dominować, to i retoryczne efekty, osłabiające bezwyjątkowość jej praw, nie są bez znaczenia. Znamionują prawdziwie ludzkie odruchy – strachu i odwagi, których nigdy za wiele w spotkaniu z tym, co Nieuniknione. Imienna sygnatura („Halina Poświatowska”), trzykrotnie powtórzona, ustanawia (wywołuje) nie tylko obiekt (bohatera) obserwacji, ale i podtrzymuje, mocą parafy, więź z osobą samej sygnatariuszki – autorki, tego i innych pism, której obecność utrwała, czyniąc to jakby poza jednostkowością biegu zdarzeń, jakie były źródłem grafemicznego utrwalenia¹².

¹² Zob. J. Derrida: *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. W: Tenże: *Pismo filozofii*. Wybór, przedmowa B. Banasiak. Przeł. B. Banasiak. Kraków 1992, s. 225–240. Derrida pisze: „Sygnatura pisana zakłada z definicji aktualną czy też empiryczną

Ten jawnie autobiograficzny węzeł (pakt) zawiązywany między człowiekiem, poetą a jego literackimi przedstawieniami postaci, zdarzeń czyni z tego pisarstwa prawdziwy zapis „anegdoty o istnieniu” Haliny Poświatowskiej. Dość umowne wydają się w tym przypadku granice między „być” i „być przedstawionym”.

Poczucie tożsamości, ale i odkrycie w sobie obcości, wskazanie na poszczególną, pojedynczość istnienia, ale też i namysł nad jego ogólnością, gatunkową stadnością – to niektóre tylko z rozlicznych doświadczeń, jakie usiłuje poetycko odnotować autorka *Veritas*. I znów ciało staje się tym miejscem, gdzie wszystkie te eksperymenty **ze sobą, na sobie, w sobie** przeprowadza. Bo też i ciało, jego nieszczęsne resztki („te trochę garderoby / i te ręce – i usta”) są tym, co światu zostawia w spadku. A także dzieła tych rąk i ust. A scheda to z jednej strony zdana na wieczną zatrutę, z drugiej zaś na wieczną pamięć. To jednak, co „te ręce – i usta” napisały, wypowiedziały, zostaje na wieczną pamiętkę. Pisanie krwią, roz-świećlanie ciemności („w prawej / zaciska mocno gwiazdę – strzępek żywego nieba / i światłem poprzez ciemność krwawi”) to gesty prawdziwie poetycko zaaranżowane, mocą metafory uczynione¹³. To prawdziwy zapis „zemsty ręki śmiertelnej” – jakby powiedziała niekwestionowana promotorka tej liryki Wisława Szymborska¹⁴.

nie-obecność sygnatariusza. Można by jednakże powiedzieć, że również znamionuje ona i zachowuje jego przeszłe bycie kimś obecnym w jakimś przeszłym teraz, które pozostanie pewnym przyszłym teraz, a zatem w teraz w ogóle, w transcendentalnej postaci terażniejszości” (s. 238).

¹³ Naprzeciwko sucho wybrzmiewających konstatacji pierwszej strofy, wynikłych z logicznego „rachunku zdań”, w strofie drugiej mamy do czynienia z rozbłyśkiem meteoru metafor. To moment zgoła epifaniczny – dotknięcie poetyckiego nieba. Czyżby kryła się za tym „gestem” laicka formuła objawienia poetyckiej nieśmiertelności? Przeciwwstawienia literalnych formuł języka jego mocom figuratywnym to zabieg często spotykany w tej poezji.

¹⁴ Wisława Szymborska patronowała poetce w okresie jej startu. Później dość często kontaktowały się ze sobą. Po śmierci Poświatowskiej Szymborska napisała

III

Jednocześnie to wyzwanie rzucone własnemu ciału – jego chwiejnej, chronometrycznej konstrukcji:

bo w końcu mam tylko ciało
i moje ciało jest miękkie
i włosy są miękkie
i usta
bo mieszka we mnie chwiejny chronometr
serca
o wadliwej konstrukcji
stąd chronometryczna
niewydolność
i płas szalony
krwi
i moje stopy – właśnie
wzbierają jak rzeki po deszczach
kiedy wchodzę po granitowych stopniach
oddech mi więźnie w gardle
dwa
trzy...

****w Metropolitan Museum (s. 248–249)*

wiersz *Autotomia*, będący hołdem złożonym przedwcześnie zmarłej, ale i znakomitą metapoetycką refleksją nad dziełem autorki *Jeszcze jednego wspomnienia*:

Potrąfimy się dzielić, och prawda, my także.
Ale tylko na ciało i urwany szept.
Na ciało i poezję.

W. Szymborska: *Autotomia*. W: Taż: *Wybór wierszy*. Warszawa 1973, s. 144.
Informacje o kontaktach poetek, zob. H. Poświatowska: *Listy*. W: Taż: *Dzieła*.
T. 4. Kraków 1998, s. 212, 234, 405.

Jak pokonać tę kruchość, miękkość własnego ciała w starciu z twardą rzeczywistością, ot choćby – granitowych stopni schodów Metropolitan Museum. Trudno dostrzec w tym spojrzeniu pośpieszną i pobieżną „inwentaryzację” zgromadzonych zbiorów przez przypadkowego turystę, w zadyszce przebiegającego przez kolejne sale nowojorskiej galerii. Co uderza, to wybiórcza, pamięciowa rejestracja kamiennego detalu – odłamek egipskiego posągu („zapamiętałam kamień / uśmiechający się ustami / kobiety którą pochłonał piasek”). I ta mentalna konfrontacja trwałości muzealnego eksponatu z kruchością własnej, somatycznej konstrukcji, wynikła z wymuszonej niejako samoobdukcji – pilnego wsłuchiwania się w niespokojny rytm chwiejnego chronometru serca, z baczego przyglądania się niepokojącym symptomom choroby – niewydolności krążeniowej, wzmagającej się arytmii, obrzękom kończyn¹⁵.

Muzealne pomieszczenie, jak żadne inne, gdzie pobudza się pamięć, konserwuje czas, ku takim przemyśleniom przywodzi, do takich komparacji przymusza. Za tą podszytą elegijnie skargą na ograniczoność 81
człowieczej egzystencji, wynikłą z autopsyjnego doświadczenia jej niedoskonałości, błąka się nuta konsolacyjna. Ale i pocieszenie, jakie niesie wiecznotrwała jakoby sztuka, też nie jest pełne. Chciałoby się powtórzyć: *ars longa, vita brevis*. Bo „wklęty” ręką rzeźbiarza w kamienne usta kobiety sprzed tysięcy lat uśmiech może artyście dawać poczucie demiurgicznej mocy unieśmiertelniania, pokonywania czasu, może też jednak być ironicznym grymasem, drwiąco drażniącym żyjących. Chociaż poeta powinien rozumieć ten paradoks: umrzeć, ażeby żyć. A jednak:

Nie potrafię przypomnieć rysów twojej twarzy – zatarły się w rozpaczy jak słowo w plamie atramentu. Twój głos nie śpiewa we mnie – we mnie która byłam najlepszym rezonatorem twego głosu. Nie śpiewa

¹⁵ Poświatowska doskonale zdawała sobie sprawę z postępów choroby; pilnie śledziła wszelakie jej objawy, przed kolejnymi wizytami w klinikach studiowała medyczne podręczniki. Zob. H. Poświatowska: *Listy...*, s. 60, 108, 114, 179, 318.

bo krzyk samotności zagłuszył ciepłe wyrazy wypowiedane twoimi ustami.

I ręce twoje pogubiłam i usta i wszystko to co było tobą odeszło – żeby zrodzić się na nowo w nagłym ostrym bólu po tobie.

(****Znaleźć ciebie*, s. 258)

Każda śmierć zostawia człowieka w potrzasku; zamazują się rysy twarzy, milknie głos, zacierają się słowa odeszłych¹⁶. Poświatowska eks-trapoluje ten stan „permanentnej żałoby” na swoje niepewne *status quo*, na zarysowujący się coraz wyraźniej i dotkliwiej „horyzont własnego nie-bycia”. Trudno więc, choć poecie mało to przystoi, dziwić się jej tęsknotom za dosłownością w nazwaniu tego stanu rzeczy. Śmierć i miłość są aż nadto do-słowne¹⁷, literalne do bólu. Są samym doświadczeniem, które jest przed językiem. Są z ciała, dotyczą ciała, obchodzą ciało. Stąd też udzielna jakby w tej poezji chęć pozostawiania „poza słowem”, zamiesz-kania „poza znakiem”¹⁸. Każde objęcie ich słowem, uchwycenie „w zna-ku” przydaje tym słowom i znakom znaczenia li tylko metatekstowego.

już nigdy nie zrozumieć co przedstawiają symbole
cały plac dokładnie zabrukowany

¹⁶ Tylko żyjący mogą być rezonatorami głosów, słów ludzi odeszłych przed nimi, strażnikami ich śladów, nawet jeśli te ślady, głosy, słowa czas będzie coraz to wyraźniej zacierał.

¹⁷ Do-słowność znaczy tu: odtworzony poza słowem, pozasłowny. Słowo ma tu jedynie charakter indeksalnego wskaźnika. Ciężar więc samego przedstawienia przerzucony zostaje jakby na to, co jest przed-stawiane, na samą rzeczywistość. W ten to sposób unieważnia się samo medium wyrażania.

¹⁸ Tadeusz Rachwał pisze: „Spotkanie z czymś, co jest doświadczeniem, spotkanie poza znakiem, jest trzecim stadium interpretacji świata, stadium po-etyckości. [...] Znak zaczyna się i kończy poza systemem, w którym funkcjonuje i bez którego nie może istnieć. Funkcjonując w systemie, znak stara się zakomuni-kować coś, czym sam jest poza systemem. Dokonując tego, dokonuje samozagłady”. T. Rachwał: *Poza „znakiem”*. W: *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literac-kiego*. Red. W. Kalaga i T. Sławek. Katowice 1985, s. 37, 38.

nie ma miejsca na dosłowność
w słowach
w sformalizowanych znakach
w gestach

****kiedy już wszędzie położą bruk* (s. 269)

Paradoksalnie, trud dotarcia do sfery tego, co do-słowne, wieść może jedynie przez metatekstowe złoża tej liryki¹⁹. Jeśli więc człowiek nie potrafi, bądź nie może – wielokrotnie te utyskiwania da się słyszeć w liryce – dotrzeć bezpośrednio do rzeczywistości jak tylko przez ułomne medium słów, znaków, wtedy to próbuje przyjrzeć się im samym, zbadać ich możliwości reprezentacji tego, co spod ich kurateli się wymyka²⁰. W ten to pośredni sposób szuka się wyjścia z tej aporii wyrażania:

nie umiem powiedzieć słowem
nie słowem tęsknię
ale rękoma
zamykającymi przestrzeń
ale krwią
opływającą ręce

jesteś w moim tętnie
odkrzykującym sobie
.....
i każdy oddech

¹⁹ Na ścisły związek między doświadczeniem somatycznym i jego tekstową reprezentacją zwraca uwagę Adam Dziadek, widząc w ekspozycji płaszczyzny meta-tekstowej ważny sygnał uobecnienia tegoż doświadczenia. Zob. A. Dziadek: *Wstęp*. W: A. Wat: *Wybór wierszy*. Oprac. A. Dziadek. Wrocław 2008, s. XIV–XX.

²⁰ Dyskursy: mortalny i miłosny są szczególnie narażone na te zasadzki niewyrażalności. O tych ich ograniczeniach, ale i możliwościach w liryce Poświatowskiej piszę w artykule: *Odmiany losu (O „Koniugacji” Haliny Poświatowskiej)*. W: *Zamieranie. Lektury*. Red. G. Olszański, D. Pawełec. Katowice 2008, s. 71–84.

który na mrozie krzepnie
przypomina że jesteś
i znów odszedłeś ode mnie

****nie umiem powiedzieć słowem* (s. 227)

84

Jak pokonać te sprzeczności wyrażania, by mówiąc słowami, posługując się znakami, docierać do tego, co pozasłowne? Jak to, co pozasłowne, chce mieć swoją „językową” reprezentację? Słowo „tęsknię” wydaje się zbyt ubogie, by unieść ciężar doświadczenia tęsknoty. Mówiąc inaczej – akt tęsknoty obarcza przede wszystkim jego nosiciela, jest serią uczuć, wrażeń, myśli skumulowanych w jego ciele. Owo somatyczne doświadczenie braku, nieobecności Innego (partnera) wypełnia mowa jego ciała, mowa jego zmysłów, angażujących podstawowe czynności organiczne – krążenie krwi, oddychanie. Sugerowany brak słów: „nie słowem tęsknię”, wprowadza rodzaj oniemienia jako reakcję na ten stan rzeczy oddalenia, bólu straty Innego. Rekompensowany więc bywa wysublimowaną „mową” samego ciała, w jego pierwotnych, życiowych (fizjologicznych) funkcjach – mierzonych tętnem, oddechem, czy w sposób bardziej wyrafinowany – „pracą pamięci”²¹. Doświadczenie somatyczne szuka więc swej własnej „mowy”, nie dowierza słowom. W jednym z listów do Tadeusza Śliwiaka poeta napisał:

Śmieszne strofki, regularne lub nie, to jest poezja. Piszę się ją w dużo językach, drukuje. A zamiast wiersza można po prostu iść ulicą, patrzyć na Hudson, myśleć. Nie zapisywać. Taki zwyczaj, jak drapanie się w swędzące miejsce, taki odruch. Drapanie się, a jeszcze z precyzją.²²

²¹ Zob. P. Lacoue-Labarthe: *Poezja jako doświadczenie*. Przeł. J. Margański. Gdańsk 2004, s. 119–123.

²² H. Poświatowska: List z 15. IX .59 r. do Tadeusza Śliwiaka..., s. 249, 250.

Jan Piotrowiak

„I cannot say it with words”

**On the (non)-expressiveness in poetry by Halina Poświatowska
(an attempt to recognize it)**

Summary

For the author of *Ode to hands*, writing is a deeply somatic experience whereas the very act of writing is an almost physiological action. It seems that body in this poetry assumes the proportions of a keystone of what is like a subject and like an object, giving as if a guarantee of the sense of identity. Yet the very body, at the same time, allows for discovering foreignness in itself. Thus, how is it possible for poetry, exposed to these and those apories of non-expressiveness to handle these antinomies? Death and love are too literal, are the experience which is before the language.

Jan Piotrowiak

„Nie umiem powiedzieć słowem”

**Sur l'inexprimable de la poésie de Halina Poświatowska
(esquisse de reconnaissance)**

Résumé

Pour l'auteur de *Oda do rąk* l'écriture est une expérience profondément somatique ; et l'acte de création est une activité presque physiologique. Il semble que le corps dans cette poésie devienne une clef de voûte de ce qui est objet et sujet ; en donnant un garant de sécurité. Néanmoins le même corps permet de découvrir l'étrangeté. Comment la parole poétique, exposée à telles apories d'inexprimable, puisse-t-elle porter ces antinomies? La mort et l'amour sont trop textuels, sont une expérience qui précède la langue

„Ja” metaforyczne Rafała Wojaczka

Nowoczesność wygenerowała z gruntu heteronomiczne sposoby zapytywania o podmiot i tekstową kontekstualizację jego śladów. Język, w ramach tego uniwersum, jakiego granicę wyznacza Nietzscheańskie przekonanie o „mocy powierzchni”, przestaje być medium zapośredniczającym dostęp do przedustawnej pełni, staje się natomiast środkiem przekładu, miejscem, na którym odciskają się tropy realności z gruntu nieuzgadnianych (w znaczeniu derridiańskim – *chorą*). Podmiot „rezygnuje” z funkcji centrum mówienia, staje się mówieniem samym, logiką i następstwem figur, znaczeniem będącym efektem jednorazowej materializacji komplementarności pomiędzy różnymi kodami. Owa rola subiektywności jako bytu procesualnego, znaczącego semiotycznej osmozy, naprowadza na metaforę jako model strukturalny, pozwalający na właściwą percepcję pozornie wariabilnej, w istocie jednak nader stałej, obecności „ja” tekstowego, stojącego się na głębszym poziomie wykładnikiem semantycznej, ideologicznej funkcji tekstu. Metafora bowiem jest figurą uprzywilejowaną z racji sposobu, w jaki „wizualizuje” tymczasowość znaczeniowego obsadzenia znaku, w przeciwieństwie do symbolu, pozbawiana jest swoście teologicznych konotacji, jednakże w charakterystyczny sposób angażuje się w złożoną grę obecności i nieobecności, jaka inicjuje nowoczesny

dyskurs. Jeżeli jednym ze znaczeń metaforyzacji jest przekładanie, to jedno z wcieleń podmiotu nowoczesnego nie będzie niczym innym, jak substratem ciągle niezakończonych pracy translokacji sensu.

I

Poezja Rafała Wojaczka jest próbą metafory; próbą wojenną, gdyż to właśnie starcie i antynomia, frenezja desublimacji stanowią jej istotne momenty. Stanowi ona dopełnienie procesu, który ustanawia nowoczesność w poezji polskiej: „przekraczania” metafizyki „ja” odbijającego się w świecie bądź postrzegającego świat jako ekran swoich przemian. Wszystkie opozycje wypełniające twórczość poety z Mikołowa: brud – czystość, *sacrum* – *profanum*, żeńskie – męskie, są wariacją jednego aktu, którym jest metaforyzacja jako gwałtowne przyswojenie, koniunkcja antytetycznych momentów, przetworzenie, które się nigdy nie dokonuje bądź zachodzi połowicznie, generując twory podrzędne, hybrydyczne. Z jednej strony poezja autora *Sezonu* jest z gruntu romantyczna w swoim poszukiwaniu językowych ekwiwalentów przemiany, z drugiej – źródłowo nowoczesna w traktowaniu „ja” jako tekstowej figury, mającej pełnić funkcję sygnifikującą semantyczne rozbicie. Dwa projekty: instauracji metafory jako pomostu między wyobrażeniową koherencją i symboliczną alienacją oraz podmiotu jako pozostałości metajęzykowego indeksu samego procesu metaforyzacji, zdają się stanowić najgłębszą warstwę tej liryki.

II

Wiersz *Ptak o którym trochę wiem* z tomu *Sezon* jest ważny z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, jest skrajnie metatekstowy i zdaje się wprost demonstrować strategię autorską, z drugiej strony przez swoją ambiwalencję traci czysto autotematyczny charakter. Tematem

(jeżeli jakkolwiek wiersz ma temat w sensie radialnym, jako punkt przecięcia bądź miejsce „rozchodzenia” się efektów, czysty mechanizm rządzący parcelacją figur) tego wiersza jest właśnie metafora. Jednak figuralna lektura naprowadza nas na ślad innego wątku, którym jest rozbitcie „ja” i wyłonienie przeciwstawnej, substancjonalnej jedności, której podmiot i świat stanowią efemeryczne momenty. Wiersz zdaje się naprowadzać na obydwie tryby lektury i grać ich konflikto-wością, jednak właściwe odczytanie jest związane z przyjęciem odpowiednio szerokiej koncepcji metafory: czy uczynimy ją tropem epistemologicznym, doprowadzającym do koniunkcji heterogenicznych porządków doświadczenia (nie przeocząc heglowskiego brzmienia owej definicji), czy potraktujemy ją czysto retorycznie, jako znaczące pozycyjnej relewancji członów bądź paradygmatycznej wymienności. Zarówno jeden, jak i drugi sposób używania tekstu zapoznaje istotną matrycę fantazmatyczną, którą jest wyobrażeniowa „rekonstrukcja” antytezy, ciąg obrazów przybliżających starcie i niemożność przyswojenia, arbitralne połączenie heterogenicznych porządków, które nie jest prostym zestawieniem, lecz rodzajem przepływu, transsubstancjacji. W tym znaczeniu „ideologia” tekstu jest metaforą metafory, tłumaczącą konieczny, strukturalny dystans między członami określającym i określającym na fizjologiczne obrazy krążenia, wsiąkania, wzrastania, obrotu. Stąd lektura retoryczna jest podstawą dla lektury fantazmatycznej, która to pozwala na takie znaczeniowe efekty, jak: mit „demiurga”, męskie przyoblekające się w żeńskie bądź toczące z nim walkę w łonie jednego organizmu, wykwit i wegetacja następujące po rozkładzie, nieśmiertelność czystego życia. Spróbujmy przyrzeć się „działaniu” tego wiersza.

III

Proces metaforyczny angażuje się w złożoną dialektykę swojego i nieswojego. Jak pisze Andrzej Falkiewicz:

Jestem „tu”, ale jeżeli chcę utrzymać się w świecie, muszę się zarazem znaleźć „tam” – będąc nadal „tu”, nadal pozostając sobą. Jestem „tu” – lecz żeby znaleźć się „tam”, muszę je wprawdzie oswoić, określić według potrzeb własnej fizyczności. Tak powstaje metafora – na którą składają się dwa etapy: moje bycie „tu” i moje wybieganie ku „tam”. Metafora – zawierająca dwa składniki: to, czym oswajam, i to, co powinienem oswoić. Metafora składająca się z dwu członów: określającego i określanego. Dlatego w każdej z metafor można wyróżnić jej człon bliższy mnie – bliższy memu ciału – i jej człon dalszy, będący w jakimś sensie zaprzeczeniem mojej cielesności (jej składnik fizyczny i jej składnik myślowy, jej składnik dotykalny i jej składnik nieosiągalny dotykem, jej stroną „moją” i jej stroną „świata”...).¹

Metaforyzowanie jest korelatem przekraczania tego, co moje, w kierunku zewnątrz, ekspansją i przyswojeniem, zasadniczym sposobem istnienia:

90

Istnieć to wykraczać poza własną fizyczność, więc bytować metafizycznie, metaforycznie. Pewne jest tylko pogranicze: zetknięcie mego i niemojego w procesie istnienia. Mam siebie niekiedy za stworzenie metafizyczne, zamieszkujące naraz dwa światy, ale w istocie jestem stworzeniem metaforycznym.²

Ten metaforyczny charakter egzystencji jest podstawą bytu tego, co językowe i poetyckie. Jak pisze Heidegger:

Mówiąc, jestestwo wypowiada się nie dlatego, że jest zrazu jako coś „wewnętrzne” zamknięte wobec zewnątrz, lecz dlatego, że jako bycie-w-świecie rozumiejąc jest już „na zewnątrz”. Wypowiadane jest właśnie bycie na zewnątrz, tzn. aktualny rodzaj położenia (nastroju), o którym zostało pokazane, że dotyczy pełnej otwartości bycia-w. Ję-

¹ A. Falkiewicz: *Być może*. Gdańsk 2002, s. 33.

² Tamże.

zykowy wskaźnik przysługującego mowie obwieszczania położonego bycia-w tkwi w intonacji, modulacji głosu, w szybkości mówienia, w sposobie wysławiania się. Komunikowanie egzystencjalnych możliwości położenia, tzn. otwieranie egzystencji, może stać się samoistnym celem mowy „poetyckiej”.³

Język, jako wyraz metaforycznej kondycji jestestwa, jest „otwieraniem egzystencji”, „nastrajaniem” jej na bycie-w. Język, podobnie jak metafora, jest „efektem pogranicza”, trwaniem pomiędzy sobą a światem i nastrajaniem się na to, co inne. Owo „pogranicze” zdaje się pozycją zajmowaną przez „ja” mówiące w wierszu *Ptak o którym trochę wiem*:

Patrzy na mnie moja twarz odbita w chmurze⁴

Twarz, najbardziej „własna” z części ciała, środek identyfikacji tożsamości, jest jednocześnie „odbita w chmurze”. Punkt wyjścia jest więc 91
na wskroś konwencjonalny: „ja” eksterioryzuje się w świat, przyswaja go sobie, niweczy dystans pomiędzy tym, co własne, a tym, co cudze. Jednak wers inicjalny jest przerzutniowy, a charakter owej przerzutni jest całkowicie demonstratywny:

mgły, co wyszła mi z ciała przez szpary w powiekach.

Chmura nie jest chmurą, lecz mgłą, „która wyszła z ciała przez szpary w powiekach”. Mamy tu do czynienia ze zniweczeniem metaforycznego schematu; to ciało odbija się w ciełe; twarz we mgle, co wyszła z ciała. Statyczna waloryzacja członów, konstruująca semantyczną wartość metafory, ulega chiazmatycznemu odwróceniu: czło-

³ M. Heidegger: *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2005, s. 208.

⁴ R. Wojacek: *Ptak o którym trochę wiem*. W: Tenże: *Wiersze*. Oprac. T. Pióro. Warszawa 1999, s. 66. Wszystkie cytaty z wiersza *Ptak o którym trochę wiem* pochodzą z tego wydania.

nem nacechowanym obcym jest „mgła wyszła z ciała”, a więc ciało rodzi zewnętrznie; to, co inne, pochodzi „ze środka”, wydziela się z organizmu.

A to jest mgła krwi i już za horyzont ścieka.

Mgła jest krwią i ścieka „za horyzont”, czyli wyodrębnia się, oddziela, staje się częścią zewnętrzną. Chiasm destabilizuje i odwraca metaforyczny schemat, przenośnia, zamiast stać się instancją włączającą świat w przestrzeń „ja”, gruntownie rozdziela ja od „ja”, czyniąc zeń obcy niepodległy byt. W świetle dwóch kolejnych wersów innego zabarwienia nabiera wers inicjalny; twarz odbita w chmurze jest sobowtórem, bytem identycznym z „ja”, a jednak odrębnym. To, co zdawało się rewitalizacją konwenjonalnego motywu „ja odbijam się w świecie, a świat przynosi mi moje zmienione odbicie, więc ja jestem ja, a świat jest światem”, staje się znakiem radykalnego przewartościowania nowoczesnej mitologii „ja”; to w łonie podmiotu dokonuje się proces metaforyzacji, koniunkcja tego, co obce, i tego, co własne. To, co zdawało się tropem epistemicznym, pozwalającym na oznaczenie progu między wsobnym pełnym „ja” i obcym światem, staje się pomostem między wyobrażeniowym „ja” (podmiot mówiący w wierszu) i „ja” symbolicznym (wyobcowane części ciała). Metafora jest więc zwierciadłem, próbą scalenia „mnie-ciała” i „mnie-widzącego-mówiącego”.

O ile pierwsza strofa stała pod znakiem chiazmu, o tyle druga pozornie przywraca i stabilizuje metaforyczny schemat:

Mój wydech co także jest krwią tylko suchą,
jest wiatrem pionowym co jeszcze zakotwiczony
w rózę płuc jest łodygą krążącego ptaka.

Znowu metafora staje się analogią ciała i świata, środkiem przybliżającym wydech do wiatru, uwydatniającym pograniczność („jeszcze

zakotwiczony w róży płuc jest łodygą krążącego ptaka”). Ta pozorna stabilizacja (wydech jest wiatrem) dokonuje się jednakże dzięki zachodzącemu w pierwszej strofie odwróceniu. Stąd wydech nie przybliża wiatru, lecz wychodzi z ciała i staje się „łodygą krążącego ptaka”, czyli osią świata. Ta wymiana między przybliżającym i przybliżonym, odbierająca analogicznemu schematowi semantyczną określoność, rządzi konsekwentnie całym utworem. Wbrew tradycyjnym przepisom, to nie *corpus* staje się próbą wytłumaczenia świata, lecz ruchy planetarne tłumaczą poruszenia zachodzące w ciele, które ogromnieją, stając się swoistym „ciałem kosmicznym”. W przeciwieństwie do tego, co pisze Tomasz Kunz („W ruchomym świecie wartości ciało staje się niepodważalnym punktem wyjścia wszelkiej możliwej epistemologii, fundamentem poznania oraz rezerwuarem metafor i obrazów, za pomocą których rzeczywistość daje się uchwycić i oswoić”⁵), to rzeczywistość oswaja ciało, które jest jedynie figurą rozdarcia samego podmiotu. Ciało nie zostaje przewyciężone na poziomie tekstu (wbrew temu, co podkreśla Kunz), lecz ustanawia wiersz jako symptom przedustawnego rozpadu:

Lecz że ziemia właśnie odwrotnie obraca
obracają się we mnie płuca aż przez usta
wyszarpną się spomiędzy żeber niby chustka.

Przez analogię do obrotu ziemi można wytłumaczyć inherentny rozpad ciała. Metafora przestaje odgradzać i przybliżać, lecz stanowi płaszczyznę połączenia nieswoich elementów w łonie jednego organizmu. Świadczą o tym szczególnie dwie ostatnie strofy, w których „ja” i świat ostatecznie się zlewają, a rzeczywistość zewnętrzna okazuje swoją istotną funkcję wyobrażeniowej geografii ciała, próby wytłumaczenia jego poruszeń:

⁵ T. Kunz: *Liryka Rafała Wojaczka: przemiany podmiotu mówiącego*. W: *Który jest. Rafał Wojacek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy*. Red. R. Cudak, M. Melecki. Katowice 2001, s. 227.

Więc póki jeszcze jest niebo, moja twarz rozległa,
póki nad horyzontem krew świeci jak jutrzienka,
póty ptak zna miarę swego wywyższenia.

Lecz już choć o tym nie wie, powoli przecieka
spod tamtego pod ciasne niebo, już pod moją
powieką się rozplywa w ciężki jak całun obłok.

94 Wiersz funkcjonuje jako szereg przybliżeń jednej, strukturalnie zwichniętej metafory, nieudanej próby wcielenia ciała w tekst, utożsamienia „ja” tekstowego z „ja” – cielesnym. Owa klęska, niemożność stworzenia wiersza absolutnego, który byłby *corpusem*, stanowi o obrazowym nasyceniu całej późniejszej twórczości Wojaczka (metafory głodu, krwi, „ja” żeńskie, które jest w pewien sposób samym ciałem mówiącym, nieswoim i podległym). Ponad tym widać inny porządek; „ja” staje się w takim rozumieniu metaforą, która się zwiija i zamyka w sobie, niemożliwym do połączenia ogromem nieodsyłających do siebie znaków. Sam tekst jest nieudaną maszyną, w której warstwa semantyczna i semiotyczna nie mogą się scalić, tworząc heterogeniczne porządki odbijające wzajem swą arbitralność. Autor *Którego nie było* doszedł do punktu, po którym „ja”, jako monada liryczna, uległo nieodwracalnej dyspersji.

IV

Wojaczek zdaje się doprowadzać do ostateczności program, który w poezji polskiej zainicjował Bolesław Leśmian. Możemy spojrzeć na wiersz *Otchłań* z tomu *Łąka*:

Kiedy wnoszę do lasu znój mego żywota
I twarz tak niepodobną do tego, co leśne,
Widzę otchłań, co skomląc, w gęstwinie się miota
I rozrania o sęki swe żale bezkreśne.

Rozedrgana zielonym, pełnym rosy płaczem,
Przeżona niebiosów ułudnym pobliżem –
Kona z męki i tęskni nie wiadomo za czym,
I cierpi, że nie może na ziemię paść krzyżem.

I nie wie, do jakiego snu ma się ułożyć,
I szuka, wężąc bólem, parowu lub jaru,
Aby go dopasować do swego bezmiaru
I zamieszkać na chwilę i w ciszę się wdroyć.

Czuję rozpacz jej nagą, czuję głód jej bosy,
Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,
I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy
Widzą kogoś innego, niż ten, który jestem.⁶

Tytułowa „otchłań” pośrodku lasu, do którego podmiot wnosi znój żywota i „twarz niepodobną do tego, co leśne” (a więc swoją autonomię, absolutną odrębność wobec zewnątrz, sterylność) okazuje się amorficznym, rozedrganym pół-bytem, rozdartym pomiędzy życiem a śmiercią: „kona z męki nie wiadomo za czym”, „wężąc bólem”, „rozedrgana”. Otchłań jest przepaścią, wyrwą w porządku ontologicznym, fantazmatycznym wyobrażeniem „wiecznego życia”, nie-martwą częścią, resztką, podstawą istnienia samego „ja”, jego nieswoją cielesną częścią eksterioryzowaną w zewnątrz:

95

Czuję rozpacz jej nagą, czuję głód jej bosy,
Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,
I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy
Widzą kogoś innego, niż ten, którym jestem.

Otchłań odsyła do tego, co „inne we mnie”, jest jego upostaciowieniem. Początkowa odrębność podmiotu, który dalej jest „ja”-przeży-

⁶ B. Leśmian: *Otchłań*. W: Tenże: *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Kraków 1974, s. 123–124.

wającym i napotyającym, od świata zostaje na końcu zamieniona w odrębność podmiotu wobec siebie. I tutaj również „natura” staje się środkiem do interpretacji tego, co wewnętrzne, tłumaczącym „ja” jego cielesność. Podobnie u Wojaczka, gdzie fantazmat wcielenia rządzi wszystkimi wyobrażeniowymi kompleksami. Jednak u Leśmiana rozpad się jeszcze nie dokonał, podmiot wciąż zachowuje ślady autonomii, jest syntetyczny, zdolny do akceptacji swojej nie-martwej części:

Czuję rozpacz jej nagą, czuję głód jej bosy.

Natomiast u Wojaczka synteza jest uniemożliwiona przez samą równorzędność nacechowanych członów; „ja” nie może wchłonąć swojej somatycznej części, gdyż jest ona wobec niego silniejsza, proces „znoszącego przyswojenia” jest od początku skazany na porażkę.

Model radykalny, najkonsekwentniej wcielający fenomenologiczną wizję „ja” stanowi liryka Juliana Przybosa. Najdobitniejszym przykładem może być wiersz *W góry* z tomu *W głąb las*:

96

1
Miasto jak kamień rzuciłem za siebie
i zanim upadło –

Nasłuchuję.

Świat
dopiero co zamilkł – górą.

2
Nawał wylewa ziemią na niebo.

Horyzont
nad głową coraz wyżej kołuje,
coraz ciężej.

Głowę dźwigam oburącz.

– Jakby łeb ziemi na mnie spadł.⁷

Podmiot staje się korelatem ruchów przestrzeni, jego nieobecność jest pozorna, tekstowe „ja”-widzące-mówiące staje się bytem absolutnym wywodzącym świat z otchłani: „Miasto jak kamień rzuciłem za siebie”. „Ja” poezji autora *Sponad* jest kantowskim „ja transcendentnym”: przestrzeń i czas, ruch są funkcjami jego percepcyjnej aktywności, ciężar i realność świata zależą od tego, czy są oglądane. Przybosiowy solipsyzm, doprowadzający do skrajności nowoczesną hipertrofią „ja”, różni się radykalnie od Leśmianowskiego. U Leśmiana „ja” jest rozdwojone, a tekst staje się medium scalenia, korelatem syntezy, której teleologia rządzi rozkładem tekstowych efektów. U Przybosia „ja” nie stanowi problemu, staje się funkcją ujawnienia przedmiotu, jego strukturalnym warunkiem możliwości. Dlatego wariant awangardowy w swojej warstwie ideologicznej jest martwą tradycją, gdyż jego najpełniejsza realizacja była bliska doskonałości (czy da się bardziej „upodmiotowić” wiersz, przez utożsamianie przedmiotu z podmiotem i „desemantyzację”, zredukowanie efektów tekstowych do czystej ewolucji motywów „kreacyjnych”). Model Leśmianowski zaś antycypował linię, która dopiero u Rafała Wojaczka znalazła pełną realizację.

97

V

Rafał Wojacek, realizując nowoczesność, inicjuje ponowoczesność w poezji polskiej. „Uśmiercając” podmiot, poprzez uczynienie go efektem pogranicza, inskrypcją nieuchwytniej heteronomii sytuującej się pomiędzy wyobraźnią a symboliką, antycypuje polski wariant poezji

⁷ J. Przyboś: *W góry*. W: Tenże: *Rozbłysk znaczeń. Wybór poezji*. Oprac. J. Duk. Łódź 1986, s. 91.

oczyszczonej „fikcji ja” (np. Sosnowski) redukującej się do czystej taksonomii tropów. Jednak uważne prześledzenie „drzewa genealogicznego” tej liryki i nurtów przezeń antycypowanych pozostaje zadaniem przyszłości.

Grzegorz Marcinkowski

Metaphorical “I” in Rafał Wojacek

Summary

98 The subject of analysis is the poem by Wojacek *The bird of which I know a bit*. The author of the article sees in it the evidence of an epistemic disintegration and meta-textual declaration. In the poem one can find a characteristic theory of metaphor which is unfulfillable, whereas a combination of heterogenic orders (in this case the acquisition of one’s own corporality by a textual subject) is not to be successful. The metaphor, in the project of the author of *Season*, is becoming significant of the insurmountable gap between the textual and semiotic “I”. Wojacek seems to have a predecessor in Bolesław Leśmian, who, after all, absorbs the rest, the supplement that does not belong to him in a dialectic way (the most visible evidence of which, according to the author of the essay, is the poem *Abyss*). In opposition to this conception is Julian Przyboś, who, in his texts, created a constructivist model of subjectivity.

Grzegorz Marcinkowski

Le « je » métaphorique de Rafał Wojacek

Résumé

L’objet de l’analyse est le poème de Wojacek *Ptak, o którym trochę wiem*. L’auteur de l’article y voit le témoignage d’une déchéance épistémologique et une déclaration méta textuelle. Dans l’oeuvre on peut voir une théorie de métaphore spécifique, qui

est irréalisable, l'union des ordres hétérogènes (dans ce cas le sujet textuel apprivoise sa propre corporalité) ne peut pas réussir. La métaphore dans le projet de l'auteur de *Sezon* devient le signifiant d'une rupture invincible entre le « je » textuel et le « je » sémiotique. Wojacek semble avoir un prédécesseur en personne de Bolesław Leśmian qui pourtant absorbe de manière dialectique une reste étrangère, un supplément (ce que prouve, selon l'auteur de l'article, la poème *Otchłań*). Aux antipodes de cette conception se place Julian Przyboś qui dans ses textes a créé un modèle constructiviste de subjectivité.

„A poezja żadnych obowiązków nie ma”¹, czyli Świetlicki

Krytyk Marian Siara zdumiał się. Ukrył paluszki
w szpakowatej brodzie.

– Poezja zbacza i degeneruje – wysnuł poranną
refleksję i podszedł do okna.² 101

Nietrudno rozszyfrować, kto kryje się pod postacią sfrustrowanego krytyka z powieści Marianny G. Świeduchowskiej³, noszącego „półbuciki numer 42” i brylującego na Konferencji (pisanej wielką literą!) „Poezja jako czynność odwrotna” błyskotliwym referatem (o zagrożeniach w poezji dla poezji), w którym dowodził, że poezja Świeckiego nie jest zagrożeniem dla poezji, natomiast sam Świecki (równie czytelna postać) tak, póki żyć będzie w grzechu i nie wstąpi na drogę cnoty.

To nie jedyny przykład rozprawiania się autora *Schizmy* z krytykami literackimi. Marcin Świetlicki nie obawiał się także wprost podej-

¹ C. Gmyz: *Poeta Pegaza (Marcin Świetlicki)*. „Życie” 23.02. 2001, cyt. za: <http://kasstor2222.webpark.pl/poetapegaza.htm>.

² M.G. Świeduchowska: *Katebeci i frustraci*. Kraków 2001, s. 188.

³ Długo tajemnicą nie pozostali też prawdziwi autorzy ukrywający się pod pseudonimem, czyli Marcin Świetlicki i Grzegorz Dyduch.

mować polemiki i komentować wypowiedzi o sobie i swojej poezji, także Mariana Stali, o którym ironicznie stwierdził: „jest najlepszym krytykiem młodego pokolenia. Choć zupełnie go nie rozumie”⁴. Przy rekonstrukcji poglądów teoretycznoliterackich Świetlickiego nie można pomijać tego polemicznego aspektu, choć najistotniejsza jest, oczywiście, sama poezja, a ostatnio także „autotematyczne kryminały egocentryczne”⁵ (*Trzyńście, Dwanaście i Jedenaście*), których bohaterem jest pijany (lub mający zamiar się upić) mistrz. Mistrz, jak podkreślał Świetlicki w ostatnim utworze-poemacie tomu *Muzyka środka*, Świetlickim nie jest – wbrew upartemu odczytaniu krytyki, niewahającej się widzieć w mistrzu, który „utył, spuchł i posiwił”⁶, samego poetę:

A bohater, zwany niekiedy mistrzem, w żadnym wypadku nie był tożsamy ze Świetlickim, tak tylko uważały osoby niezbyt żwawe mentalnie, on szedł.

Limbus (Mś, s. 50)⁷

102

„Niezbyt żwawych mentalnie” bronią jednak nie tylko autocytyaty (z poezji czy piosenek Świetlicków, a także wypowiedzi poety

⁴ Stała odpowiedział dedykacją w recenzji *Niebytu* Tekielego: „Marcinowi Świetlickiemu, nieomylnie rozumiejącemu”. Sprawę opisuje Jerzy Sosnowski, cyt. za: J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*. Warszawa 1996, s. 154.

⁵ Por. P. Dunin-Wąsowicz: *Kryminał egocentryczny*. „Lampa” 2007, nr 4, s. 69.

⁶ M. Świetlicki: *Dwanaście*. Kraków 2006, s. 9. I nawet odautorskie komentarze, w których Świetlicki podkreślał, że „pod postaciami literackimi kryją się postaci literackie”, pewnie na nic zdadzą się w tym przypadku. M. Świetlicki: *Jedenaście*. Kraków 2008, s. 211.

⁷ Utwory poetyckie Świetlickiego cytowane są według wydań (skrót): 37 *wierszy o wódce i papierosach*. Bydgoszcz 2002 (37w); 49 *wierszy o wódce i papierosach*. Wrocław 2004 (49w); *Czynny do odwołania*. Wołowiec 2001 (Czdo); *Muzyka środka*. Kraków 2006 (Mś); *Nieczynny*. Warszawa 2003 (N); *Nieoczywiste. Wiersze religijne według Wojciecha Bonowicza*. Kraków 2007 (Nieoczywiste); *Pieśni profana*. Czarne 1998 (Pp); *Schizma*. Czarne 1999 (Sch); *Trzecia połowa*. Wrocław 2005 (Tp); *Zimne kraje*. Warszawa 2002 (Zk); *Zimne kraje 2*. Kraków 1995 (Zk2).

w wywiadach), ale i fakt, że mistrz ma tu sporo do powiedzenia o literaturze – by zajrzeć tylko do *Jedenaście*: wie, co to jest gender i postmodernizm (naigrywa się z nich, tak jak i z czcicieli Žižka i Derridy), wykiwa modę na Houellebecqa i Murakamiego (a także takie polskie „intelektualne bożyszcza”, jak: Kuczok, Stasiuk, Chwin, Gretkowska, Michalski, Krauze i Lupa), a przede wszystkim tych, którzy poezji nie próbują zrozumieć, ale widzą w niej „projekt”, który pozwala „sobie ukręcić całkiem niezłe lody”⁸...

Słowo „projekt” nie tylko brzmi nienawistnie dla bohatera Świetlickiego, ale wydaje się równie nieprzystające do poezji i tego, co ona sama o sobie mówi, oraz tego, co, eksplicitnie lub implícitnie, od lat konsekwentnie mówi jej autor.

„chce mi się siusiu”

Autor *Zimnych krajów* to wciąż jeden z tych nielicznych twórców, którzy nie gubią się w „gęstwinie” „młodej, aczkolwiek dramatycznie starzejącej się, literatury polskiej” „urodzonej po roku 1960”. „Młodych” z koniecznym dookreśleniem „kiedyś” – dziś bowiem są już „starzy, piękni i bogaci” (*Popatrzenie* – N, s. 37) i, bynajmniej, niezbyt zadowoleni z tego faktu:

Żyję dłużej niż wszyscy młodo zmarli poeci.

– czytamy w wierszu ****Cały pokój jest obwieszony Marcinami...* (Sch, s. 38).

Świetlicki, mimo niepodważalnego dorobku i uznania, potwierdzonego licznymi nagrodami, to wciąż też jeden z tych poetów, o których teoretycy literatury nie zawsze chcą mówić w akademickim dyskursie (czy z osobistej antypatii do twórcy kpiącego z wszystkich świętych

⁸ Por. M. Świetlicki: *Jedenaście...*, s. 106.

i każdej świętości?) i którego wciąż, mimo metrykalnego faktu, traktują często jako twórcę „specyficznej odmiany literatury dla młodzieży” – za Wojciechem Wenclem, który zarzucał Świetlickiemu, że bohaterem jego wierszy jest „infantylny licealista”, będący „chłopcem zbuntowanym, cynicznym, przeżartym pozą i wiecznie borykającym się z usterekami własnej osobowości”⁹. Świetlicki nie zgodził się z tezą Wencła, że jego problemy to „problemy Mariuszów i Patryków z trzeciej klasy ogólniaków” i odpowiedział wierszem *Specyficzna odmiana literatury dla młodzieży* (Tp, s. 41), w którym zaproponował Wencłowi zamieszkanie (z maszynką elektryczną i materacem) w jakimś kącie katedry.

Wydaje się, że najważniejsza w poezji Świetlickiego jest substancja, z której jest ona zbudowana. Jej materia, od pierwszego tomu, jest mozaika faktów dnia powszedniego. To poezja „najprostszych faktów egzystencji”, co nie spotkało się z przychylnym przyjęciem przez „klasyków”:

Wiersze Świetlickiego, to fakty egzystencjalne albo raczej (prościej): najprostsze fakty egzystencji. „Byliśmy na spacerze”, „wymięta pościel z szybko znikającą plamą w kształcie ciała”, „W zajezdniach martwe autobusy”. I tak dalej. Można by tu ewentualnie powiedzieć, że ta poezja rodzi się z rozdarcia – czy z napięcia, które wytwarza się w trakcie pisania – między faktami historycznymi a faktami egzystencjalnymi. Ale myślę, że tak nie jest i że chodzi tu o jeszcze coś innego. Myślę (kiedy czytam wiersze) tak: Marcin Świetlicki jeszcze nie wie, z czego się robi poezję. [...] „Jest czerwiec” to mnie, niech Pan wybaczy, wcale nie porusza.¹⁰

– ganił w słynnym wystąpieniu Jarosław Marek Rymkiewicz. A Świetlicki odpowiadał:

⁹ Wypowiedź w ankiecie: *Pejzaż po przełomie, ale nie po klęsce*. „Kresy” 1995, nr 21, s. 186.

¹⁰ J.M. Rymkiewicz: [brak tytułu artykułu]. „Tygodnik Literacki” 1990, nr 1. Cyt. za: M. Piasecki: *Z czego Marcin Świetlicki lepi poezję?* W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Kontynuacje*. Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1996, s. 60.

proste stwierdzenie „ząb mnie boli” także – nieoczekiwanie rezonuje i „nasyca swą egzystencjalną sytuację znaczeniem kulturowym, wzbo-gaca ją o echo”. Nie muszę więc uciekać się do powoływania się na Ver-meera van Delf, Sołżenicyna i dra Freuda, aby stwierdzić, że mam ochotę na truskawki – albo chce mi się siusiu.

To, że „jest czerwiec”, jest w tej poezji istotniejsze od odniesień do malarstwa, literatury, psychoanalizy¹¹, czy tego, o czym pisze na pierw-szych stronach najbardziej opiniotwórcza (przynajmniej w latach dzie-więćdziesiątych) „Gazeta Wyborcza”. „(B)ardziej pory roku niż wyda-rzenia polityczne wpływają na poezję” – to oświadczenie, jakie poeta złożył odpowiadając na ankietę *Koniec lat osiemdziesiątych* w „NaGłosie”¹².

Twórczość Świetlickiego, tak jak i innych „bruLionowców”, obja-wiła się zatem jako „poezja końca...”: mitu, tradycji, historii, idei, któ-rymi żywi się „poezja niewolników”, opiewająca „zżerającego wolność” smoka¹³:

Poezja niewolników żywi się ideą,
idee to wodniste substytuty krwi.
[...]

105

¹¹ Cyt. za: J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni...*, s. 92.

¹² M. Świetlicki: „*Pogoda bardziej niż polityka wpływa na poezję*”. „NaGłos” 1990, nr 2, s. 111. W ankiecie Świetlicki ironicznie deklarował: „Gdyby nie wrodzo-na gruboskórność i odporność psychiczna, autor tych słów mógłby w pewnym mo-mencie przeżyć straszliwy stres – z powodu absolutnego braku martyrologii w swo-jej twórczości, z powodu braku w życiorysie faktu internowania, z powodu nienor-malnej ufności i wiary w ludzi (gdy tymczasem Stanisław Barańczak – na przykład – w co drugim Polaku dopatrywał się milicjanta w cywilu)”. Poezję Barańczaka po-eta odrzucał jako „nieszczera i nieczystą, przepełnioną nienawiścią do świata i lu-dzi” (*sic!*). Tamże, s. 111 i 112.

¹³ Smoka, będącego być może „inkarnacją tajemniczego *Potwora Pana Cogito*” Zbigniewa Herberta. Zob. J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie bro-ni...*, s. 126. O odczytaniach i burzliwym przyjęciu wiersza zob. K. Maliszewski: *Druga połowa lat osiemdziesiątych. Zaczyn fermentu*. W: Tenże: *Nowa poezja polska 1989–1999. Rozważania i uwagi*. Wrocław 2005, s. 19–23.

Patrzę w oko smoka
i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyrażnie.
Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw
na idealnie kwadratowych skwerach.

Dla Jana Polkowskiego (Zk, s. 54)

Odpowiedzią na twórczość czasów, „w których Adam Michnik / wybornie znał się na poezji” (*Wiersz dla Zbigniewa Herberta [Dedykowany Wisławie Szymborskiej]* – Pp, s. 15) – na „poezję niewolników” – miała być poezja indywidualna, zbudowana z własnych, jednostkowych, prywatnych doświadczeń.

Wiersz spowodował „bardzo wiele kłopotów” – tyle, że Świetlicki (by ponownie nie „budzić upiorów”¹⁴) usunął go z wydania *Zimnych krajów 2*, zamiast niego zamieszczając palinodię *Nie dla Jana Polkowskiego* z ironiczną refreniczno-klamrową frazą: „Historia literatury wchłania wszystko” (Zk2, s. 57), sugerującą, że jest ona w stanie wchłaniać nie tylko odważne teksty młodych poetów, a także uznanie ich za poetów generacji, piszących manifest pokoleniowy, ale i wywołane przez nie „święte oburzenie”, a nawet ów „wolnościowy wiersz” i... samego Marcina Świetlickiego ze wszystkimi jego medialnymi „harcami”.

„Obojętnienie tradycji” – to „łagodne określenie”, nazywające istotny „współczynnik obecnej sytuacji »młodej« literatury”¹⁵. „Za oknem ni chuja idei” – to dobitniejsze stwierdzenie samych poetów, jakie zamieściło w *Wierszu wspólnym (półfinałowym)* „trzech Marci-

¹⁴ Tłumaczenie, że poeta uznał wiersz za nieudany wydaje się mało prawdopodobnym powodem usunięcia go z nowej redakcji, choć poeta przyznawał, że wstydzi się go, bo „był napisany po coś”: „ja nigdy nie cenilem wierszy, które były pisane w jakiejś sprawie”. *Zupełny zastój w interesach – rozmowa z Marcinem Świetlickim*. „Lampa” 2007, nr 7–8, s. 22. Co ciekawe, wiersz *Dla Jana Polkowskiego*, który był uznawany za wystąpienie pokoleniowe „bruLionowców”, nigdy nie ukazał się w „bruLionie”.

¹⁵ Zob. P. Śliwiński: *Poetyka bez etyki? W: Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*. Red. J. Abramowska, A. Brodzka. Poznań 1997, s. 266.

nów”¹⁶. To charakterystyczne dla tej poezji „wzruszenie ramionami”¹⁷, wymierzone nie tylko w uosobienie „żarłocznego potwora historii, ideologii, mitu społecznego – wytwórcę wartości zobowiązujących do wyrzeczenia się poczucia indywidualnej tożsamości w imię zbiorowości, obcych interesów, celów”¹⁸, ale i we wszystko, co nie jest moje i mnie najbliższe – co nie znajduje się w zasięgu mojej ręki:

Pół metra ode mnie świat staje się obcy i groźny.
Ewentualnie, jeśli jest ciepło, metr¹⁹

– pisał inny z przedstawicieli „nieprzyjemnych” (określenie Świetlickiego) – Jacek Podsiadło.

„Gest negacji”, czy też wzruszenie ramionami, będące wyrazem wolności, ma za patronów Bursę i Wojaczka, jak podkreślał między innymi Marian Stala²⁰. Wśród antentatów możemy wskazać także skaman-

¹⁶ M. Baran, M. Świetlicki, M. Sendeki: *Wiersz wspólny (półfinałowy)*. 107
W: *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1969 r.* Wybór i oprac. P. Dunin-
-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga. Warszawa 1996, s. 182.

¹⁷ Zdaniem Dariusza Pawelca, „wzruszenie ramionami” z wiersza *Dla Jana Polkowskiego* to wyraz spustoszenia wywołanego unicestwieniem etyki, krytyk czyta bowiem wiersz jako wymierzony nie przeciw klasykom, ale przeciw etyce właśnie (w tym „etyce porozumiewania się poprzez poezję”), którą ignoruje się w imię wolności. D. Pawelec: *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego „Dla Jana Polkowskiego”*. W: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*. Red. A. Nawarecki. Katowice 1999, s. 182. Dyskusyjne jest sytuowanie twórczości Świetlickiego poza etyką. Nawet jeśli jest ona tu „tylko” prywatną „etyką codzienności”, to skłaniającą jednak do: wstawania, ubierania się, wychodzenia *etc.*, jak w *Pieśniach profana*, i wyrażającą się w maksymie z *Gotowania*: „Robię, bo trzeba robić” (Czdo, s. 20).

¹⁸ P. Śliwiński: *Poetyka bez etyki?...*, s. 256.

¹⁹ J. Podsiadło: *Heinrich von Kleist pisze a potem drze na strzępy list do Wilhelminy von Zenge*. W: *Tenże: I ja pobiegłem w tę mgłę. Wiersze wybrane*. Kraków 2000, s. 68.

²⁰ Zob. też: A. Legeżyńska, P. Śliwiński: *Poezja polska po 1968 roku*. Warszawa 2000, s. 124–125.

drytów²¹. „Antytyrtejski gest” to przecież powtórzenie tego słynnego z *Czarnej wiosny* Słonimskiego: „zrzucam z ramion płaszcz Konrada”. Z kolei w *Pogo* Świetlicki literalnie nawiązuje do *Herostratesa* Jana Lechonia:

Spałem źle. W tym kraju,
w którym znów ojczyznę a nie wiosnę zobaczą. (Jak ci się
nie podoba – to wypierdalaj!). Źle spałem.

Pogo (37w, s. 22)

Świetlicki podziela Lechoniowe pragnienie: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę”. Krakowski poeta, nie tylko w tym wierszu, to (też trochę jak skamandryci) „patriota traumatyczny”, „outsider zaangażowany”²² – niepotrafiący tak naprawdę odciąć się od rzeczywistości społeczno-politycznej naszego „nibywolnego kraju” (*Naziemie* – Pp, s. 30).

Znajdziemy tu też powinowactwa z „o’haryzmem”. To termin, jakim Krzysztof Koehler²³ określił poezję Świetlickiego i Podsiadły, wskazując na zbieżność z twórczością Franka O’Hary²⁴. Wiersze polskich „o’harystów” są:

108

²¹ W poetach „bruLionu” próbowano widzieć następców skamandrytów (Jan Błoński, Krzysztof Koehler). Paralela to jednak zdecydowanie „na wyrost” i rodząca zbyt wielkie oczekiwania wobec „młodej poezji”, których przecież ta spełniać nie chciała.

²² Zob. P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976–1998...*, s. 297.

²³ Zob. K. Koehler: *O’haryzm*. „BruLion” 1990, nr 14–15, s. 141–142. To słynna polemika Koehlera ze Świetlickim wywołana przez wiersz *Dla Jana Polkowskiego*, zarzucająca autorowi *Zimnych krajów* (i o’harystom): brak autentyzmu, powielanie konwencji, sztuczność. Świetlicki odpowiedział polemicznym tekstem w kolejnym numerze pisma – M. Świetlicki: *Koehleryzm*. „BruLion” 1991, nr 16, s. 39–41.

²⁴ Zob. M. Piasecki: *Z czego Marcin Świetlicki...*, s. 61–62. Zob. też o paralelach *Mojej pojedynczości* i twórczości Świetlickiego: K. Maliszewski: „*Artykuły pochodzenia zagranicznego*”. Czy tylko „o’haryzm”? W: Tenże: *Nowa poezja polska 1989–1999...*, s. 57. „O’harystyczne” inklinacje potwierdzał zresztą sam Świetlicki. Zob. rozmowa Pavique’a z M. Świetlickim: *Też jestem lubelskim sentymentalistą*, <http://www.darta.art.pl/lampa/l110.htm>. W 1987 roku wskazywał jako ważne wydarzenie literackie wydanie *Twojej pojedynczości* Franka O’Hary (tom wierszy przełożo-

zwrócone ku codzienności, ku doświadczeniu i ku realiom bliskim polskiemu czytelnikowi. Jest to poezja pozbawiona nadmiernej metaforyki, raczej nie odwołująca się do żadnego literackiego i kulturowego kontekstu. Wreszcie są to wiersze sprawiające wrażenie „autentyczności” doświadczeń podmiotu, odwołujące się do jego faktycznych życiowych przeżyć²⁵

– pisał Marcin Piasecki. Doświadczeń nie Iksa czy Igreka nawet, ale Marcina Świetlickiego, „urodzonego w Piaskach koło Lublina”²⁶, który, nawet gdy pisze o zdarzeniu nieautentycznym, to nadaje mu formę autentyku, np. wplatając autobiograficzne wątki i wydarzenia z życia osobistego²⁷, zamieszczając swoje imię i/lub nazwisko²⁸ (*Opluty* (44) – 37w, s. 24; *Tobół* – Pp, s. 59; *Rozmawianie (na koniec wieku)* – Czdo, s. 39; *Karteczka* – Mś, s. 11; *Marcin* – Mś, s. 25), opisując postaci: rodziców (*Anna i Lucjan Świetliccy* – Zk, s. 37), partnerki Moniki (*Do Zwisu i z powrotem* – Pp, s. 45; *Nobel dla Ibisza!* – Pp, s. 48) i poznającego świat syna Maćka (*Pięć wierszy religijnych* – Pp, s. 38; *Maszyna* – Pp, s. 39).

109

Świetlicki, ustami krytyków, tak wygłasza deklarację swoistego solipsyzmu: „Świat fascynuje mnie od czasu, kiedy w nim jestem: nie

ny przez P. Sommera). M. Świetlicki: „*Pogoda bardziej niż polityka wpływa na poezję*”..., s. 112.

²⁵ M. Piasecki: *Z czego Marcin Świetlicki...*, s. 62.

²⁶ Poeta podaje Lublin jako miejsce swoich narodzin, ale zgadza się, że „Dunin-Wąsowicz wie lepiej”. *Wywiad A. Bartosiaka i Ł. Klinke z Marcinem Świetlickim*. „Playboy” 2006, nr 7, s. 33.

²⁷ Na czacie „Gazety Wyborczej” na pytanie, kto urodził się w wierszu *Pod wulkanem*, poeta odpowiedział: „Pod wulkanem urodziło się, dziewięć i pół roku temu, dziecko, Maciek Świetlicki, obecnie uczeń klasy IIIa”. Czat z Marcinem Świetlickim, czat.gazeta.pl/czat/1,48880,796527.html.

²⁸ Nazwiska powodują, że twórczość zyskuje... szerszy krąg odbiorców:

[...] Wiersze z nazwiskami

mają o wiele większy zasięg niż wiersze bez nazwisk.

Do Zwisu i z powrotem (część druga) (Pp, s. 46)

interesuje mnie moje, twoje, nasze wczoraj ani nawet wspólne jutro [...] fascynuje mnie jedynie moje dziś i jutro”²⁹, a także moi najbliżsi, a nie abstrakcyjne: „naród”, „niepodległość”, „wolność”...:

Dlaczego twój niepokój tak obraca się wokół
wyrazów: niepodległość, wolność,
równość, braterstwo, Polska od morza do morza,
bezrobocie, podatki, „Gazeta Wyborcza”?

Czy nie wiedziałeś, że są to małe wyrazy?
Czy nie wiedziałeś, że są to wyrazy najmniejsze?
Dlaczego właśnie o nie
zahacza twój język?

...ska (Zk2, s. 13)³⁰

czy też te z pierwowzoru ****Dlaczego twój niepokój...*:

110

więzienie, powstanie,
zachód, wschód, wolność, wyżywienie,
dostęp do tego-tamtego, więźniowie
polityczni

(Zk, s. 9)

albo z wiersza *Zły ptak*, w którym to skrzecząca sroka je wykrzykuje:

[...] buddyzm, materializm,
literatura, pieniądze, w imię Ojca i Syna,

²⁹ R. Grupiński, I. Kiec: *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*. Poznań 1997, s. 10.

³⁰ Wiersz jest zmienioną wersją utworu ****Dlaczego twój niepokój...* z tomu *Zimne kraje* (Zk, s. 9). Jego wymowa zostaje tu wzmocniona retorycznymi pytaniami i dobitniejszą formą wyrzutu/oskarżenia zuniwersalizowaną przez usunięcie daty (podobnemu zabiegowi zostały poddane inne wiersze tomu *Zimne kraje* 2).

skrzeczy: odpowiedzialność, skrzeczy: wychowanie
– i wszystko inne takie. [...]

(Zk, s. 29)

Poezję należy „robić” z „jednostkowego doświadczenia, nagich faktów egzystencjalnych, niefałszowanych odniesieniem do sfery Wielkich Idei, którą fatalnie uwikłano w walkę polityczną”³¹ – mówił strofami wiersza-programu *Dla Jana Polkowskiego* Świetlicki, niejednokrotnie manifestujący wrogość wobec władzy i urzędników państwowych. Ale przecież „znikanie człowieka”, przeciw któremu protest możemy tu odczytać, jest dramatycznym, aktualnym zjawiskiem społecznym i historycznym.

Bohater liryczny wielokrotnie przypomina, w kolejnych „wersjach” *Le gusta este jardin...?*, że w Konstytucji nie ma niczego „dla mnie” i „o mnie” – jednostkowym, niepowtarzalnym, pojedynczym; ani jeden jej znak czy słowo tak naprawdę nie dotyczy „mnie” (czy „nas”, których poeta wprowadził, chcąc, nieskutecznie, uciec przed etykietką egocentryka):

III

Niczego o mnie nie ma w Konstytucji.

Le gusta este jardin...? (Zk, s. 39)

analfabeci piszą Konstytucję dla mnie.

Zimny papieros (Zk2, s. 42)

Niczego o nas nie ma w Konstytucji.

Pod wulkanem (Sch, s. 60)

Konstytucji ani słowa już.

Czwarta wersja (37w, s. 48)

Wszystkie konstytucje są „martwym światłem, nie konstytuują” (*Noc* – N, s. 49), nie mają wagi autentyku Księgi Schulza; nie mówią też, jak żyć.

³¹ J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni...*, s. 33.

Sztuka, ojczyzna znaczą bardzo wiele tylko wtedy, gdy „człowiek, poprzez nie, wiąże się z istotnymi, najgłębszymi wartościami bytu”³² – pisał pół wieku temu Witold Gombrowicz. Podobnie u Świetlickiego „bycie Polakiem” nie jest odpowiedzią (ani nawet zbliżeniem się do niej) na pytanie, „kim jestem”, ani też aspektem „bycia autentycznym”. Nie sposób nie dostrzec ironii w poniższym wyliczeniu, składającym się na autoprezentację Świetlickiego, określającego siebie przez pełnione funkcje: artylerzysta, strażak, wychowawca trudnej młodzieży, magazynier, sekretarka, adiustator, korektor, stróż.

Autentyczność jest wprost deklarowana przez poetę w wierszu *Etos pracy* (24 marca 1988):

Poezja musi jakoś żyć. Poezja
musi jeść.
[...]
To żadna metafora: autentyczna historia.
Mój język doprowadził mnie
do tego miejsca. Chmurzy się.
Deszcz nie zmyje wszystkiego.

(Zk, s. 51)

Krytycy nie mają wątpliwości, że nie jest to tylko zabieg literacki. Paweł Próchniak, pisząc o podmiocie wierszy Świetlickiego, stwierdzał, że „trzeba przecież dostrzec za nim samego poetę – nie ma złudzeń”³³. Stała widział w powyższym wierszu program poetycki i egzystencjalny³⁴ twórcy uprawiającego specyficzną poezję autentyczności: „autentyczność jest dla Świetlickiego nie tyle tym, co rzeczywiste (obiektywne) – ile tym, co jednostkowo przeżyte, doświadczone, wciągnięte w obręb włas-

³² W. Gombrowicz: *Dziennik 1953–1956*. Red. J. Błoński. Kraków 1989, s. 162.

³³ P. Próchniak: *Ja to sobie tańczę. Notatki o poezji Marcina Świetlickiego*. „Kresy”. 2001, nr 3, s. 49.

³⁴ M. Stala: *Piosenka niekochanego*. W: Tenże: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Kraków 1997, s. 189.

nego świata...”³⁵. Źródłem i miarą świata oraz poezji są u Świetlickiego „konkretne, podmiotowe przeżycia... konkretna egzystencja, w jej tożsamości i zmienności”³⁶ – podkreślał badacz. Widziano tu nie ogólne, „umowne ja”, ale „submiotowe ja”, wyrażające się w deklaracji: „ja, Marcin Świetlicki”³⁷. Jego wiersze swoiste – „światlickie” – mają wyznaczony sens i cel: „autentyczne, czyli światlickie – przeciw nieautentyczności świata i poezji”³⁸.

Pragnie autentyczności, mimo deklaracji: „już nic nie chcę”, która wynika ze świadomości, że tkwi w „samym centrum niczego” i że stał się „kserem ksera ksera”, powielanym (z kolejnej, coraz mniej czytelnej kopii) w dziesiątkach wierszy:

Skserowany aż do
zaniku, aż do
przezroczystości, może jeszcze się
przejść,
na wylot, może jeszcze się
przenicuję, raz.

113

Ksero ksera ksera (N, s. 29)

Nie chce, ale jednak wciąż to robi, nie będąc nawet pewny, czy można jeszcze „wywrócić się na lewą stronę i / zwrócić bohatera”.

Obecny w twórczości Świetlickiego autobiografizm jest nie tylko gwarantem autentyczności, ale i sposobem na ochronę tożsamości w świecie, w którym wszystko jest nietrwałe, mając co najwyżej wartość chwilowego zapisu:

A wszystko to jest
identycznie trwałe

³⁵ Tamże, s. 190.

³⁶ Tamże.

³⁷ R. Grupiński, I. Kiec: *Niebawem spadnie błoto...*, s. 158.

³⁸ M. Stala: *Piosenka niekochanego...*, s. 195.

jak numer telefonu
na pudełku zapalek...

Parasolki (37w, s. 21)

i gdzie jedynym gwarantem prawdy i obroną przed „zębami kłamstw” („Kłamstwa mają zęby”; ****Państwo dokładnie obejrzone nocą...* – Zk, s. 53) jest „ja”:

[...] Czasem
czuję się chory pisząc prawdę, widząc
kłamstwa na ziemi i na niebie, mając
jedynie siebie do obrony

****Wszystko przychodzi powoli...* (Zk, s. 44)

W tym świecie „tylko umarli nie kłamię” (*Kłamanie* – Czdo, s. 21), a człowiek istnieje pod warunkiem, że ma adres e-mail lub telefon komórkowy (*Baczność!* – Czdo, s. 7).

114

„Wielkimi wyrazami” są tylko te, które dotyczą mnie bezpośrednio – a nie te, które rozpoczyna się „dużą literą” i które wymawia się w nabożnym szepcie. I nie dlatego, że „wypisane są na sztandarach”, ale dlatego, że to one budują moją codzienność i moją osobność, tak jak w poniższym znanym wyliczeniu:

Zamiast powiedzieć zęb mnie boli, jestem
głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
nasza ulica – mówią cicho: Wanda
Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid,
Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,
Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś
w jidisz.

Dla Jana Polkowskiego (Zk, s. 54)³⁹

³⁹ Świetlicki i tu ma swojego antenata, zadziwiającego „awangardowością” poniższej strofy:

Nie sposób nie dostrzec jednak, że ta codzienność i osobność ma w podtekście łączność i wspólnotę z innymi. Tym, co łączy mnie z całym światem, jest: ból, cierpienie, samotność, głód – i to o wiele bardziej niż niecielesne, abstrakcyjne (nieistniejące naprawdę) idee. Łączy też takie samo nierozumienie tego, co się zdarza:

[...] Przypominam sobie
twarze współuczniów, współżołnierzy, współ-
mieszkańców, wszystkie tępe i
wyrażające tylko jedno. Moja twarz
nie różniła się; niczym, była jeszcze tępsza,
bo moja. [...]

****Chmurko, jesteś różowa...* (Zk, s. 50)

Bohater liryczny Świetlickiego ma świadomość bycia w tym samym „wnętrzu wieloryba” i bycia trawionym przez tę samą rzeczywistość (Jonasz – Zk, s. 27), ale też tego, że to jednak owo cierpienie i ból 115 „nakręca” pisanie (*Bolenie* – Czdo, s. 8).

Paradoksalnie zatem to, co buduje moją codzienność, jest jednocześnie tym, co najbardziej moje, ale i tym, co najbardziej wspólne. W pierwszej wersji *Polski z Zimnych krajów* ojczyzna to właśnie „suma

Jest świt,
Ale nie za jasno.
Jestem na pół zbudzony.
A dokoła nieład.
Coś trzeba związać,
Coś trzeba złączyć,
Rozstrzygnąć coś.
Nic nie wiem.
Nie mogę znaleźć butów,
Nie mogę znaleźć siebie.
Boli mnie głowa.

L. Staff: *Przebudzenie*. W: Tenże: *Wiersze wybrane*. Wybór i posłowie R. Matuszewski. Warszawa 1973, s. 362.

swoich prywatności⁴⁰ (opis wykreślony całkowicie z *Polski 2*⁴¹). Państwo jest „trochę również mną, / koniuszkiem mego ucha” – czytamy w wierszu *Jedenastego grudnia* 97 (Pp, s. 56).

Nieprzysiadalny nie potrzebuje (przynajmniej tak mu się wydaje) tego, czym żyje (i żywi się) zbiorowość, żeby wobec tego (i jej samej) określać siebie. Jego emocje są istotniejsze (bliższe jestestwu) od „pamięci”, dlatego mieszkańcom miasta nie obiecuje, że „ocaleją w jego pamięci”, ale urąga:

Ocalejcie w mojej nienawiści.

Dzień we śnie (Zk, s. 24)

Podmiot, pełen lęku, jaki rodzi się w spotkaniu z rzeczywistością, ma „jedynie siebie do obrony” (***Wszystko przychodzi powoli...* – Zk, s. 44). Na zewnątrz („upiornie na zewnątrz”; ***Budząc się z ręką złożoną spokojnie...* – Sch, s. 8), za oknem, czai się niebezpieczeństwo – Sodomia i Gomora (*Opluty* [44] – 37w, s. 25), Bestia (*Pierwsze kopnięcie* – Sch, s. 58), strzelec wyborowy (*Czołgaj się*, Świetlicki i Ostrowski, *Czołgaj się*, Music Corner Records 2004, 10), piekło („nerw piekła wystający / z asfaltu”; *Ówdzie* – 37w, s. 39), zima (i zimno) oraz ciemność, jak w debiutanckim tomie, gdzie z każdym wierszem obserwowaliśmy „postępy ciemności” (*Wstęp* – Zk, s. 3) – rozszerzającej się w kolejnych wydawnictwach:

116

⁴⁰ Z. Bieńkowski: *Nowi poeci ojczyzny. Rozmowa redakcyjna*. „Res Publica Nowa” 1993, nr 6, s. 13.

⁴¹ Zmiany w stosunku do *Zimnych krajów* rejestruje Stala – zob. *Pokój obwieszony Marcinami*. W: Tenże: *Druga strona...*, s. 198–220. Znika między innymi podtytuł tomu: *Wiersze 1980–1990* oraz daty powstania utworów, co „wycisza” odniesienia do momentu historycznego i sprawia, że *Zimne kraje 2* stają się tekstem aktualnym również w latach dziewięćdziesiątych, a nawet i dzisiaj: „zapisem egzystencjalnych niepokojów, aktualnych wtedy i teraz, są dziennikiem kogoś, kto nie chce być określony, wpisany w strukturę społecznego świata”. Tamże, s. 198.

Oto się ciemność powoli rozszerza
i wchodzi wszędzie. I wewnątrz wszystkiego
maszeruje jak robak. [...]

Rozwinięcie (Sch, s. 33)

Tom *Schizma* zaczyna od znaczącego wiersza:

Na początku jest moja głowa w moich rękach.
Następnie z tego miejsca rozchodzą się koła.
Koło stół kwadratowy. Koło pokój. Koło
kamienica. Koło ulica. Koło miasto. Koło
kraj. I kontynent opasany kołem.
Koło półkula. Koło. Koło wszystkiego.
Na samym końcu jest maleńka kropka.

Świat (Sch, s. 5)

Być może wiersz ów to tylko zapis „bycia na kacu”... Choć i kac sam 117
stanie się w twórczości Świetlickiego stanem szczególnym: stanem
doświadczenia „ja” – „zredukowanego i redukującego”, jak w wierszu
Postępy z tomu *Pieśni profana* (s. 5). „Ja” staje się podmiotem każdego
doznawania, dlatego nie stwierdza: „mnie boli” czy „mnie uwiera”, ale:
(ja) „bolę i uwieram” (por. *Baczność!* – Czdo, s. 7). Trzeźwienie z kolei
oznacza przechodzenie w stan „niebycia”: „Trzeźwieje, nie jest”
(*Burzenie* – Czdo, s. 11).

Wiersz *Świat* może być też czytany jako deklaracja skrajnego solipsyzmu, w którym następuje przyznanie punktu centralnego „ja”, wokół którego krąży rzeczywistość i w odniesieniu do którego jest budowana jej ważność. Podmiotowemu „ja” zostaje nadana „pozycja miarodajna względem świata zjawisk”⁴². Utwór pokazuje też ogromną samotność „ja” i jego zamknięcie w błędnym kole (a może piekielnym kręgu?), które go więzi i z którego nie znajduje wyjścia.

⁴² Zob. K. Uniłowski: *O potrzebie rewizji* – wypowiedź w ankiecie *Pejzaż po przetłomie, ale nie po klęsce...*, s. 189.

Schizma następuje nie bez powodu: podmiot Świetlickiego nie może znaleźć oparcia dla budowania tożsamości ani w religii (****Wszystko przychodzi powoli...* – Zk, s. 44; *Urbi et orbi* – 37w, s. 15; *Henryk Kwiatek* – 37w, s. 31; *Satysfakcja* – Nieoczywiste, s. 16), ani w społeczeństwie i jego strukturach:

Niszczą wszelkie trwałe formy.
Budzi się z zimy rozedrgany ustrój.

Wszystko cieknie (Zk, s. 31)

Groteskowo dostojnych polityków i kapłanów nie interesuje zdanie pojedynczego człowieka, ani nawet ludzi, których opinia jest mniej ważna od... bzykania „końskiej muchy”, jak w wierszu *Państwo Guliwerowie* (Sch, s. 25). Dlatego poświęcanie czasu na zainteresowanie politykami i polityką oznaczałoby tracenie tego, co najistotniejsze – życia:

118

[...] nie mam podzielności uwagi toteż kiedy jem
palę i piję czytam piszę i
oglądam telewizję nie mogę w tym czasie
nikogo kochać. Nie bierze mnie polityka bo nie mam
podzielności uwagi musiałbym przestać żyć.

Wierszyk dla Piotra (37w, s. 42)

Odgradza się od tej rzeczywistości, zakładając czarne okulary, ich czern jest bowiem „mniej czarna” od tego, co wokół:

Po zdjęciu czarnych okularów
ten świat przerażający jest tym bardziej.

Le gusta este jardin...? (Zk, s. 39); *Pod wulkanem* (Sch, s. 60)

Dlatego bohater (tak jak i autor) wciąż zakłada ciemne okulary (*Zimny papieros* – Zk2, s. 42; *Czwarta wersja* – 37w, s. 48; *Postępy* – Pp,

s. 5) i stara się nade wszystko być „po niczyjej stronie” (*Czwarta wersja* – 37w, s. 48).

Wydaje się, że ciągle ucieka – do wewnątrz, tylko w sobie bowiem można znaleźć „trwały element” i „cuda”:

Cuda są wewnątrz.
Cuda są tylko wewnątrz.
Zmysły kierują się do wewnątrz.
Zmysły powoli zaczynają się
odwracać.

Tryb życia (Sch, s. 43)

To tu rodzi się ciepło (*Niedziela, przed południem* – Zk, s. 55). To wnętrze jest tym, o co zawsze chodziło w jego „śmiertelnych piosenkach”. To tu jest prawdziwy, interesujący świat, prawdziwa wiara, wyobraźnia i uczucia:

[...] przypatrzeć się wnętrzu,
gdyż o wnętrze chodziło tu zawsze, kochanie [...]

119

Śmiertelne piosenki (N, s. 32)

[...] Co się dzieje wewnątrz?
Wewnątrz jest również drugi kwietnia.
Głód wewnętrzny. Wewnętrzna wiara.
Wiara rozwiana – i krystalizująca
się, tak na przemian. Kocham się uparcie
z resztkami wyobraźni.

Jabłczanka i bigos (Nieoczywiste, s. 22)

Jak u Białoszewskiego – pisanie Świetlickiego jest „wypisywaniem się” – narcystycznym pisanem o sobie, ale i „wypisywaniem się” z: obowiązków i powinności obywatelskich, urzędów, pracy..., czyli tego „NIC”, które nami rządzi, które nas nienawidzi i jak szatan podstępnie czyha na naszą duszę:

Nie idź do pracy.

Tam czai się nic.

Nicowanie (Czdo, s. 31)

Pisanie Świetlickiego nie jest już poetyckim „wpisywaniem się” w: kulturę, historię, tradycję i Horacjańskie *non omnis moriar*⁴³. Jest też świadomość odwrotna do pragnienia Białoszewskiego: „spiszę wszystko” – „Nie opiszę wszystkiego” (*Zakończenie* – Tp, s. 6). I mimo tego – olbrzymia potrzeba (za)pisania... wszystkiego. W wywiadzie udzielonym Jerzemu Sosnowskiemu poeta wyznawał, że jego twórczość „to jakaś taka nerwicowa potrzeba pisania”⁴⁴. To ona „trzyma go za język” i chroni przed upadkiem:

Ręce i stopy są pełne spadania

– co trzyma mnie za język?

Białe przepaście (Zk, s. 11)

120

Tak jak potrzeba wieszania przynajmniej raz w tygodniu jednego Marcina pod sufitem (****Cały pokój jest obwieszony Marcinami...* – Sch, s. 38). Owo wieszanie jest istotne – wyznacza perspektywę podmiotową i pozwala głosić „prawdy” jednak z perspektywy wyższości. Wieszanie kolejnych Marcinów, to także rejestrowanie kolejnych „ja”: „Poezja w *Zimnych krajach* służyła Świetlickiemu jednocześnie do zapisywania i porzucania ludzi, sytuacji, stanów ducha,

⁴³ Przeciwnie zdanie znajdziemy u poety pokolenia następnego. Paweł Dunin-Łasowicz cytuje w swej książce wiersz Bartosza Muszyńskiego (rocznik 1974) pt. *JW 6174*, nawiązujący do wiersza *Dla Jana Polkowskiego*. Młody poeta pokazuje, że Świetlicki jest także jednym z tych, którzy karmią smoka i czule dotykają jego zwłok, gdy bestia zdycha. Zob. P. Dunin-Łasowicz: *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP*. Warszawa 2005, s. 22–23.

⁴⁴ Wywiad z J. Sosnowskim, *Świetlicki: ja i ja*. „Gazeta o Książkach” 1994, nr 11. Cyt. za: *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*. Oprac. P. Dunin-Łasowicz, K. Varga. Warszawa 1995, s. 134.

zapisywania i porzucania kolejnych swoich »ja«⁴⁵ – podkreślał Jarzębski.

„Wiszenie” (tak jak uprawianie poezji – jedynej świętości⁴⁶) pozwala mu widzieć i wiedzieć. Często ogląda świat, wychylając się przez okno⁴⁷ (np. w *Fotografii* – Pp, s. 10), jak bohater rysunku Świetlickiego (mający rysy poety) zamieszczonego na początku tego rozdziału, lub zwieszając głowę z parapetu, by: „Wisieć i wiedzieć” (*Camera obscura* – Pp, s. 11)⁴⁸.

Pytaniem otwartym pozostaje, czy udaje się Świetlickiemu uciec od historii. Wszak już Norwid pisał, że „są w trefieniu warkoczy sprawy historyczne”⁴⁹; dlaczego nie miałyby ich być w paleniu papierosów i piciu wódki... Osobność wiąże z Białoszewskim – i tak jak u Białoszewskiego jest płodna poetycko – oceniał Stala. Świetlicki odrzuca instytucje, idee, ale są mu one jednak potrzebne do określania się wobec nich (czy też lepiej: w opozycji do nich) i do budowania swojego „prywatnego mitu”⁵⁰ w twórczości.

⁴⁵ J. Jarzębski: *Dojrzewanie, śmierć i miłość*. „Ex Libris” (bezpłatny dodatek do „Życia Warszawy”) 1995, nr 68, s. 6.

⁴⁶ „– Czyli wszystko jest żartem?

– Wszystko – poza poezją, bo poezja jest święta.”

To był żarcik. Z Marcinem Świetlickim rozmawia Agnieszka Przybysz. „Machina” 1998, nr 11, s. 146.

⁴⁷ Tak też szuka natchnienia bohater Wojaczka:

Stoję w oknie i głowę wychylam za okno
Słyszę szum zbliżających się wędrownych planet
Kiedy wpadną do ucha i zyskają wagę
Uwierzę że to wreszcie są oczekiwane
Słowa Nagle rytm

R. Wojacek: *Okno, Nie skończona kruczata*. W: Tenże: *Wiersze zebrane*. Red. B. Kierc. Warszawa 2006, s. 156.

⁴⁸ Zob. więcej: J. Orska: *Wiszenie*. W: Taż: *Liryczne narracje: nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*. Kraków 2006, s. 127–138.

⁴⁹ C.K. Norwid: *W pracowni Guyskiego*. W: Tenże: *Pisma wybrane*. T. 1: *Wiersze*. Wybór i oprac. J.W. Gomułicki. Warszawa 1983, s. 285.

⁵⁰ M. Stala: *Kilka uwag o nowych poetach, zapisanych jesienią 1989 roku*. W: Tenże: *Druga strona...*, s. 222.

„Prywatność” i „osobista »pogoń za rzeczywistością«” rozpoczęła się już u Białoszewskiego⁵¹. To „łapanie egzystencji na żywo”, dziejąc się teraz – pogoń za „galopującym Teraz” (*Okolo* – N, s. 45), którą dostrzec można także u autora *Rozkurzu*. „Przed” i „po” są dla „teraz” jedynie „egzystencjalnymi peryferiami”. Wszystko to, co „przed”, co mieści się w sferze archetypu, stanowi dla „poety terażniejszości” obszar tego, co „cudze”, „nieznane”, „obce”, bo najbardziej oddalone ode mnie, tu i w tej chwili.

Bohater wiersza nie szuka zatem potwierdzenia istnienia, ani w przeszłości („po wierszach / pozostaje smród”; *Dla Jana Polkowskiego* – Zk, s. 54), ani też w przyszłości i w nadziei, która popychała w drogę np. Marcelowskiego *homo viator*:

[...] Czy ja byłem? Czy
krzwiąc siebie usiłowałem krzywdzić innych, w ten
pokrętny sposób pragnąc udowodnić,
że jestem? Udowodnić
złudę? To i tamto. Czy
teraz, gdy mówię koniec i kiedy wyrażam
nadzieję – jestem? I czy teraz, stojąc
na przystanku ósemki, dziewiętnastki i
dwudziestki dwójki – czy wybieram się?

Żegnanie (Czdo, s. 56)

Nadzieja nie jest już potwierdzeniem istnienia. Tym potwierdzeniem jest dziś list elektroniczny lub krótka wiadomość tekstowa – 160 znaków, wystukanych palcem na klawiaturze telefonu komórkowego (*Baczność!* – Czdo, s. 6). Jeśli nie ma twojego nazwiska w Internecie, to znaczy, że nie istniejesz w dzisiejszej definicji „bycia”. „Mejl”, „esemes” to jedyne bezpieczne „znaki obecności” – ze względu na swą ulotność i nietrwałość. Bohater tej poezji dba bowiem o to, by nie zostawiać po

⁵¹ Zob. P. Śliwiński: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 49.

sobie żadnych „trwałych śladów” i „zniknąć dokładnie” (*Usuwanie* – Czdo, s. 45).

Nie bez powodu Świetlicki został zaliczony przez Dariusza Pawelca do „poetów terażniejszości”⁵², a przez Grupińskiego i Kiec do grupy „nieprzyjemnych schizmatyków”, którzy „nie chcą niczego ponad własną indywidualną historię” i dla których „wierność sobie oznacza tu zarazem wierność rzeczywistości w tym, w czym dotyczy ona pojedynczego człowieka, w jego własnej – w najdosłowniejszym znaczeniu tego słowa – czasoprzestrzeni”⁵³.

Wiersz coraz częściej przestaje być „dla kogoś”. Nie jest już dialogiem, czy komunikatem, a staje się „zapisem dla siebie, notatką prywatną zrozumiałą tylko przez osobę, która ją zrobiła. Wiersz–notatka odrywa się od całego kontekstu zewnętrznego, przybiera formułę jednorazowej epifanii, która po pewnym czasie sama siebie „unieczytelnia” i przechodzi w wymiar czegoś, co jest i czego równocześnie nie ma”⁵⁴ – to słowa Mariana Kisiela „na marginesie” lektury tomu *Trzecia połowa* Marcina Świetlickiego.

Wiersz, tak jak świat, wydaje się absurdalny, nie ma „sensu” – jest i nie jest równocześnie. Nie jest, bo nie ma już (teraz, w momencie odbioru wiersza) np. ręki trzymającej żarzącego się papierosa, jest tylko „teraz” czytelnika wiersza.

Jedynym sposobem na oswojenie absurdu świata i znalezienie w nim miejsca jest... jego inwentaryzacja, jak w *Schizmie* Świetlickiego, gdzie bohater wierszy wędruje przez ulice i domostwa⁵⁵. Świat jest magazynem rzeczy nieistotnych, niewartościowych,

⁵² Zob. D. Pawelec: „Szyk” i „skowyt”. O poezji debiutantów drugiej połowy lat osiemdziesiątych. „Kresy” 1991, nr 6, s. 83–89.

⁵³ R. Grupiński, I. Kiec: *Niebawem spadnie błoto...*, s. 58–59.

⁵⁴ M. Kisiel: *Jeszcze Świetlicki*. W: Tenże: *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej*. Katowice 1998, s. 68.

⁵⁵ Swoistą „inwentaryzacją” – czynności wykonywanych „do odwołania” – jest też tom Świetlickiego z 2001 roku: M. Świetlicki: *Czynny do odwołania*. Warszawa 2001.

pośród których gubią się te ważne. Świadomość podmiotu to „obóz koncentracyjny” (czy też: „ogród koncentracyjny”), „siedlisko nie-normalności”, które, paradoksalnie, jest tym, co ocala „normalność”. „Nienormalność” oznacza tu bowiem oryginalność, nieszablonowość, odrębność, której gwarantem jest wyobraźnia⁵⁶. To sposób na ustrzeżenie się przed złem i absurdem obecnym w świecie obyczajów i kultury. W świecie, który pogrążony jest w brutalnym tańcu – takim jak punkowe pogo (por. *Pogo* – 37w, s. 22–23). Pogo jest „tańcem bez kroków”, zasad, w którym chodzi o to, by „ruszać się możliwie najmniej zgodnie z rytmem muzyki”⁵⁷.

Odniesienie do kultury masowej jest nieprzypadkowe. „Pop kultura” zastępuje w tej poezji kulturę: „Zamiast rodzimej martyrologii, Świetlicki wołał wówczas w swoich wierszach przywoływać pop kulturę” (a Podsiadło w tym samym czasie pisał wiersze o ikonach punk rocka)⁵⁸. „Młoda poezja” włącza się w nurt kultury masowej, która także nie jest wszak niczym innym, jak „wielością współistniejących równoprawnych głosów” – „wysyłanych w ciemność sygnałów” (Świetlicki)⁵⁹.

„Romans z pop kulturą” w przypadku Świetlickiego nie oznacza całkowitego zerwania z kulturą wysoką. Odniesień do kultury i tradycji literackiej jest bardzo wiele w jego twórczości, by wymienić najczytelniejsze: Mickiewicza (nawiązanie do *Upióra*, rozpoczynającego *Dziady*; *Upiór* – Zk, s. 49, czy też wielokrotnie powtarzająca się liczba 44; *Tresura* – Pp, s. 28; czterdzieści cztery to też liczba utworów w każdym z trzech ostatnich zbiorów wierszy poety) czy Broniewskiego (np. *Bagnet na broń w Bronek Bączkiewicz. Trylogia*, płyta *Cacy cacy fleischma-*

⁵⁶ Zob. M. Kisiel: *Hipster nowej poezji*. W: Tenże: *Świadectwa, znaki...*, s. 72–73.

⁵⁷ M. Berowski: *Piwo, pogo i Jezus*. „Słowo Ludu” 2002, nr 179, s. 5.

⁵⁸ P. Dunin-Wąsowicz: *Oko smoka...*, s. 14. Również Świetlicki pisał – kpiąco – o ikonach popkultury i mediów (zob. *Van Morrison, Jim Morrison, Patti Smith, Jimi Hendrix się drą* – 37w, s. 34–35; *Nobel dla Ibisza!* – Pp, s. 48; *Żegnaj laleczko 2*, –Pp, s. 16; *Duzia woda* – Pp, s. 36–37; *Tobół* – Pp, s. 58–61; *Polska trzy* – N, s. 33; *Najślabsze ogniwko* – Mś, s. 33).

⁵⁹ Zob. J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni...*, s. 39.

schine, Music Corner Records 1996, 11)⁶⁰. Można tu też znaleźć mniej lub bardziej oczywiste nawiązania do Tadeusza Różewicza (np. „Przyszli, żeby zobaczyć poetę”; *Polska* – Zk, s. 60, do *Ocalonego* w *Owddzie* – 37w, s. 39 i *Tobole* – Pp, s. 60). Poeta nie wypiera się ich i wcześniej już wspomnianych (Białoszewskiego, Wojaczka), a co więcej, deklaruje:

Pisząc wiersze, jestem zawsze w kontakcie z kulturą wysoką. Jednocześnie mentalnie jestem przedstawicielem kultury niskiej i właśnie z tego spięcia robi się poezja.⁶¹

„Nie jestem naród” – Świetlicki nawiązuje do Mickiewicza, wyznaje: „Moja wina” (***)*W listach zimno i czarno...* – Zk, s. 57) i... nie prosi o rozgrzeszenie (które jest wszak także znakiem przynależności). Sąd jest codziennie, tak jak zawsze następuje jutro (*Zapisek, sierpień 91* – Tp, s. 31). Codziennie też odkupuje winy – kraj, w którym żyje, jest bowiem jego karą: czyśćcem i piekłem („odkupuję / boleśnie swoje winy tu, w tej chwili, w Polsce”; *Polska trzy* – N, s. 33). A powód do spowiedzi daje choćby nieudany wiersz, jak w *Maszynie* (Pp, s. 39). Czyniąc ze swej twórczości nieustanne wyznanie (ciąglą „spowiedź od nowa”: „Ciągle zaczynam tę niezręczną spowiedź / znając jedynie kilka pierwszych zdań”; ***)*Państwo dokładnie obejrzone nocą...* – Zk, s. 53), jest jednocześnie kimś, kto jednak wciąż interesuje się „ja” i swoją tożsamością. Kogo przeraża nie tylko to, co na zewnątrz, ale i to, co dostrzega wewnątrz. I szuka odpowiedzi na pytanie, „po co jest” ta najważniejsza i najbardziej absorbująca postać w lustrze:

125

⁶⁰ Paweł Próchniak wymienił jeszcze Ginsberga (mając na myśli chyba nie tylko wiersz *Polska*, ale przede wszystkim *Tobół*, będący pastiszem Ginsberga), a wśród innych nawiązań: Miłosza, Burzę, Szłosarkę i Andersena. Zob. P. Próchniak: *Ja to sobie tańczę...*, s. 51. Sam Świetlicki przyznał się też do fascynacji, wydawałoby się bardzo odległą od jego stylu, twórczością Ryszarda Krynickiego. Z kolei Joanna Orska widzi u Świetlickiego dalekie powinowactwa i inspiracje poezją Zagajewskiego (a nawet... Barańczaka). Zob. J. Orska: *Liryczne narracje...*, s. 252–261.

⁶¹ *Wywiad z J. Sosnowskim, Świetlicki: ja i ja...*, s. 134.

Nie mogłem znaleźć w lustrze podobieństwa
do nikogo, niczego. Przypuszczałem, że
jestem wysłany w jakiejś jeszcze
niejasnej misji, którą uświadomię
sobie, kiedy urosnę.

Bieguny (Zk, s. 4)

Jeszcze w *49 wierszach*... pragnie być uderzająco podobny do lustrzanego odbicia (*M* – 49w, s. 68), ale w *Nieczynnym* to już postać, która jest „jedynie ramą, / z której wyjęto człowieka” (*Strychy* – N, s. 11). W tym tomie lustro zostaje przez niego „wysłane na urlop”: „Obraz na zawsze / (mniej więcej na zawsze) / pozostawiony” – nie ono ma być drogą do przyszłości: „i jeśli jest przyszłość, / to droga do niej prowadzi nie tędy” (*Lusterko* – N, s. 12).

Śpiewa zatem wciąż piosenki, wie bowiem, że tylko one mogą dać zmartwychwstanie:

126

ten, który śpiewa, jest tym, który kocha
i to, że smutno śpiewa, wcale nie jest ważne,
ten, który śpiewa, ciągle zmartwychwstaje.

Aha (Mś, s. 30)⁶²

Nie daje go już bowiem miłość („poczuj ten lodowaty żużel wewnątrz; ode mnie dla ciebie”; *Jedna linijka przeciw tobie* – Mś, s. 41) ani czułość, której doświadczyć może już tylko w tęsknym śnie (*Córeczka* – Mś, s. 39).

⁶² Słowa te brzmią jak rozwinięcie inicjalnego fragmentu z wiersza Wojaczka z cyklu *Róże*:

Ktoś
Kto kocha
Nie jest tym, co
Umrze.

R. Wojacek: *Na imieniny Rafała Wojaczka, Nie skończona krucjata*. W: *Tenże: Wiersze zebrane...*, s. 110.

„Póki my piszemy”

[...]

I nie ma czego chronić
oprócz tej wysepki,
która się zmniejsza co dzień,
ale się nie zmniejszy

ostatecznie, bo ostatecznie wiadomo co jest

i póki my

póki my piszemy

Poniechana pielgrzymka (Tp, s. 39)

Uparte „poszukiwanie” samego siebie jest – w istocie – zabiegiem, któ- 127
ry odsłania to, co kryje się za autoportretem. Na dnie i po drugiej stro-
nie lustra. Co udaje nam się dostrzec? W jakiejś mierze odpowiedź jest
prosta, wręcz oczywista: po drugiej stronie lustra są płaty łuszczącej
się farby, strzępy pajęczyn i kurz. Na jego dnie – zmęczona twarz, ko-
goś, kto próbuje dojść do ładu ze sobą, a to znaczy: ze swoim ciałem,
ze światem i z Bogiem⁶³

– notował lubelski literaturoznawca Paweł Próchniak.

„My” z wiersza *Poniechana pielgrzymka* może mylić. Poezja Świetlic-
kiego jest „maksymalnie upodmiotowiona”: „wiersze Świetlickiego
stawiają w centrum – człowieka, są maksymalnie upodmiotowione
i wypowiedane z pozycji jednostki”⁶⁴. Pośród przymiotników jest
jeden, najważniejszy rzeczownik – „wysepka”, którą trzeba ciągle chro-
nić i ożywiać, jak tu:

⁶³ P. Próchniak: *Ja to sobie tańczę...*, s. 48.

⁶⁴ M. Kisiel: *Pochwała codzienności*. W: Tenże: *Świadectwa, znaki...*, s. 65.

W środku jeden pewny
rzeczownik, osobowy, pośpiesznie, co moment
ożywiany

30 kwietnia 94 (Tp, s. 21)

Życiopisanie? Piszę-żyję, żyję-piszę, jak w przypadku Białoszewskiego? Czy w cytowanym wierszu nie pobrzmiewa jednak ironia, zwłaszcza w końcowych słowach *Poniechanej pielgrzymki*, strawestowanych z błędnego, w dodatku, wykonania hymnu: „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my żyjemy” (poprawny zwrot to: „kiedy my żyjemy”). Trudno przypuszczać, by Świetlicki wierzył w zbawczą moc poezji. Świat przecież istnieje bez jego pisania (o nim) i będzie istniał, gdy spisać przestanie. Ale czy bez pisania będzie można ocalić „ja” i jego „przypadki”? Wiersz jest wysepką – „nieformalnym, nieforemnym państwem”, dla którego kłamie (*Marcin* – Mś, s. 25) – która pozwala ocaleć na falach rzeczywistości i uśmierzyć jej piekło („Piekło,/ piekło,/ przestało”; *Piekło* – Pp, s. 35). To także zażegnwanie strachu: przed nicością, która „zmiele, zemnie, ubiegnie”, jeśli jej sam nie uprzedzi – jeśli nie będzie pisał (*Jedenastego grudnia* 97 – Pp, s. 56).

W sposób oczywisty tematem twórczości staje się życie poety i zmierzanie się z codziennością:

Poezja przekształca się w biografię, w rekonstruowanie, odsłanianie i uzasadnianie egzystencji: jej granic, jej rytmu, jej kolorytu. To poetyckie samookreślenie jest zarazem przeciwstawianiem się wszystkiemu, co przekracza granice podmiotowych przeżyć. Jest nieustanną obroną własnej prawdy, własnej tożsamości. Jest budowaniem prywatnego mitu, mającego chronić przed naciskami wszystkiego, co pozaczy ponadjednostkowe...⁶⁵

– stwierdzał na podstawie lektury *Zimnych krajów* Stala.

⁶⁵ M. Stala: *Piosenka niekochanego...*, s. 190–191.

Pisanie jest zajęciem permanentnym i nieskończonym: „zawsze się pisze wiersze”, nawet jak się jest „umarłym” (*Piosenka umarłego* – Sch, s. 63). Tym, co zawsze pozostaje (nawet po śmierci) – jest język (*30 kwietnia* 94 – Tp, s. 21). Dlatego nie wierzy, że „najpierwszy umrze język” (*Nie dam tytułu* – Pp, s. 32). Nieśmiertelny język pozwala zatem jakoś nieśmiertelności dotknąć. Jest czymś, w czym można schronić się przed światem.

„Świat stoi przed nami potworem” (*Nowe przygody czerwonego bratka* – Pp, s. 29), a kłamstwa mają długie nogi. To potwór, który nigdy nie zasypia i który nie tuli do snu:

Świat nie ma ramion, nie ma ciepłego oddechu,
świat nie śpi, nie śni. Cokolwiek snem było,

było domem.

Dom (Mś, s. 9)

Wiersze można robić ze wszystkiego – nawet z tego, że „światło umarło”, natomiast wszystkiego z (i za pomocą) wierszy zrobić się nie da:

Ze wszystkiego się zawsze uda robić wiersze,
z martwego światła także. Nawet jest pożytek
z ujadaniem sąsiadek. Z pana kierownika,
który się niebezpiecznie w Pana Boga bawi.

Wiersz bez światła (37w, s. 8)

„Początek” (wiersza) też może być we wszystkim:

Nie opowiadam historii, drzę. Niebawem
spadnie błoto.

Początek (Sch, s. 7)

i zazwyczaj (a może „zawsze”, jak deklarował w *Odciskach*) powstają z tego „historie o kobietach i mężczyznach” (Pp, s. 42).

„Może być wiersz o niczym tak naprawdę, byleby to brzmiało”⁶⁶ – prowokował sam Świetlicki. Wciąż „na wyczerpaniu”, a jednak każdym kolejnym tomem dający pstryczka krytykom, którzy szukają w nim nerwowo tylko jednego: z zamętu, który tworzą, „da się wyłowić tylko jedno, ale za to kluczowe pytanie: czy »kultowy poeta« już się skończył, czy jeszcze nie?”⁶⁷. Sprawdzają, czy wpisał się (i skamieniał) w rolę „koncesjonowanego kontestatora” i buntownika – „Micka Jaggera literatury polskiej”⁶⁸. Świetlicki jest tych oczekiwań świadom i zajmuje wobec nich stanowisko:

Mamy nadzieję, ptaszku, że się już skończyłeś.

[...]

Mamy nadzieję, że żadne z wydawnictw
nie przyjmie twoich książek, już skończyłeś się,
ptaszku. [...]

Ćwierkanie (N, s. 10)

Wydaje się, że gardzi splendorem i nie jest zainteresowany spełnianiem oczekiwań publiczności i uczestniczeniem w „grach” środowiska (literackiego, kulturalnego) i mediów; że nie interesuje go „utrzymywanie się na powierzchni”, jak w wierszu *Bacność!* (Pp, s. 6). „Ptaszek” opuszcza zatem gałąź w *Ćwierkaniu*, wybierając „nieczynność” – „poetycki koniec”, ale... przecież wraca kolejnym tomem.

I nie ukrywa, że pisze dla czytelnika i że na czytelniku mu zależy:

Czynny

do odwołania.

Całodzienny, nocny

⁶⁶ Cyt. za: www.biuroliterackie.pl/2002/dziennik.

⁶⁷ T. Stawiszyński: *Recenzowanie*, „Kurier Czytelniczy” 2001, nr 72, s. 6.

⁶⁸ J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni...*, s. 174.

do obrzydzenia. Otwarty
do ostatniego czytelnika.
Samonakręcalny.

Robienie (Czdo, s. 38)

Bohater ma świadomość uwikłania w język, powołujący „ja” i jednocześnie „ja” unicestwiający: „jest rozdarty na sposób dyskursywny – poprzez dyskurs i w dyskursie. Jest w języku uwięziony i w nim nieistniejący – podobnie w domu, w miłości, w kobiecie i na koncercie”⁶⁹. Wie, że nie ma „ja” poza pisaniem:

Tym tylko jestem, co powiedzieć zechcę.

Falstart (N, s. 47)

Dlatego Świetlicki nie chce, by zobaczono w nim „swojego poetę”, nie chce, by „przy nim cytowano go” (nawet na koncertach prosi, by nie śpiewano z nim jego tekstów, bo „czuje się głupio, powtarzając czyjeś słowa” – słowa które w ten sposób przestają być jego): 131

[...] znów pada banalne:
czy jesteś dzisiaj przysiadalny? dałbym
wiele za to, by już przy mnie nie
cytowano mnie, nie, to nie jest przyjemne,
[...]

Chcenie (Czdo, s. 13)

Cytowanie uprzedmiotawia, wyrywa wypowiedź z jej pierwotnego kontekstu i sensu, czyniąc ją składnikiem obcej wypowiedzi i odbierając autentyczność. „My piszemy”, ale też jednocześnie „Jesteśmy pisani” – to „niesie nas ku sobie” (to wszystko w podwójnym znaczeniu: „romantycznym” jako „pisani sobie”, ale

⁶⁹ J. Orska: *Liryczne narracje...*, s. 125.

też „pisani”, kształtowani, przez innych, los); *Siedemnasta* – Pp, s. 18.

Ale przecież tej operacji cytowania dokonuje sam autor, który wielokrotnie przytacza słowa nie tylko innych, ale i samego siebie⁷⁰, wpatając w materię nowego wiersza frazy z innych utworów, ale też np. zamieszczając jako motto wiersza autocytat z innego utworu (*M – między dwudziestą drugą a czwartą nad ranem* – Tp, s. 26; mottem są cztery wersy z *Parasolek* – 37w, s. 21). To ostatnie jednak nie tyle powoduje wyobcowanie, ile umacnia wrażenia autentyczności zapisanych przeżyć oraz ich podmiotową identyfikację.

„Poeta to nie jest żadna funkcja, przypadłość raczej, ja to traktuję jako rodzaj przypadłości, z którą należy coś zrobić...”⁷¹ – tłumaczył licealistom. O ambicjonalnym (a więc wynikającym z *ego* i jego potrzeb) traktowaniu swojego pisania świadczą rozrachunki z krytyką, przeczące wypowiedziom, w których określa siebie jako stolarza, który robi szafę i nie ma już do niej emocjonalnego stosunku.

132 Świetlicki bardzo uważnie słucha krytyki, odpowiada na nią i na, nawet „niskie”, poetyckie (czy okołopoetyckie) „zaczepki”. Może to trochę i niedojrzałe, i dziecinne... Słynne wiersze-odpowiedzi, oprócz wspomnianego *Nie dla Jana Polkowskiego* i *Specyficznej odmiany literatury dla młodzieży*, to *Moje powietrze* (na *Wspólne powietrze* Bronisława Maja) i *Poniechana pielgrzymka* – Tp, s. 39 (tytuł koresponduje z *Nieudaną pielgrzymką* Krzysztofa Koehlera). Ta ostatnia jest odpowiedzią na wywiad udzielony przez Koehlera w „Czasie Kultury”, gdzie ów nazwał zachowanie Świetlickiego „szczeniackim puszczeniem bąków w salonie” (Koehler często nadużywał w rozmowie słowa *sacrum* – co zostało wykorzystane w „polemicznej odpowiedzi” Świetlickiego).

Ja, niestety, zaczepiony zawsze odpowiadam, a że nie odpowiedziałem obelgami w formie krytyki literackiej, to moja ułomność. W ogó-

⁷⁰ „Poeta jest wtedy dobry, kiedy można go cytować” – mówił Świetlicki: *Co zostało po Broniewskim? – rozmowa w galerii Raster*. „Lampa” 2005, nr 11, s. 15.

⁷¹ *Świetlicki i licealiści*. Oprac. P. Wickowski. „Fraza” 1997, nr 16, s. 121.

le w wierszach czasami rozmawiam z jedną osobą na tematy tylko nas interesujące⁷²

– mówił autor *à propos* wiersza *Specyficzna odmiana literatury dla młodzieży*.

A przecież poezja Świetlickiego stoi w tym samym rzędzie, co poezja Różewicza – jak zauważył Śliwiński⁷³ – w rzędzie poezji, w (dla) której sens jest istotny, tak jak istotny jest człowiek – podmiot, świadomie przeżywający swoją egzystencję w świecie. Najnowsza poezja to poezja „przyszłych barbarzyńców”, a właściwie „barbarzyńców, którzy przyszli”⁷⁴ – ale barbarzyńców wnoszących ożywczą nowość, zmianę i „wietrzących wiersze”. I, przynajmniej w przypadku Świetlickiego, to poezja, która chce bronić pewnych wartości, szuka zasad i oparcia – chce uchwycić „wiecznie poruszający się początek” (*Piosenka z piwnicy* – Sch, s. 12). Nie zgadza się jednak na przynależność za cenę wolności i autentyzmu.

Jest tu pragnienie, by czemuś pozostać wiernym, nawet jeśli jedynym, w czym pozostaje się wiernym, jest „zdradzanie” (Pogo – 37w, 133 s. 22). Pisanie poezji to także zdradzanie: kolejnych „punktów” przynależności, wyznaczonych byciem w zbiorowości, a nawet roli poety, jak w zakończeniu *Polski z Zimnych krajów*, czy kochanki („my zawsze zdradzamy” – jak w motcie otwierającym tom *Czynny do odwołania*).

Świetlicki w narcystycznym tańcu przed lustrem „tańczy sobie”: i początek, i koniec, i rzeczywistość, i siebie:

⁷² Tamże.

⁷³ P. Śliwiński: *O Świetlickim – słowko*. „Kresy” 2001, nr 3, s. 47.

⁷⁴ L. Szaruga: *Świat poetycki (IV)*. „Zeszyty Literackie” 1999, z. 66, s. 150. To nawiązanie do tytułu antologii *Przyszli barbarzyńcy*. Kraków 1991 – tytułu zaczerpniętego z wiersza K Kafisa *Czekając na barbarzyńców*, gdzie barbarzyńcy byli oczekiwaną „szansą” na zmianę, odrodzenie i rozwój skostniałej kultury:

Bez barbarzyńców – cóż pocniemy teraz?

Ci ludzie byli jakimś rozwiązaniem.

K. Kawafis: *Czekając na barbarzyńców*. W: Tenże: *Poezje wybrane*. Wybór, przekł. i oprac. Z. Kubiak. Warszawa 1979, s. 114.

I co? I pożar. To bardzo powoli
 się zaczynało. Najpierw mnóstwo znaków,
 zapachów, trzasków, drobnych świateł. Teraz
 płonie. Poważnie. Ogień stawia swoje
 stopy ostrożnie. Ja to sobie tańczę.
 Siedząc przed lustrem, zupełnie nieruchomo, z zamkniętymi
 oczami,
 tańczę to sobie, ja to sobie tańczę.
 Wyjął bezgłośnie, postępując tuż za
 ogniem, powoli,
 powoli,
 powoli.
 Tańczę to
 sobie.

Pogo (37w, s. 23)

134 „Więzień własnego portretu” – jak określił Świetlickiego Jerzy Jarzębski – z którego nie wyzwoliły go ani kolejne tomy, ani kryminalne powieści, w których bezskutecznie zaprzecza, że bohater ma coś wspólnego ze Świetlickim, ani wypowiedzi, jak ta: „Ekshibicjonistą nie jestem chyba w ogóle, raczej się bawię: jestem całkowicie ubrany, a udaję, że jestem nagi”⁷⁵. To o pisaniu wierszy przez Świetlickiego Piotr Śliwiński stwierdził, że jest ono „zdzieraniem skóry”⁷⁶.

Epitety, jakimi Czapliński i Śliwiński określili bohatera-*outsidera* Świetlickiego: stojący z boku, bezdomny, bez formy, niezakorzeniony, zniechęcony, obojętny, przypadkowy, szorstki, nastroszony, ale i „baczny i czujny”, z uwagą przyglądający się rzeczywistości i demaskujący jej fałsze⁷⁷ – są niczym wobec trafności opisu, jaki znajdziemy w powieści *Trzynaście*, gdzie jedna z warszawianek tak opisuje postać mistrza:

⁷⁵ Cyt. za: J. Sobolewska: *Marcin Świetlicki. Udaję, że jestem nagi*. „Przekrój” 2006, nr 44, s. 68.

⁷⁶ P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska lat 1976–1998...*, s. 296.

⁷⁷ Zob. tamże, s. 297.

[...] Stanowi karykaturalny wizerunek kolejnej *lost generation*, wiecznych chłopców przestoczonych niepostrzeżenie w przedwczesnych starców. Zapity, apolityczny, zbuntowany przeciw wszystkiemu, czyli bliżej nie wiadomo czemu, przeżywa relacje społeczne i uczuciowe w sposób skrajnie niedojrzały. Jest raczej nieszkodliwy, bo przecież niszczy tylko samego siebie. Upozowany, wycofany, szyderczy i depresyjny. Chory na alkoholizm, nadwrażliwy i kompletnie zobojętniały. Dekadent i nikotynista. Postrzegam go jako postać tragiczną i groteskową, antytezę dziarskiego, wszechpolskiego chłopca i uosobienie obywatelskiej niemocy wolnościowego kontestatora z lat osiemdziesiątych. Nie jest ani prawicowy, ani lewicowy. Nie rozumie świata. Nie dorósł, a zdziadział.⁷⁸

Wydaje się, że nie sposób nic więcej (i celniej) do charakterystyki bohatera Świetlickiego dodać, no może poza kilkoma „pozytywami” z wierszy poety.

Świetlicki buduje przecież także pozytywny program. Choć nie zna 135
sensu bycia poetą, przeczuwa jednak, że istnieje sens i cel tego pisania. Poezja to wymiana, dzielenie się swoim życiem, doświadczeniami, prywatnością: kobietą, dzieckiem, światem i zaświatem, a przede wszystkim swoim „ja”. I należy to robić, nawet gdy „trzeba zacisnąć zęby”:

[...] Po coś tu umieram
na wysuniętej placówce. Oparty o wiersze,
wiersz kobietę, wiersz dziecko, wiersz ja, wiersza świat
i wiersz zaświat. Rozmawiać. Wymieniać się wszystkim
– poniedziałkiem i grudniem, obiadem, gazetą.

[...]

Otworzyć się. Rozmawiać. Pozytywny program.
Prosty i pozytywny. Kontaktować się.
Mówić, zacisnąć zęby. Po coś tutaj jestem.

⁷⁸ M. Świetlicki: *Trzyńście*. Kraków 2007, s. 170 [podkr. – R.P.].

W sobie nie znajdę odpowiedzi. Nie.

Prosty pozytywny (37w, s. 9)

Dlatego „Bycie Świetlickim to ciężka robota”, jak wyznaje sam autor. Koniec jest znany, najciekawsze, najtrudniejsze i najistotniejsze jest pisanie o tym, co „pomiędzy”:

[...] O końcu wiem, nie wiem
co pomiędzy.

W dobrym starym stylu (Pp, s. 27)

„Pomiędzy” jest tym, o czym najtrafniej potrafi mówić poezja sama – bez teorii i krytyka. „Jeszcze raz poezja odniosła zwycięstwo nad krytyką”⁷⁹ – nie sposób nie zgodzić się ze słowami narratora powieści Marianny G. Świeduchowskiej.

Romana Patyk

“And the poetry does not have any duties” or Świetlicki

Summary

The most important in Świetlicki's poetry is its substance composed of the “easiest facts of existence”. The principle of this writing is authenticity, directly declared by the poet, which allows for the critic's statement of being “authentic, that is typical of Świetlicki – against non-authenticity of the world and poetry”. Autobiographism appearing in it is not only the guarantee of authenticity, but also the method for the protection of identity in the world, in which everything is unstable. Writing is a permanent and infinite occupation; it gives shelter, but also allows for standing up to the world which “stays before us as a monster”.

As in Białoszewski, creating is “writing out”, a narcissistic writing about oneself, but also “withdrawing,” from duties and obligations, offices and work, that is “NOTHING” that captivates, hates us and watches for our soul. But there is also the awareness that “I will not write down anything” which is opposite to the desire of the author of *Denunciations of the reality*. And despite that, there is a great need to write down... everything: each experience of “I” – the subject, man consciously experiencing his/her existence in the world. Writing this “in between”, without theory and critics, is the most interesting, difficult, and important. And poetry as such can talk about it most accurately.

Romana Patyk

« La poésie n’a aucun devoir », c’est-à-dire Świetlicki

Résumé

La substance qui constitue « les faits quotidiens d’existence les plus simples » est la plus importante dans la poésie de Marcin Świetlicki. La règle de cette production littéraire est l’authenticité, déclarée explicitement par le poète ce qui permet à la constatation d’un critique : « authentique, c’est-à-dire de Świetlicki, contre la non authenticité du monde et de la poésie ». Les éléments autobiographiques qui y apparaissent sont non seulement un garant de l’authenticité mais aussi un moyen de protéger l’identité dans un monde où tout est éphémère. L’écriture est une occupation permanente et inachevée, elle donne un abri mais permet aussi de se confronter avec le monde qui reste monstrueusement ouvert devant nous.

Comme chez Białoszewski, la production littéraire est un « grattement » – une écriture narcissique sur soi-même, mais aussi une radiation des devoirs et des obligations, des postes et du travail, c’est-à-dire un RIEN qui nous emprisonne, hait et guette notre âme. Il existe également une conscience opposée à celle de l’auteur de *Donosy rzeczywistości* « je vais écrire tout », qui consiste à « je n’écrirai pas tout ». Malgré cela un grand besoin de noter tout apparaît, de relater chaque expérience du « je »-sujet, un homme qui vit son existence au monde de manière consciente, de repérer ce qui est « entre » et ce qui est le plus intéressant, le plus difficile, l’essentiel et dont la poésie sait parler le plus pertinemment, sans théories et sans critiques.

„Duchowy fitness” Poeta kontra teoretyk w tekstach Grzegorza Olszańskiego

Jeżeli wierzyć Heideggerowi, poezja w porządku chronologicznym wyprzedza mowę, narzędzie komunikacji, sposób tworzenia i utrwalania kultury¹. Pierwsza czynność, wysiłek wyodrębniający człowieka z otaczającego go świata, mający na celu nazwanie i oswojenie rzeczywistości, miałby więc charakter poetycki. Na skutek przewartościowania relacji poezji i mowy okazuje się, że wszelkie poznanie odbywać się musi w porządku poezji. Język, we wszystkich swoich odmianach, bierze źródło z poezji i ma w sobie zapisany jej ślad. I rzeczywiście – nie jest przecież przezroczystym narzędziem, posłusznie i w sposób logiczny wyrażającym zaplanowaną treść. Czy nie opowiada własnej historii, czyż nie konotuje i nie czyni wciąż aluzji, pozornie bez woli i wiedzy mówiącego?

Słowa mają swój własny sposób mówienia różnych rzeczy, które wcale nie są tymi rzeczami, które chce się w nich wypowiedzieć. Piszą Pań-

¹ Por. M. Heidegger: *Hölderlin i istota poezji*. W: Tenże: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. S. Lisiecka. Warszawa 2004.

stwo błyskotliwy i spójny wywód filozoficzny, a tu, hejże, hola, opisują Państwo stosunek płciowy.²

Nie tylko jednak język filozofii, ale każdy język – potoczny, artystyczny, język wszystkich nauk, będzie naznaczony rysem poetyckim, tym, w którym niewinna gra stoi o krok od szaleństwa³. Paradoks ten przybiera na sile i stawać się musi bardziej wyrazisty w sytuacji, kiedy zarówno język naukowy, jak i poetycki, realizowane są z powodzeniem przez jeden podmiot.

Poezję Grzegorza Olszańskiego przenika świadomość znawcy teorii literatury; należałoby może powiedzieć, że zdradzana przez podmiot liryczny wiedzę z zakresu teorii literatury przenika szczególna dykcja tej poezji:

Poetyka w mrokach ciała

140 – wierszyk (złośliwy) dla Romana Jakobsona:

Poezja jest jak kobieta.

Tu i tam

dominuje funkcja

estetyczna.⁴

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w wierszu pod tytułem *Sztuka kochania jako hermeneutyka*:

Tej nocy był poetą.

Tej nocy była wierszem.

² P. de Man: *Pojęcie ironii*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 34.

³ Por. M. Heidegger: *Hölderlin...*

⁴ „Opcje” 2003, nr 3, s. 112.

Dziecko okazało się plagiatem

po poprzedniku.⁵

Obecność w obydwu utworach terminów z zakresu teorii literatury wydaje się żywą egzemplifikacją cytowanych obserwacji Paula de Mana – język opowiada własną historię. Mimo że w tym akurat przypadku podmiot nie jest nieświadomą ofiarą tych ukrytych opowieści, wyłaniających się spod powierzchni tekstu, lecz precyzyjnie wykorzystującym wieloznaczność języka ironistą; objawienie się wspólnych dla języka nauki i erotyki korzeni jest ewidentne. Prezentowana konsekwentnie w kolejnych tomach poetyckich Olszańskiego ironiczna gra, wyładowująca się w pointach, jest zasadą konstytutywną, przeorganizującą każdą formę użytego w niej języka.

Takie rozpoznanie dotyczy terenu poezji – rządzącej się własnymi prawami, stwarzającej byty poprzez słowo. W tej przestrzeni niewinna gra grozi szaleństwem, a powaga rodzi się z przewrotnych konceptów i w paradach paradoksów. Zasadą jest podporządkowanie dominującej „tu i tam” funkcji poetyckiej bolesnej zabawie z sensem i znaczeniem, obnażającej iluzoryczność wiedzy i poznania. Co jednak w przypadku, gdy aktywność językowa podmiotu realizuje się na gruncie bardziej nastawionym na niezachwianą pozycję kategorii intelektualnych i naukowych? W jaki sposób niestrudzony ironista, gotów wciąż podważać i poprzez język obnażać pozorność struktury i bezpieczeństwa, działa i funkcjonuje w roli naukowca, znawcy poetyki i kompozycji dzieła? W przypadku Olszańskiego pytanie takie pojawia się samoistnie. Debiutujący w katowickiej grupie poetyckiej Na Dziko w 1995 roku poeta prowadzi równoległe działalność krytycznoliteracką, a jako pracownik uniwersytecki i autor pracy o poezji Ewy Lipskiej występuje również w roli teoretyka literatury. Czy język poetycki, według rozpoznań Heideggera

141

⁵ „Opcje” 2002, nr 4/5, s. 27.

– pierwotny wobec mowy i będący nie tylko formą, ale i zasadą, znajduje swoją drogę do przeniknięcia tekstu naukowego? Sam autor nie tylko przychyła się do takiej tezy, ale i uznaje wynikający z niej stan rzeczy za pożądany:

Oczywiście staram się spełniać wymogi, jakie stawia przede mną praca naukowa, ale równocześnie chciałbym, żeby moja dysertacja miała również pewne walory literackie. Jednym słowem, chciałbym uniknąć „twardej” dychotomii – z jednej strony literatura, z drugiej nauka.⁶

Pozostaje jedynie zapytać, czy tekst w swojej strukturze potwierdza tę intencję, a jeżeli tak, to w jaki sposób?

Ironia, tak immanentnie obecna w poezji Olszańskiego, nie jest rozwiązaniem stylistycznym, ale formą jej istnienia w ogóle. To właśnie ironiczny mechanizm, skrupulatny i niemal niczego niepomijający, a jednocześnie, mimo swej bezlitosnej, mechanicznej precyzji – tak finezyjny i elegancki – umożliwia taką analizę pojęć i wartości, jaka obecna jest we wszystkich dotychczasowych tomach poety⁷. Mimo że stosowana w taki, jak u Olszańskiego, sposób, ironia nie wyklucza poważnego traktowania, to zdecydowanie nadwyręża nastrój powagi. „Odkrywaniu świata spod czapki niewidki słów”⁸ towarzyszy ironiczny dystans, zawsze jednak bolesny, bo uderzający właśnie w konstruuje go słowa, zawsze gotowy podawać je w wątpliwość. Poezja staje się ciągłą negacją, grą, w której, po heglowsku, każda synteza rozpada się na oczach czytelnika, a docieranie do sedna nigdy się nie kończy. Skoro zaś nie jest to formuła ornamentacyjna, a konsekwent-

⁶ *Każdy wiesz ma taki podmiot, na jaki sobie zasłużył*. Z Grzegorzem Olszańskim rozmawia Karol Maliszewski. „Studium” 2002, nr 6 – 2003, nr 1, s. 114.

⁷ G. Olszański: *Recytacje z pamięci*. Bytom 1995; Tenże: *Tamagotchi w pustym mieszkaniu*. Kraków 1999; Tenże: *Sztuka mięsa*. Bytom 2002; Tenże: *Kroniki filmowe*. Warszawa 2006.

⁸ G. Olszański: *Tamagotchi w pustym mieszkaniu...*, s. 36.

nie stosowana i głęboko zakorzeniona postawa twórcza, nie może zostać „zawieszona” dla potrzeb naukowego tekstu. Dlatego obszerny fragment książki pod znamionym tytułem *Śmierć udomowiona*, traktujący właśnie o rozmaitych wyznacznikach osławiania tematu i możliwościach takiego ukształtowania semantycznego i językowego tekstu, aby można mówić o śmierci bez porażającego dyskomfortu, autor podsumowuje:

Śmierć zostaje bowiem odarta ze swej tajemniczości i grozy. Staje się wydarzeniem nieuniknionym, ale i od dawna oczekiwanym. Tragicznym, ale i zwyczajnym. Dramatycznym, ale – co najważniejsze – udomowionym. Przynajmniej do pewnego stopnia...⁹

Co znaczące – są to ostatnie słowa całej książki, poświęconej analizie wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej, z dominującym w niej i stale realizowanym motywem śmierci. Można oczywiście uznać, że ostatnie zdanie to jedynie efektowne, nieco przekorne zakończenie – figura, 143 zdejmująca z naukowych rozstrzygnięć ciężar niepodważalnej prawdy, rozładowująca napięcie analitycznej precyzji, otwierająca pole do dyskusji i dialogu (świadczyłby o tym wielokropek). Nie jest to jednak wszystko – nie w odniesieniu do autora *Sztuki mięsa* z jej „Let’s Dance (in danse macabre)”:

Moja śmierć ma się całkiem nieźle. Siedzimy
razem na kanapie, jemy chrupki, wymieniamy
informacje na temat ulubionych zespołów.

O dziwo mamy podobny gust i w ogóle
żywemy jak bracia, a może nawet jak brat
z siostrą. Powietrze nam nie szkodzi,

⁹ G. Olszański: *Śmierć udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*. Katowice 2006, s. 191.

muzyka nas otacza. Z głośników sący się głos
Davida Bowiego namawiający nas

do tańca.¹⁰

Stała, obecna w wierszu ironiczna negacja skłania – na wszystkich poziomach tekstu – do konkluzji, wyrażonej z tak charakterystyczną dla Olszańskiego elegancją (i ironią!): nie istnieje możliwość oswojenia śmierci. Diagnoza ta jest znacząca i nie należy traktować jej jako jednej z wielu zbanalizowanych eschatologicznych prawd, ma bowiem doniosłe konsekwencje twórcze. Posłużenie się posiadającą bogatą tradycję personifikacją obnaża głęboko zakorzeniony paradoks, który wszystkie techniki „udomowienia” śmierci demaskuje jako nieskuteczne, w pewien bolesny (dla człowieka) sposób zabawne. „Udomowienie”, w odniesieniu do poezji Lipskiej metaforyczne, tu – zobrazowane również w bardziej dosłownej manierze – na nic się nie zdaje. Obojętnie w jakim czasie, osobie, trybie, języku – taniec ze śmiercią (nawet jeżeli siedzi się z nią na kanapie, jedząc chrupki) zawsze jest ostatnim tańcem, zawsze naraża na zderzenie się z paradoksem zetknięcia woli trwania i skończoności. W tym świetle ostatnie słowa rozprawy naukowej – poświęconej tematyce śmierci – mówią już nie tyle o niezaprzeczalnych prawach rządzących ludzką egzystencją, co o prawidłowościach możliwych do zaobserwowania tam, gdzie krzyżować się mogą różne formy korzystania z języka w odniesieniu do literatury. Myślenie poetyckie – z jego otwartością i zdolnością do zanegowania i podważenia wszystkiego, aż do granic wytrzymałości przywiązanego do idei aksjomatu umysłu ludzkiego – okazuje się dominujące, przeważające. Zakończenie, które okazuje się wzięciem w nawias, nagłym odwróceniem, dopuszczeniem możliwości, że całą omówioną kwestię widzieć można w całkiem inny sposób lub że zaprezentowane wnioski są naukowo sprawdzalne

¹⁰ G. Olszański: *Sztuka mięsa...*, s. 12.

jedynie do pewnej ściśle określonej granicy, to nie zabieg czysto estetyczny. Jak stwierdza Paul de Man:

Zatem ironia pozwala mówić straszne rzeczy, ponieważ ironia wypowiada je za pośrednictwem zabiegów estetycznych, osiągając dystans, taki filuterny estetyczny dystans w stosunku do tego, co zostaje powiedziane.¹¹

Dystans taki może nie być najbardziej pożądaną (jako dominanta kompozycyjna i semantyczna) cechą tekstu naukowego, zawierającego nawet niewypowiedziane założenie, że jest coś, o czym można wnioskować i co można stwierdzić, nawet pod pewnymi warunkami. Ironia w ujęciu de Mana – a taka panuje w tekstach Olszańskiego – poważnie ogranicza możliwość poczynienia tego rodzaju założeń.

Dodatkowych tropów dostarczyć mogą elementy ramy *Śmierci udomowionej*, tekstu jakby spoza tekstu, a więc takiego, w którym podejrzać można osobiste deklaracje i większą swobodę, luki w dyscyplinie naukowego wywodu:

145

Inspiracje do swoich rozważań – deklaruje autor – czerpałem zarówno z hermeneutyki, jak i z tanatologii, krytyki tematycznej, ale i literackiej antropologii. Innymi słowy, choć przedmiotem moich rozważań będzie literatura, to moje uwagi nie będą się odnosić tylko do świata literackiej fikcji. Historia, którą postaram się opowiedzieć, dotyczyć będzie jednej z najwybitniejszych polskich poetek, ale i w pewnym sensie rzeczywistości, z której wyrosły wiersze Lipskiej. Mówiąc jeszcze inaczej: świat (nie)przedstawiony w analizowanych tu wierszach jest dla mnie istotny tyleż ze względu na samą poezję, co na świat, w którym przyszło nam żyć. Śmierć nie jest niestety – Czytelnik raczy mi wybaczyć banalność tego stwierdzenia – tylko figurą literacką.¹²

¹¹ P. de Man: *Pojęcie ironii...*, s. 17.

¹² G. Olszański: *Śmierć udomowiona...*, s. 13.

Zarysowane zostają pewne tereny celów i zainteresowań, a żaden z nich nie zyskuje ostatecznej dominacji. Rozważania mają więc charakter teoretycznoliteracki, również historycznoliteracki i kulturoznawczy. Ważna jest literatura, ale nie tylko. Badana będzie rzeczywistość, tak jak objawia się w poezji – ale nie wyłącznie. Praca stanowi więc narzędzie poznawania świata, „w którym przyszło nam żyć”. Chodzi więc o świat pozajęzykowy, ale doświadczany przez pryzmat podwójnego kontaktu z językiem – poetyckim i refleksji teoretycznoliterackiej. O śmierci będzie mowa nie tylko w kontekście literatury, ale też poprzez nią. W tej pobieżnej analizie odautorskich deklaracji widać już wyraźnie krzyżowanie się wielu dziedzin i problemów, tak że można w zasadzie zapytać, o czym tak naprawdę będzie ta praca i do jakiej dopasować ją dziedziny. Wiele form poznawczej aktywności zbiega się, a problematyczna w tym kontekście kwestia pierwszeństwa sprawia, że każda prezentuje się jako działalność „na boku”. Stałą formą jest jednak we wszystkich przypadkach ironia, przekorna pointa, momenty, w których, mimo zmieniających się celów czy form tekstu, objawia się spójność metody myślenia i twórczej postawy. Podmiot we wszystkich okolicznościach tworzy i potwierdza własną koncepcję dzieła literackiego, inspirowaną i czerpaną z różnych źródeł, ale stałą, rozpoznawalną, wobec której wszystko inne staje się pracą „na boku” i może stawać się przedmiotem stałych przewartościowań. Nawet gdy wszystko podlega ironicznej negacji, to sama ironiczna negacja, choćby nieprzerwana i godząca sama w siebie – pozostanie stałą. W tym kontekście zakończenie książki poświęconej poezji Ewy Lipskiej zyskuje nowe znaczenie. Banalności tezy o śmierci, która nie jest tylko figurą literacką, banalności, za którą autor przeprosza (a które to przeprosiny – kurtuazyjny gest w stronę Czytelnika – są kolejnym możliwym do odkrycia przez owego Czytelnika poziomem ironii) – odpowiada banalność odkrycia niemożności oswojenia śmierci. Oba te fragmenty łączą się ze sobą niczym kłamra spajająca tekst, i przewrotnie biorą w nawias całe sedno pracy – a więc całą aktywność analityczną i teoretycznoliteracką. Skazanie na banał,

którego nie można ludzką (nawet poetycką) siłą ostatecznie przekroczyć, staje się istotą refleksji przenikającej poezję Olszańskiego, a której praca teoretycznoliteracka okazuje się pochodną. Oddajmy jeszcze raz głos autorowi, przybliżającemu we *Wprowadzeniu* swoje motywy i zamierzenia: „Wybrałem śmierć (choć są i tacy, którzy pewnie powiedzieliby, że to ona mnie wybrała)...”¹³. Tu pojawia się przypis, powołujący się na wyznających pogląd, że ten, kto o śmierci pisze, „ma do niej jakąś własną sprawę”. Uderzają pewne podobieństwa, zauważalne pomiędzy poezją Olszańskiego i Lipskiej – jedność wyrażona w tematyce i obecna przez typ wyobraźni poetyckiej. Więcej niż w całym tekście wprowadzenia wyjaśnia się w mechanizmie działania języka, który opowiada własne historie, właśnie poprzez, niepozbawione ironicznego humoru, zdanie parentetyczne. Poeta zawsze pozostaje poetą, „na cały etat”, wszystko inne jest pracą dodatkową, w której niezmordowanie, choć w zakamuflowany sposób, jako teoretyk literatury, zajmuje się jednak tym samym, co we własnej poezji. „Śmierć mnie wybrała” – mówi, trochę przekornie, ale jednak na serio. Tworzy i prezentuje teorię dzieła literackiego, ale z pozycji poety. Tak jak poezja wyprzedza mowę, tak poetycka praktyka, bez względu na chronologię, wyprzedza działalność teoretycznoliteracką. To poetyckie „ja” szuka „swojego”, zmaga się ze swoim własnym tematem, walczy z własnym Mistrzem.

W tekście naukowym pojawia się wiele oznak przekraczania refleksji teoretycznoliterackiej: dowcip, dygresja, elementy o funkcji czysto poetyckiej. We *Wprowadzeniu* autor deklaruje, że chce „opowiedzieć historię”; w całym tekście zaś stale obecne są wyznaczniki tekstu oralnego, między innymi zwroty do czytelnika – słuchacza, pojawiający się ton osobisty, wreszcie cały obszar treści zawartych w przypisach i nawiasach. Zarówno zdania wtrącone w nawiasie, jak i przestrzeń przypisu, są w obrębie tekstu okolicznościami szczególnymi. Można o nich powiedzieć, że jednocześnie są i nie

¹³ Tamże, s. 11.

są tekstem, pozwalają więc na pewną dowolność, większą swobodę. Przypisy Olszańskiego, niejednokrotnie bardzo obszerne, stają się jakby drogą ujęcia dla erudycji, kontekstów i intertekstualnych powiązań, które zdają się wręcz rozsadzać podmiot. Ujawniają gawędziarza, który choć wie, że przytaczany fragment nie jest niezbędnie potrzebny dla rozwinięcia refleksji teoretycznoliterackiej, bardzo chce go umieścić w tekście, jak sam deklaruje, „opowiedzieć historię”.

Przypis, według autorów *Słownika terminów literackich*, jest „objaśnieniem lub uzupełnieniem określonego miejsca tekstu”¹⁴. Wyraźnie zasugerowana jest, odczuwana zresztą jako oczywista, podrzędna, instrumentalna funkcja przypisu względem tekstu głównego, tego, który ma być dodatkowo objaśniany i wzbogacany, by mógł zaprezentować się z jak najlepszej strony. Zdradliwość przypisu objawia w cytowanym już wielokrotnie tekście Paul de Man, analizując jeden z przypisów w książce Wayne’a Booth’a *A Rhetoric of Irony*. Jak stwierdza na samym wstępie: „Podejście Booth’a do ironii jest uderzająco sensowne”¹⁵. Zwartą i logiczną strukturę tekstu zakłóca tylko jeden z przypisów, w którym autor dopuszcza możliwość istnienia ironii, jaka „prowadzi w nieskończoność”. Wiedzie to de Mana do całego szeregu wniosków, wobec których, jak stwierdza, teoria Booth’a upada¹⁶. Mamy tu więc do czynienia z przypadkiem głęboko ironicznym – dwa teksty traktujące o ironii teoretycznie i jakże praktyczny występ ironii w całej jej przewrotnej krasie, sprawiającej, że to, co miało jedynie objaśniać i komentować, zdołało podważyć wymowę całego dzieła i stać się w zainspirowanym tym tekstem eseju de Mana niejako motywem przewodnim. Przypis okazuje się strukturą szczególnie podatną i otwartą na ironię. Jego szczególna pozycja – na granicy tekstu – pozwala autorowi objawić to, co leży mu na sercu, a czego z jakichś względów nie uznał za stosowne umieszc-

¹⁴ *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński i in. Wrocław 2000, s. 450.

¹⁵ P. de Man: *Pojęcie ironii...*, s. 10.

¹⁶ Tamże, s. 12.

czać w tekście głównym. U Olszańskiego te treści, odwracające się od głównej wymowy dzieła teoretycznoliterackiego, a objawiające szczególną sytuację poety teoretyzującego o poezji, znalazły się we wprowadzeniu, w zdaniach kończących (a więc w momentach szczególnie znaczących i czułych w każdym utworze), również w nawiasach i przypisach. Niech jeden z nich, szczególnie znamieny, stanie się na chwilę tekstem głównym. Oto, analizując techniki stosowane w celu oswojenia się ze śmiercią, autor przytacza fragment dzieła średniowiecznego, a traktującego właśnie o przygotowywaniu się do własnej śmierci. Tym samym kontrast między sytuacją współczesną, w której umieranie i przemijanie wypierane są ze świadomości, domów i najbliższego otoczenia, a czasami dawnymi, w których „sztuki umierania” nie były całkowicie zdeklasowane przez „sztuki kochania” – staje się uderzający. Odnalezienie i uwypuklenie korespondencji pomiędzy światopoglądem średniowiecznym a postawami i technikami mówienia o śmierci u Ewy Lipskiej może dzięki temu stać się podstawą do określenia jej twórczości mianem „współczesnej *ars moriendi*”. Wszystko zmierza więc, precyzyjnie i naukowo, do zbudowania jasnego i logicznego wywodu, w którym obserwacje i diagnozy, tworzone na podstawie analizy tekstu, stają się źródłem teorii tekstu, powstałej z zetknięcia z wierszem. Z intertekstualną precyzją autor przytacza średniowieczne dzieło: „A gdy udaje się do łoża, niech pomyśli sobie, że tak jak teraz sam się w łożo kładzie, tak w niedalekiej przyszłości jego własne ciało będzie przez innych złożone do grobu”¹⁷. Oto przypis – komentarz i uzupełnienie. W języku angielskim – „footnote”, co można (z pewną dowolnością) przetłumaczyć jako „notę u stóp czegoś” (w tym wypadku – oczywiście tekstu). „U stóp czegoś” to nie tylko na dole, na dole strony, ale „u podstaw”, czyli – fundamentalnie. Staje się to znaczące w obliczu faktu, że przytoczony wyżej cytat z *Jesieni średniowiecza* wprowadzony jest przez autora w następujący sposób: „Oto

¹⁷ Cyt. za: G. Olszański: *Śmierć udomowiona...*, s. 32–33.

na przykład Dionizy z Kartuz w swych wskazówkach życiowych dla szlachcica zalecał taki oto »duchowy fitness«¹⁸. Do samych podstaw naukowego wywodu przenika dykcja poetycka Olszańskiego, z jej ironiczną negacją i stałą niezgodą na ostatecznie ustalony sens. Wszystko to uwidacznia się wyraźnie w zastąpieniu słowa „ćwiczenie” słowem „fitness”. Cała przewrotność autora uderza w dopiero co skomponowany tekst. „Ćwiczenia duchowe” i ćwiczenia jako aktywność z zakresu „fitness”, czyli wynikające z dbałości o sprawność fizyczną i nastawienia na ciało – to praktycznie homonimy. W przypisie tekstu naukowego użyto barbaryzmu, i to w sposób, który, o ile nie niszczy całkowicie wymowy tekstu głównego, o tyle z pewnością wprowadza szczelinę, zarówno do kompozycyjnej, jak i semantycznej warstwy utworu. Mowa jest tu w końcu o tekstach, które przełamywać mają milczenie wokół tematu śmierci, sprawić, by milczeniu zmarłych nie odpowiadało milczenie żywych, o tekstach, które, paradoksalnie, wypowiadają to milczenie, każą „uczyć się śmierci”. Pojawienie się w tym kontekście „duchowego fitnessu”, formuły ironicznej, daje efekt podobny do ostatnich słów książki, słów kończących wywód – następuje odwrócenie i negacja. Cała analiza zmienia nagle i radykalnie swój kierunek, sprowadzając samą siebie w miejsca własnej destrukcji – tam, gdzie jasnym staje się, że żadne ćwiczenia, teksty czy przygotowania nie są w stanie oswoić śmierci.

Postawa poety okazuje się dominująca. Wiedza teoretycznoliteracka może stać się elementem wiersza (jak dowodzą cytowane wyżej utwory), stając się jednym z tematów, elementem gry; w tekście metaliterackim poezja, objawiając się, rozsadza go. Jest nie tylko pierwotna wobec mowy, ale także nadrzędna wobec każdego następnego sposobu wyrażania myśli i nazywania świata. Daje wyraz „problemom artykulacyjnym”, które „nie wiążą się [...] ściśle z »projekcją zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji«¹⁹, a których zakłócenia w tej projekcji są efektem i symptomem.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 167.

Justyna Baran

“Spiritual fitness”. A poet versus theoretician of the literature in texts by Grzegorz Olszański

Summary

Is any of language varieties more privileged in terms of cognitive qualities? According to Heidegger, poetic language anticipates the speech and becomes the source of great cognition; however, in a colloquial and rationalist worldview, it is the academic cognition that the truly epistemological functions are ascribes. A clash between these two ways of thinking is certainly visible in theoretical-literary and poetic activity by Grzegorz Olszański. The understandable question that arises asks about the order, and hierarchy of two ways of thinking, about the one that will appear to be decisive for the main, though maybe at the same time, the undetected message of the text. In order to solve the problem, the author wanted to have a closer look at the academic text in terms of the (in) existence of the features typical of a poetic text. The poetic language finds its way gaining prominence in the text, though not in the main text, but – in the 151 footnote...

Justyna Baran

„Fitness spirituel”. Le poète contre le théoricien de la littérature dans les textes de Grzegorz Olszański

Résumé

Est-ce qu’une sorte de langue est plus privilégiée que l’autre au sujet des valeurs cognitives ? Selon Heidegger la langue poétique devance la parole et devient la source de toute connaissance, cependant dans une vision rationaliste habituelle c’est une connaissance scientifique qui possède une fonction profondément épistémologique. Dans la production poétique et la pensée sur la théorie de la littérature de Grzegorz Olszański ces deux ordres de penser s’affrontent indubitablement. Une question compréhensible se pose ici sur l’ordre, la hiérarchie de deux façons

de penser ; sur la primauté d'une d'elles pour le message principal du texte, même s'il est caché. Un examen du texte scientifique en quête de présence ou d'absence des termes caractéristiques à la langue poétique sert de réponse à ce dilemme. La langue poétique trouve son chemin, en retrouvant la primauté non dans le texte mais dans les annotations.

Pisanie o pisaniu Teodora Parnickiego

Rola pisania polega na stworzeniu, łącznie z tym, do czego doprowadziła lektura, pewnego „korpusu”. Korpus ten należy rozumieć nie tyle jako korpus jakiejś doktryny, lecz – wykorzystując 153 tak często stosowaną metaforę trawienia – jako ciało tego, kto zapisując rezultaty swej lektury, przyswoił je sobie, a ich prawdę uczynił prawdą własną: pisanie przekształca rzecz zobaczoną lub usłyszaną „w siłę i krew”. Staje się w samym piszącym podstawą racjonalnego działania.

Michel Foucault: *Sobąpisanie*¹

„Niedobra miłość”

Niezmienna i wciąż niepokojąca jest myśl dotycząca kwestii próby oswojenia hermetycznego „pisania” Teodora Parnickiego. Z drugiej jednak strony sukcesywny opór stawiany przez to „pisanie”

¹ M. Foucault: *Sobąpisanie*. Przeł. M.P. Markowski. W: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wybór i oprac. T. Komendant. Warszawa 1999, s. 310–311.

wyduje się szalenie pociągającym wyzwaniem, nieustającym i od pewnego momentu samonapędzającym się poszukiwaniem jakiejś spójnej wykładni bądź po prostu zademonstrowaniem semantycznych możliwości języka pisanego. Ten znany mechanizm lekturowej dociekliwości zdaje się werbować w szczególności kadrę wyspecjalizowanych, uzbrojonych w analityczno-interpretacyjne narzędzia literaturoznawców. W świetle zagadnienia nie tyle lekturowej, ile w ogóle literackiej *profesjonalności*, przypadek Parnickiego, z jego osobliwą projekcją pisarstwa, na tle literatury postrzeganej jako obiekt zinstytucjonalizowany, znaczy pięknięcie, wystawiony na cudze spojrzenie wyłom. Stanowi bowiem paradoksalną egzemplifikację profesjonalności poza profesjonalnością. Arbitralnie kreślony początek zaistnienia tej figury odsyła wprost do s-pisanego i opublikowanego cyklu warszawskich wykładów Parnickiego, wydanych pod tytułem *Historia w literaturę przekuwana*. Rzeczą w tym miejscu niezbywalną wydają się trzy skorelowane względem siebie fakty. Akt s-pisania werbalnych treści, ich re-cytacja² podczas wygłaszania wykładów oraz szeroko pojęty autotematyzm tekstu. Konstytuują one to, co „pisane”, w znaczącą konfigurację. Parnicki, inicjując wykłady, wykonuje synchronizujący i w pełni świadomy gest wyparcia siebie ze strefy, w której prze-bywanie grozi protektorem prawa literatury, rozumianym jako prawo instytucji. Poza tym istotny wydaje się problem pojawiających się w tym samym momencie zaburzeń w procedurze re-cytacji wcześniej przygotowanego zapisu wykładu, który właśnie podczas aktu odczytywania ulega pracy korekty. Dwa początkowe zapiski opowiadające o:

154

² Sytuacja wygłaszania wykładu w formie s-pisanej jest analogiczna do zdarzenia re-cytacji wiersza. Barbara Herrnstein-Smith pisze, że „wiersz nigdy nie jest powiedziany, nawet przez samego poetę. Jest on zawsze re-cytowany, gdyż bez względu na to, jaki go łączy związek ze słowami, które poeta mógł rzeczywiście powiedzieć, jako wiersz nie ma on żadnej pierwszej historycznej realizacji. To, co poeta komponuje jako tekst, nie jest aktem werbalnym, lecz raczej pewną strukturą językową, która w procesie jej odczytywania lub recytacji staje się przedstawieniem aktu werbalnego”. B. Herrnstein-Smith: *Poezja jako fikcja*. Przeł. K. Kowalik. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3, s. 337.

o: „korygowaniu” oraz próbie „wyparcia” siebie z procesu zinstytucjonalizowania, odbywającego się poprzez zmianę tożsamości, byłyby pierwszym akcentem położonym na realizowanie się „wewnątrz” tekstu Parnickiego tematu pisania o „pisaniu”, w sensie wytwarzania dyskursu teoretycznego oraz wikłania się w zagadnienie fikcjonalności, które siłą rzeczy pociąga za sobą regulowanie konstrukcji podmiotowości wykładów-tekstów:

Przygotowałem wykład wstępny w miarę możliwości, ale początek w nim muszę trochę skorygować [...]. Dla każdego, kto jest spoza uniwersytetu, jest to coś niezwykle zaszczytnego, gdy właśnie jest się kimś, komu nadaje się tytuł *Visiting Professor* ze wszystkimi prerogatywami zawodu nauczycielskiego, ale moja sytuacja jest inna.³

„Inność” obudowana skrzętnie z dzisiejszej perspektywy językiem filozofii pozostawia lukę, w którą niemal idealnie wpasowuje się koncepcja *antyprofesjonalności* Stanleya Fisha. By jednak przybliżyć kontekst myśli zwolennika *Reader-Response Criticism*, trzeba doprecyzować marginalność usytuowania Parnickiego. Prócz bowiem dwóch przywołanych powyżej zapisków, charakter punktu zwrotnego w polu tradycyjnie pojętego literaturoznawstwa ma także kilka innych wypowiedzi. Przede wszystkim próba poprowadzenia narracji *Historii w literaturę przekuwanej*, która przez swój tytułowy wątek automatycznie wpisana zostaje w rozdział naukowych rozważań dyskutujących nad ontologicznym statusem powieści historycznej. Jest tak, jakby autor poszukiwał jakiegoś *pra-miejsca*, *pra-punktu*, z którego mógłby snuć i jednocześnie legitymizować własną refleksję własnym nazwiskiem lub, co może zabrzmieć tautologicznie, sygnować ją idiomem swojej myśli. Z faktem tym mocno związane jest pragnienie zdystansowania się wobec teorii, która mogłaby być identyfikowana

155

³ T. Parnicki: *Historia w literaturę przekuwana*. Warszawa 1980, s. 9. Każde dalsze cytacje pochodzące z tej książki będę oznaczał wraz z numerem strony w nawiasie literą H.

z którą z dwudziestowiecznych praktyk sankcjonowania zdobywanej wiedzy, tak jak pojmuję ją między innymi Christopher Norris – jako „dość nieokreślony, ale licznie reprezentowany gatunek”⁴. Takie jest w moim przekonaniu znaczenie „drobnej” i – co wielce istotne – naprędce sporządzonej korekty przemianowania wstępu do cyklu wykładów na „wstęp do wstępu”:

I właśnie tej sytuacji specjalnej chcę poświęcić dzisiejszy wykład w charakterze wstępu do cyklu wykładów... obawiam się jednak, że raczej lepiej byłoby powiedzieć: „wstępu do wstępu”.

(H, s. 9)

156

Inna wypowiedź Parnickiego, umacniająca pozycję wyjątkowego odosobnienia, swój początek bierze w literaturze, co więcej – w językowej figurze parafrazy. Jest to o tyle ważne, iż jej wydarzenie ekspozuje pewną stałą prawidłowość w sposobie postrzegania otaczającego świata, a tym samym czynności „pisania”, którą nazwałbym egzystencjalną poetyką detalu. „Pisanie” bowiem, jak pisze Jacek Łukasiewicz, było dla Parnickiego „potrzebą życiową – jak jedzenie, sen, picie, papierosy...”⁵. Siła parafrazy (tytułu jednej z powieści Nałkowskiej) miała więc wyznaczyć bieg historii Parnickiego, pisarza-intelektualisty, jako tego, którego stosunek do nauki uniwersyteckiej uznano za „niedobłą miłość”. Epizod ten, wnosząc w obręb cyklu wykładów element aksjomatyczny, przywołuje ponownie na scenę tekstu kwestię *antyprofesjonalizmu*. Stanley Fish w profesjonalizmie głęboko posuniętym wśród nauczycieli literatury, a przypomnę, że dla Parnickiego nauka uniwersytecka posiadała dwa wzajemnie się przenikające wymiary: czynny – nauczanie, i bierny – uczenie się, widział oznakę zagrożenia wszelkich humanistycznych wartości oraz skazanie na przywdziewa-

⁴ Ch. Norris: „*Idea uniwersytetu*”: rozważania interdyscyplinarne. W: Tenże: *De-konstrukcja przeciw postmodernizmowi*. Przeł. A. Przybyśławski. Kraków 2000, s. 115.

⁵ J. Łukasiewicz: *Parnicki: pisać do końca*. „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 13.

nie maski – czyli bycie nie-sobą⁶. Paradoksalność tej sytuacji odsłania się, jeśli weźmie się pod uwagę etymologiczne i antropologiczne koneksje słowa „filolog”. Poprzez próbę zdefiniowania pojęcia *antyprofesjonalizm*, której podejmuje się Fish, przepływają znaczenia wprowadzające między innymi znany w świecie literaturoznawców podział statusu lektury na wersję „naiwną” oraz „zawodową”, których wartość opiera się w tym miejscu na generowaniu negatywnych efektów tej drugiej. Akademicki profesjonalizm, będący wypadkową ekonomicznego i politycznego funkcjonowania instytucji w społeczeństwie, jest determinowany wieloma czynnikami. Jak wyznaje Ryszard Koziołek, zawód literaturoznawcy „produkuje historię pisania i czytania: na czas, na temat, na zamówienie, na punkty”⁷. Czy zatem nie istnieje więc sposobność, by uniknąć dramatycznego przysłonięcia autentycznej i indywidualnej potrzeby zajmowania się literaturą przy jednoczesnym byciu specjalistą? Być może odpowiedź tkwi w „niedobrej miłości” Parnickiego, zrodzonej wobec presji, która wpisana jest z natury rzeczy w funkcjonowanie każdej uniwersyteckiej jednostki. Trudno przecież zakwestionować miłość Parnickiego do literatury, a jeszcze trudniej jego zawodowość w jej czytaniu. Parnicki pojawia się ostatecznie w uniwersytecie jako prelegent, czyli ten, który według łacińskiej etymologii tego słowa objaśnia przeczytany tekst. Mimo wszystko, wchodząc w tę „rolę”, autor *Historii...* nie traci własnej tożsamości i nie zostaje obciążony pełnieniem obowiązków kogoś. Niezwykłość tej podwójności bycia i nie-bycia zarazem, która Parnickiemu doskonale się udaje, jest prestiżowym doświadczeniem literatury odzwierciedlającym konkluzję Fisha, w której profesjonalizm nie wyklucza ostatecznie *antyprofesjonalizmu*:

157

Antyprofesjonalizm jest, ogólnie mówiąc; protestem przeciwko tym aspektom profesjonalizmu, które stanowią zagrożenie dla indywidu-

⁶ S. Fish: *Antyprofesjonalizm*. Przeł. A. Derra-Włochowicz. W: Tenże: *Interpretacja, retoryka, polityka: eseje wybrane*. Red. A. Szahaj. Kraków 2002, s. 281.

⁷ R. Koziołek: *Szeregowy pracownik nauki o literaturze, o sobie samym, języku i wielkim komentarzu literatury*. „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 199.

alnej wolności, prawdziwej zasługi, autentycznego autorytetu. Dlatego też jest najsilniejszą reprezentacją ideałów w obrębie profesjonalnej wspólnoty, które nadają tej wspólnotie jej (ideologiczną) formę.⁸

Waga detalu

Antyprofesjonalizm i pisanie o pisaniu zdają się tworzyć protezę spójności w intelektualnym funkcjonowaniu Parnickiego, posiadając przy tym zróżnicowaną formę. W *Historii w literaturę przekuwanej* – zbiorze wykładów – byłby nią czysty proces myślenia, pojęty jako „źródło” substancjalnego pisania oraz czytania. Z drugiej jednak strony nie da się zapomnieć o pewnej „piśmienniczej” właściwości myślenia, która konotuje myślenie jako mentalną matrycę tego, co myślane/zapisywane:

Nie pisałem tego wykładu, tylko sobie myślałem, jaki on mniej więcej będzie, co trzeba dodać, co trzeba odjąć, żeby nie było za długo. Będąc więc monomanem nie przewidywałem także i możliwości, że mogę być i powieściopisarzem, i tak zwanym człowiekiem nauki uniwersyteckiej.

(H, s. 25)

Skryty i uobecniający się punktowo w kontekście, gdyż jak już wspominałem – wykłady dotyczą przede wszystkim doświadczeń pisarskich, fenomen odgrywania przypomina Barthes’owskie spojrzenie na czytelny tekst jako na muzyczną partyturę⁹, w której znajduje się pole popisu dla wstawek improwizatorskich. Mechanizm znoszenia barier w swobodnym realizowaniu się „zdarzeniowości” w narracji Parnickiego uznawany jest za jeden ze znaków rozpoznawczych jego pisania i wchodzi w jego kompetencje teoretyka literatury – architekta

⁸ S. Fish: *Antyprofesjonalizm...*, s. 319.

⁹ R. Barthes: *Partytura*. W: Tenże: *S/Z*. Przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska. Warszawa 1999, s. 64.

fikcjonalnych bytów. I może jest tak, że właśnie założenie w życiu owej fikcjonalności usuwa zawiązującą się w przestrzeni cytowanych powyżej słów aporię. W świecie znaków istnieje scenariusz, który ulega permanentnemu powtarzaniu, podejmowaniu próby negocjacji z samym językiem i czasem. Stawką jest tam szczerłość i lojalność powiedzenia wszystkiego, przy świadomości napotkania na tej drodze nieprzewidywalnej sytuacji utraty jakiegoś słowa i znaczenia, co w rezultacie doprowadza do momentu kapitulacji piszącego. „Pisanie” Parnickiego, tak jak każde zresztą inne pisanie literatury, unieruchamiane zostaje w ramach instytucjonalnego myślenia, spoiwa jego ram, będące efektem nakładanych arbitralnie konwencji, mogą jednak ulec luzowaniu. Takie posunięcie przekracza zakotwiczone w tekście literackim lub jego teorii nierozstrzygalniki, obwieszczając jednocześnie ich pozorną. Wewnętrzna praca „warsztatu” Parnickiego, odbywająca się według ustalonych indywidualnie reguł, nosi w sobie niezbywalne zarzewie, punkt zapalny, który dla Dereka Attridge’a istnieje jako nieusuwalna dla wyeksponowania tego, co niepowtarzalne, kategoria „eksperymentalności”. By zatrzymać i nie zatracić wyjątkowości znaczenia tego słowa w niezwykle pojemnym i upowszechnionym katalogu terminów literackich, Attridge pisze, iż:

Termin „eksperyment”: paradoksalnie miesza ze sobą pojęcie kontrolowanego, powtarzalnego fizycznego procesu i nieprzewidywalnego wypróbowywania nowych procedur.¹⁰

Niewątpliwie perspektywa czasu jest niezbędnym komponentem w kreacji światooobrazu Parnickiego. Wszystko, co jest i podlega nieuchronnej sile przemijania, jak pisarz sam wielokrotnie podkreśla, wpływa na „relatywność ważności faktów historycznych” (H, s. 14). Pozostaje więc oryginalny światooobraz, mający swe źródło w osobliwości jego prawodawcy. Ta krótka refleksja, która wyrażona została

¹⁰ D. Attridge: *Tworzenie i inny*. W: Tenże: *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. Mościcki. Kraków 2007, s. 38.

tutaj być może w zbyt powierzchownej frazie, zdobywa sankcję już poprzez użycie – do zidentyfikowania siebie – jednego wyrazu: „monoman”. Wyraz, mieszczący wewnątrz swej przestrzeni spokój sprzeczności *antyprofesjonalizm/profesjonalizm*, odsłania jaskrawy dysonans dopiero na zewnątrz, w zderzeniu z kulturowo zakorzenionym „everymanem”. Jeśli w przypadku pisania i myśli Parnickiego można mówić o jakimkolwiek fundamencie i prawdzie, to ich treści współznaczą zapewne pojedynczość i jednostkowość. To one także patronują uprawianej w pisaniu Parnickiego egzystencjalnej poetyce detalu, gdzie istota szczegółu, marginalnego gestu człowieka, staje się bardzo często siłą reorganizującą bieg historii. Przykładem są wykłady Parnickiego, w których opowiadając o doświadczeniach pisarza, teorii pisania i potrzebie eksplikacji, snuje się jednocześnie i nieuniknienie narrację o historii swojego życia. Detal sprowadzony zostaje do wspólnego mianownika, jakim jest relatywizm:

160

Proszę państwa, ale dlaczego ja wciąż dzisiaj tyle uwagi zwracam na tamtą sprawę? Powtarzam: nieraz rzeczy, które nam się w pewnym momencie wydają najmniejsze, najmniej istotne czy ważne, później – po trzydziestu latach – mogą urosnąć do wymiaru rzeczy niesłychanie wielkich, na przykład do wymiaru jakiegoś symbolu, który wymownie świadczy o powziętych decyzjach, a to na całą resztę naszego życia. (H, s. 19)

Ciężar pisania i widmo niezrozumienia

Z wy-stąpienia z tekstem „wstęp do wstępu”, a raczej po publicznym występowaniu w cyklu wykładów – by uwydatnić ich powtórzeniowy charakter – pozostaje autotematyzm i idea jednostkowego „pisania” oraz poczynione przez Parnickiego i uzewnętrznione „wystąpienie” z szeregu reprezentantów akademickiego profesjonalizmu. Wszystko to w piśmie i poprzez pismo (jak w słowach Emila Ciorana: „Pisanie

jest występkiem”, które stały się słusznym pretekstem i kanwą do napisania książki przez Michała Pawła Markowskiego¹¹). Wątpliwość i delikatność różnicy przebiegającej pomiędzy światem tekstu i rzeczywistością ulega wzmożeniu w *Dziennikach z lat osiemdziesiątych*¹² Parnickiego. Tam też odnajdują przedłużenie oraz pieczołowite tłumaczenie niektóre refleksje piszącego, skupiające się w granicach tematyki „pisanie o pisaniu”. Nawiązując do wykładów, nie zabrakło i cykliczności – pisanie to zostaje zamknięte w sekwencji kolejnych dat: 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988. Dla Michaela Foucaulta tego typu za-pisywanie, jak i status ich zawartości, zbliża *Dzienniki* do formy niezwykle osobistych *hypomneumat*.

Hypomneumata w sensie technicznym to księgi rachunkowe, rejestry publiczne, zapiski prywatne służące do utrwalenia rzeczy ulotnych. Używanie ich jako przewodników duchowych było, jak się zdaje, stałą praktyką ludzi wykształconych. Zapisywano w nich cytaty, fragmenty dzieł, przykłady i opisy zdarzeń, których było się świadkiem lub o których czytano refleksje i przemyślenia, które słyszano lub które właśnie przyszły do głowy. Tworzyły one materialną pamięć rzeczy przeczytanych, usłyszanych lub przemyślanych.¹³

161

W skrupulatnie za-pisywanych *Notatkach o własnej pracy literackiej* weryfikuję nie tylko istnienie informacji o takiej właśnie proveniencji. Pełno tu przecież postanowień, relacji o pożyczanych, przeczytanych i nieprzeczytanych książkach, książkach urwanych gdzieś w połowie lektury oraz wielokrotnych lekturach tych samych pozycji. Pełno tu drobiazgowych obliczeń, napisanych i niezapisanych stron powieści, przypomnień, dopisków, relacji z otrzymanych listów, telegramów, dat urodzin, sprawozdań z udręki niemocy pisania. Charakter

¹¹ M.P. Markowski: *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*. Warszawa 2001.

¹² T. Parnicki: *Dzienniki z lat osiemdziesiątych*. Kraków 2008. Cytaty pochodzące z tej książki oznaczam literą D.

¹³ M. Foucault: *Sobąpisanie...*, s. 306.

ich głębokiej autoanalizy sprawia, iż odbicie porządku *hypomneumatów* odnajduję również na innym poziomie. Wartość zapisywania, będącego metodą powtarzania i zapamiętywania, spełnia się w możliwości budowania siebie, czy, jak podkreśla Foucault, darowaniu sposobności „powrotu do własnego wnętrza”¹⁴, jakby świadomość Parnickiego kierowana była jakimś pragnieniem zapewnienia samej sobie, że jest się koherentną i w pełni zrozumiałą. Nie jest przecież tak, że suplement w postaci wystawiania komentarzy do własnego pisma nie przyświeca intencji wspomnienia czytelnika zadumanego nad tekstem w jego wyjaśnieniu. Mimo to siła odautorskiego komentarza nie ocala czytelnika parającego się tekstami Parnickiego od trudu/trudności, które mógłbym nominować do rangi jednej z najważniejszych i najbardziej charakterystycznych cech tego „pisania”. Dlatego w żadnym wypadku nie można opatrzyć emblematem zbędności mnogich fragmentów i zapisów próbujących wyrazić obezwładniający ciało kryzys „pisania”. Wpływające na powierzchnię symptomy melancholii pisania pojawiają się już na samym początku, sygnalizując ich trwałą obecność:

162

Dziwnie było w tym dniu z moim pisaniem – zacząłem dość wcześniej po południu i dość też szybko poczułem się bardzo zmęczony [...]. Może powodem zmęczenia było zmuszanie swojego pisania [...]. – Myślałem zrazu, że więcej nie będę pisać, ale około 8 wieczorem zmusiłem się znów do pisania i trwało to nieco ponad godzinę... Ale za często odrzuca mnie znów od pisania – czyżby tak samo jak wiosną roku 1977, czy w zeszłym roku [...]. W takich sytuacjach w pewnym momencie nadciąga absolutna niemożność pisania, a tego właśnie powinienem bać się najbardziej, jak też najbardziej się wystrzegać [...].

(D, s. 39)

Czy zatem pisanie zagarnia rzeczywistość po to tylko, by siebie natychmiast uśmiercić lub wprowadzać w stan agonii? Czy niespo-

¹⁴ Tamże, s. 307–308.

legliwa, przemijająca rzeczywistość-historia nie daje się sobie napisać? Wiadomo na pewno, iż obie płaszczyzny, poza nagim faktem nieprzyległości, zdają się przebywać ze sobą w nieustannej symbiozie, pozostając przy tym poza wspólną strefą i wyrozumiałości, i zrozumienia. Obecność trudu i ciężaru pisania daje akces do produkcji „na boku” nowej narracji o dramatycznym podtrzymywaniu siebie przy życiu. Całkowite bowiem zaprzestanie pisania byłoby równoznaczne z totalnym unicestwieniem i przekreśleniem bytowania jako egzystencji ludzkiego ciała. Ostatecznie, pleniąca się w zastraszającym tempie kategoria trudności „przekuwana” zostaje na piętno osobliwości lekturowej recepcji samego pisma, co uznawane jest za świadomy chwyt Parnickiego, który rzekomo miałby „specjalnie budować przeszkody między sobą a czytelnikiem” (H, s. 243). Wydarzająca się w powieściach transgresja zrozumiałości języka, według komentarzy Parnickiego, wyrzeka się podejrzeń o jakąkolwiek tego typu świadomą manipulację. Pozorny brak zrozumiałości posiada więc wiele rozwiązań. Przede wszystkim pozostaje skrajnością i odpowiedzią zarazem. Mocuje się z nachalną jednoznacznością słowa „lekkłość”, degradującą trudną pracę i bycie w samym języku. 163

Tomasz Pawlus

Writing about writing by Teodor Parnicki

Summary

The text *Writing about writing by Teodor Parnicki* is a collection of analytical and interpretative observations and thoughts loosely connected with one another. The starting point constitute Journals by Parnicki published for the first time in 2008. When reading, the three themes revealed: 1. Bad love, 2. The importance of detail, 3. The burden of writing and the spectrum of the lack of understanding. Their nature, though, on the one hand corresponds with “parnickology” strongly situated in the

frames of the Polish literary studies, on the other hand, it undergoes a visible dictate of the 20th century philosophical-literary discourse. The main aim of the essayist form of the text is thus to treat *Journals* as a closed book and outstanding from earlier works by the author of *Only Beatrycze*. Meta-literary issues “over exposed” in *Journals* make, unintentionally, each meaning refer to the experience of writing by Parnicki which becomes dominated by a paradoxical nature of this activity (thinking-corporality). Writing a journal gets imprisoned at the level of the wealth of existential eventfulness where – paradoxically – the horizon of one thought, the one of “be or not to be” spreads.

Tomasz Pawlus

Écriture sur l'écriture de Teodor Parnicki

Résumé

Le texte *Écriture sur l'écriture de Teodor Parnicki* est un recueil des réflexions et pensées analytiques et interprétatives. Le point de départ est *Dzienniki (Journal)* de Parnicki, publié en par la première fois en 2008. Pendant la lecture trois sujets se sont esquissés : 1. *L'Amour malheureux*, 2. *L'Importance du détail*, 3. *Le Poids de l'écriture et le spectre d'incompréhension*. D'un côté leur caractère correspond avec « la science de Parnicki », fortement enracinée dans les études littéraires polonaises, de l'autre côté il est soumis à un dictat visible du discours littéraire et philosophique du XX^e siècle. Le premier objectif du texte d'essai est de traiter *Dzienniki* comme une forme close et différente du reste de la production romanesque de l'auteur de *Tylko Beatrycze*. La problématique métalittéraire, excessivement présente dans *Dzienniki*, fait que chaque signification renvoie involontairement à l'expérience de l'écriture de Parnicki, dominée par la nature paradoxale de cette occupation (intellect – corporalité). L'écriture de *Dzienniki* est emprisonnée au niveau de la richesse d'évènement existentiel, où, paradoxalement, s'ouvre l'horizon de la pensée essentielle, celle du signe « être ou ne pas être ».

Konsekwencje konsekwentnej niekonsekwencji Stanisław Lem – literaturoznawca

To, co siebie opowiada samo.

S. Lem: *Nic, czyli konsekwencja* 165

Od czasu, kiedy się dowiedziałem, że odkrycia robią ci, co nie znają dobrze odnośnej literatury przedmiotu, bo jakby ją dobrze znali, toby wiedzieli, że nic do odkrycia nie ma, od tego czasu przyznaję się z podniesionym czołem do ignorancji w literaturoznawstwie.¹

Tak pisał w liście z 9 kwietnia 1974 roku Stanisław Lem. To oczywiście zasłonięcie się rzekomą (ostatnie słowo należy bardzo wyraźnie podkreślić) niewiedzą z zakresu między innymi teorii literatury ma stanowić „alibi” dla Lema-literaturoznawcy, zajmującego się „nie-swoją” dziedziną nauki (w *Filozofii przypadku* znalazła się dedykacja: „Profesorowi Henrykowi Markiewiczowi, z przeprosinami za akt kłu-

¹ S. Lem: *Listy albo opór materii*. Wybór i oprac. J. Jarzębski. Kraków 2002, s. 175.

sownictwa na Jego terytorium łowieckim [...]”²). Autor *Solaris* poświęcił stosunkowo dużą część swojej twórczości rozważaniom teoretycznoliterackim – pomijając mniej istotną w tym miejscu *Fantastykę i futurologię*³, należałoby wymienić przede wszystkim wspomnianą *Filozofię przypadku* oraz liczne teksty publikowane w czasopismach i książkach, które po latach zebrane zostały przez Jerzego Jarzębskiego w tomie pod znaczącym tytułem (zaczepniętym zresztą z jednego z esejów Lema): *Mój pogląd na literaturę*. Szczegółowe omówienie „jego poglądu na literaturę”, zawartego w *Filozofii przypadku*, jest dosyć – dyskretny urok eufemizmu – trudne ze względu na rozległość zamysłu przyświecającego temu dziełu:

Czy istnieje obiektywna metoda badania tego, co bezpośrednio obiektywne nie jest? Wydaje się, że tak. Istnieją bowiem ujęcia, które nie należą do żadnej poszczególnej gałęzi nauk empirycznych, lecz dają się skutecznie stosować we wszystkich. Ujęcia te odnoszą się do elementów dowolnych, w szczególności – niekoniecznie „substancjonalnych”. Albowiem „materiał”, z jakiego obiekt badań jest sporządzony, w ogóle ich nie interesuje. Obiekt, jak powiedziano, mógłby składać się z duchów bądź z ektoplazmy; byle pozwolił się choć częściowo wyodrębnić z „reszty świata”, byle wykazywał jakieś regularności, da się o nim orzekać sporo rzeczy pewnych, dzięki temu, że w znacznej liczbie pokrewnych wypadków test empiryczny jest możliwy. A więc chodzi o pewnego rodzaju ekstrapolację metody, która wypróbowana została z sukcesem w matematyce, lingwistyce, antropologii, medycynie, biologii, technice i fizyce. **Ujęcia, o jakich mówimy, dążą do stworzenia ogólnej teorii systemów, ogarniającej zarówno systemy języko-**

² H. Markiewicz: *Zabawy literackie dawne i nowe*. Kraków 2003, s. 382.

³ Lem następująco charakteryzował swoje dzieło: „Moja monografia o fantastyce i futurologii stanowi wyraz rozczarowania beletrystyką i innymi tekstami, które mają uchodzić za naukowe, lecz nie wskazują czytelnikowi kierunku, w którym w rzeczywistości podąża świat” (J. Jarzębski: *Wszczęświat Lema*. Kraków 2002, s. 326).

we i matematyczne, jak społeczne bądź planetarne [podkr. – R.K.]. Nie wszędzie uzyskano po ich zastosowaniu rewelacyjne wyniki, lecz nigdzie dotąd nie zawiodły. Czy nie można więc spróbować przeniesienia ich w obręb literaturoznawstwa, w nadziei, że dopomogą nam wyjaśnić jego ciemne i antynomiczne problemy?⁴

Lem w przedmowie do *Filozofii przypadku* ze zrozumieniem cytuje opinię jednego ze swych „znakomitszych przyjaciół”, który określił książkę mianem „ogólnej teorii wszystkiego”. Autor sam dodaje, iż po *Summie technologicznej* to jego drugie „nierozsądne przedsięwzięcie”⁵. Wychodząc od przypadku, „rozumianego nie podług tradycji jakiejś szkoły filozoficznej, lecz wedle znaczenia nadanego mu przez empirię”⁶ (podtytuł *Filozofii przypadku* to: *Literatura w świetle empirii*), przyjmuje – by odwołać się do terminologii komputerowej – pozycję interfejsu i na styku niekiedy bardzo odległych od siebie dziedzin formułuje teorię dzieła literackiego, a dokładniej generuje kolejne „Wstępy do Niedosięгнуłego Ideału, zwanego Empiryczną Teorią Literatury”⁷. Ze wszystkich owych wstępów najbardziej znane są fragmenty wymierzone w literacki strukturalizm oraz polemika z jego przedstawicielem – Tzvetanem Todorovem („Todorova typologia fantastyki”)⁸. Lem – przypomnijmy, iż pierwsze wydanie *Filozofii*

⁴ S. Lem: *Filozofia przypadku*. Kraków 2002, s. 24.

⁵ Tamże, s. 5.

⁶ Tamże, s. 25.

⁷ Tamże, s. 14.

⁸ We wstępie do drugiego wydania z 1973 roku Lem pisał: „Zmiany, jakie wprowadziłem do tego wydania, dotyczą głównie strukturalizmu. [...] Wyznam, że nie szczędziłem sił, aby udowodnić jałowość badań strukturalistycznych w literaturze”. Czternaście lat później, gdy moda na strukturalizm była już dawno *passé*, z *Filozofii przypadku* zniknęły też spor(n)e ustępy traktujące o tym prądzie literaturoznawstwa. W komentarzu do trzeciego wydania autor *Cyberiady* stwierdzał: „[...] Miałem wziąć się do badania współczesnej kultury, zwłaszcza literackiej, czy reprezentatywnych dla nich dzieł, wziąłem się do zażartej polemiki z literaturoznawczym strukturalizmem [...]. To, że moja krytyka [...] była słuszna, nie pomniejsza grzechu naiw-

przypadku ukazało się w 1967 roku – konsekwentnie powtarza, że dzieło staje się w obcowaniu z czytelnikiem („Nie powiadamy, jakoby wszystko zależało od odbiorcy. Zależy jednak od niego wiele więcej, niż się na ogół sądzi [...]”⁹) oraz neguje „scjentyzację literackich badań”¹⁰ (powierzchowne odwoływanie się do nauk ścisłych – poprzez np. „kreację matematyczną”¹¹ – będzie także jednym z wielu elementów krytykowanych przez Lema w tzw. nowej powieści). Zastanawiające, iż Jerzy Jarzębski w swoim *Wszechświecie Lema* streszcza „opasły tom *Filozofii przypadku*”¹², przytaczając fragmenty cytowanego już na wstępie listu. Poglądy Lema „na kwestię ontologii dzieła literackiego” są tu rzeczywiście przedstawione „znacznie zwężel”¹³, przytoczmy zatem najważniejsze fragmenty dotyczące interesującego nas problemu:

Czy istnieje genotyp = tekst niezmienny? Istnieje w sensie ontologicznym [...]. Lecz nie istnieje taki niezmiennik w żadnym sensie operacyjnym, ponieważ niemożliwa jest lektura, która nie jest jakąś interpretacją czytanego. [...] Pomiędzy tekstem a dziełem, które mogą być wykryte lekturą, istnieje różnica stopnia, ale nie różnica pryncypialnej jakości. [...] To samo zdanie w różnych czasach i głowach znaczy

ności, boż nie od tego stracił strukturalizm sławę i chwałę, żem go dyskredytował na kilkuset stronach. Jego kariera skończyłaby się zapomnieniem tak samo, gdybym jednego słowa był nie napisał [...]. Toteż, usunąwszy z nowej wersji tego tomu wielkie armaty antystrukturalistycznej diatryby, ograniczyłem się do zachowanego rozdziału z teorią fantastycznej literatury Todorova” (tamże, s. 15–17).

⁹ Tamże, s. 162.

¹⁰ Tamże, s. 648.

¹¹ Tamże, s. 211.

¹² J. Jarzębski: *Wszechświat Lema...*, s. 252.

¹³ Chciałoby się powiedzieć za Tadeuszem Różewiczem: „zawsze fragment”. Lem zwykł mawiać o sobie, iż jest „dywagacyjnym dygresjonistą”, co dla czytelnika miało same zalety i (prawie) żadnych wad. Ów dywagacyjny dygresjonizm ubarwiał wywód, ale nigdy – na co wyraźnie zwrócił swego czasu uwagę Jarzębski – nie tracił z oczu zasadniczego tematu wypowiedzi.

nie to samo¹⁴. [...] Powiadam: niezmiennosc tekstu okazuje się *de facto* zmiennością i dlatego nie warto upierać się przy jego niezmienności *de iure*. Czytać, nie ingerując w tekst, nie można, a zatem to, co jest skutkiem lektury, jest nierozkładalne zasadniczo na część niezmienniczą i na zmienną podług zrelatywizowania do danego odbiorcy w danym czasie i miejscu. Uważam tedy podział (tekst – dzieło) za dopuszczalny tylko *in abstracto*, ale wyzbyty wszelkiej wartości DLA TEORII LITERATURY. Owszem, może i ma wartość, lecz ujemną, jako że wprowadza nas w błąd, w przekonanie, jakoby tekst był czymś takim, do czego można dotrzeć w ramach czynności lektury [...]. Na półce stoją teksty, a my obcujemy z dziełami. Stanowisko to jest zgodne z epistemiczną orientacją przyrodoznawstwa, a nie z pokutującymi w hermeneutykach humanistycznych nastawieniami, lecz książka [*Filozofia przypadku* – R.K.] opiewa w podtytule, że jest próbą empirycznej teorii literatury.¹⁵

¹⁴ W zawartym w *Doskonałej próznie* tekście *Rien du tout, ou la conséquence* Lem odwołuje się do słynnego opowiadania Jorge Luisa Borgesa *Pierre Menard, autor Don Kichota*. Ambicją bohatera owego opowiadania „było stworzenie stronic, które zbiegałyby się – słowo w słowo i zdanie po zdaniu – ze stronicami Miguela de Cervantesa” (J.L. Borges: *Pierre Menard, autor Don Kichota*. Przeł. A. Sobol-Jurczykowski. W: J.L. Borges: *Opowiadania*. Kraków 1978, s. 40). Powtórzenie ma być całkowicie autonomicznym aktem kreacji nieodwołującym się do oryginału, choć w efekcie dającym to samo (?) dzieło. Lem opisuje rzecz następująco: „To coś więcej niż żart literacki i kpina; to szczerza prawda, której nonsens samego pomysłu (»napisać *Don Kichota* raz jeszcze!») bynajmniej nie podważa. Albowiem, w samej rzeczy, sensami wypełnia każde zdanie – kontekst epoki; to, co było »niewinną retoryką« w siedemnastym wieku, doprawdy jest cyniczne sensami – w naszym stuleciu. Zdania nie znaczą z siebie; to nie Borges tak żartobliwie postanowił; moment historyczny kształtuje znaczenia językowe, taka jest nieodwołalna rzeczywistość” (S. Lem: *Rien du tout, ou la conséquence*. W: Tenże: *Apokryfy*. Kraków 2000, s. 80).

¹⁵ S. Lem: *Listy...*, s. 175–177. Zmienność tekstu (wpisana w stale aktualizującą go lekturę) oraz wspomniana niechęć do „scjentyzacji badań literackich” nie są jedynymi punktami, które poróżniły Lema ze strukturalizmem. Wymienić należałoby tu jeszcze problem aksjologii. W cytowanym już kilkakrotnie liście czytamy: „[...] przyjmuję, że strukturalizacja zdeaksjologizowana w założeniach wstęp-

Jarzębski, komentując (cały) list, zauważa:

Co znamienne, poglądy wyrażone powyżej zbliżają Lema do takich filozofów, których oficjalnie nie lubi – od Nietzschego do Derridy¹⁶ – z ich nieufnością wobec metafizyki, rozumianej jako próba dotar-

nych jest kulturowo szkodliwą robotą, jako że upodabnia do siebie to, co jest wale-
rem i to, co jest nędzą w kulturze, bo mają nieraz taki sam szkielet” (tamże, s. 178).
W *Filozofii przypadku* (rozdział *Strukturalizm i aksjologia*) pisarz doprecyzowuje: „Po-
wiedziane, będąc rekonstrukcją prac strukturalistycznych podług tego, co napraw-
dę robią strukturaliści, a nie podług tego jedynie, co głoszą programowo, wyjaśnia
właściwą całej szkole, nagminnie manifestowaną sprzeczność postępowań. Z jednej
bowiem strony nie uprawia ona aksjometrii, więc nie dzieli utworów na lepsze i gor-
sze, z drugiej – w praktyce – przecież to cichaczem robi. Na stół sekcyjny kładzie bo-
wiem to najchętniej, jeżeli nie aż – wyłącznie, co już wślawiło się jako chluba lite-
ratury”. Jako przykład takiej strategii zostaje podany przez Lema esej Romana Ja-
kobsona i Claude’a Lévi-Straussa poświęcony sonetowi Charles’a Baudelaire’a *Koty*
(S. Lem: *Filozofia...*, s. 466).

170 ¹⁶ W 1992 roku w felietonie pod ironicznym tytułem *Rozkosze postmodernizmu*
można było przeczytać: „Derrida. Kupiłem jego *Gramatologię* po niemiecku i ni
w ząb, a grube to. Wprowadzenie w Derridę. Nie dałem rady. Destrukcjonizm de-
strukcyjny i postmodernizm postrukturalistyczny. Prędeż zęby wyłamię sobie. Za
cholerę nic nie pojmę, a wszyscy w »Encounter« i »NYT Book Review« mamrocą!
»Destruk, de Man, Paul«” (S. Lem: *DyLEMaty*. Kraków 2003, s. 48). W *Destrukcji*
dekonstrukcji (1993) Lem pisał o de Manie i Derridzie: „Pierwszy hitlerowców sła-
wił w Europie, drugi go po odkryciu zachwyty de Mana, wywołanych wygazowa-
niem Żydów [mowa o kilku antysemickich tekstach popełnionych przez de Mana
w prasie belgijskiej – R.K.], uniewinnił. To, że Niemcy by Derridę na skutek jego
niearyjskości zamordowali, jeżeli by im w ręce wpadł, nic a nic Derridzie nie prze-
szkadzało, ponieważ nad życie ceni swój dekonstruktywizm”. Wcześniej zaś stwier-
dzał: „Jeżeli – *tout court* – nie ma nigdzie jedynej prawdy w mowie, no to i w Der-
ridowskich tekstach jej nie może być. Jeżeli [Derrida – R.K.] uczynił wyjątek dla
swego dzieła, to posługuje się metodami prestidigitatorów, a zarazem despotów wy-
jętych z Orwella. Dlatego Michał Broński, onże Wojciech Skalmowski, nazwał de-
strukcjonizm za Orwellem *newspeak*, mową od jej zarodzi sfalszowaną” (S. Lem:
Destrukcja dekonstrukcji. W: Tenże: *Sex wars*. Warszawa 1996, s. 303 i 309). Przy całej
emocjonalności i pewnej powierzchowności („Prace [...] szkoły spod znaku Derri-
dy i Lacana znam, chociaż na wrywyki”) tych ocen, trudno nie zauważyć, że Lem

cia do sfery przedmiotów istniejących „obiektywnie”, przed wszelkim aktem zawsze deformującej interpretacji. Tyle że tamci dochodzą do swych pomysłów na drodze refleksji filozoficznej – Lem natomiast od strony operacjonizmu i fizyki kwantowej [...].¹⁷

„Po długim poszukiwaniu Graala jedynej literaturoznawczej teorii”¹⁸, autor *Filozofii przypadku* odnajduje ją w „teorii gier jako teorii konfliktorodnych starć”¹⁹. Nawiązując do słów Jarzębskiego, należa-

dotyka spraw najistotniejszych, a jego refleksje zapowiadają to, co i tak musi powrócić. Łukasz Tischner w recenzji książki Marka Lilli *The Reckless Mind. Intellectuals in Politics* (według słów autora, „skromnego uzupełnienia *Zniewolonego umysłu* Czesława Miłosza”), nieświadomie odwołuje się do pozornie pochopnych opinii krakowskiego pisarza. Stwierdza więc, iż Derrida w swej obronie de Mana zastosował głoszoną przez siebie „neutralizację komunikacji” w celach zgoła niefilozoficznych oraz niemal powtarza opinie Lema o „niezwrotności dekonstrukcji”: „Jego [Derridy – R.K.] projekt dekonstrukcji jest zamknięty na krytykę, bo skoro przyjmuje się, że język nie może wysłowić twierdzeń niewieloznacznych, to także owo założenie nie traci swej znaczeniowej mgławicowości, a zatem... być może język potrafi wysłowić twierdzenia jednoznaczne” (Ł. Tischner: *Filozof w Syrakuzach*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 28). „Osobisty” stosunek Lema do np. filozofów mógł się wydawać mało „profesjonalny”, ale właśnie z punktu widzenia filozofa jest on jedynym dopuszczalnym punktem widzenia (czytania?). W fikcyjnej recenzji książki Horsta Aspernicusa, zawartej w tomie *Prowokacja*, czytamy znamienne słowa: „To właśnie, że człowiekowi nazwiskiem Heidegger wytykano wsparcie, jakiego udzielił doktrynie hitlerowskiej osobiście, lecz zarzut ten nie został skierowany do jego dzieł, głuchych w całym tym zakresie, poświadczą, zdaniem naszego autora, istnienie zmywy współwinnych. Współwinni są wszyscy, którzy godzą się na pomniejszenie rangi tej zbrodni w porządku ludzkiej egzystencji” (S. Lem: *Der Völkermord. I. Die Endlösung als Erlösung. II. Fremdkörper Tod*. W: Tenże: *Apokryfy...*, s. 323).

¹⁷ J. Jarzębski: *Wszechświat Lema...*, s. 255.

¹⁸ S. Lem: *Sex wars...*, s. 309.

¹⁹ Tamże. Lem pisał: „Gry literackie odznaczają się przede wszystkim nieokreślonością reguł i strategii po obu stronach stołu, na który padają dzieła, ponieważ ani strategię kreacji, ani percepcji nie są *explicite* określane” (S. Lem: *Filozofia...*, s. 472). Ma rację Jarzębski, pisząc, iż „ogólnikowo zarysowana” teoria literatury Lema kreśli raczej „perspektywę przyszłych zastosowań”, a w całej *Filozofii przypadku* „przeważa jednak proceder nicowania rozmaitych metodologii po-

łoby przypomnieć, iż Lem z przekąsem zwykł mawiać o sobie piszącym rzeczoną próbę „empirycznej teorii literatury”: „dekonstrukcjonista z umiarem”²⁰. Pamiętając o tym, a także o krytyce strukturalizmu wygłaszanej czterdzieści lat temu, można by przyjąć postawę naiwnego „spełnionego futurologa”, który z dzisiejszej perspektywy powiedziałby: „a nie mówiłem?”. Naiwność jest tu jednak zbyt oczywista. Niejednoznaczność myśli Lema, dotyczącą choćby teorii literatury, mogą po części wyjaśnić słowa Macieja Płaza, który twierdzi, że pisarz był „postmodernistą w sferze epistemologii, zaś modernistą w sferze aksjologii”²¹. Mając w pamięci to wszystko – w tym oczywiście wspomnianych Nietzschego i Derridę – należałoby powtórnie odwołać się do opowiadania Borgesa *Pierre Menard, autor Don Kichota* (a tym samym pośrednio do samego Lema), w którym następująco scharakteryzowano recepcję powtórzonego dzieła Cervantesa:

Wiadomo, że Don Kichot [...] wypowiada się przeciwko literaturze, na korzyść broni. Cervantes był starym żołnierzem; jego sąd jest tu zrozumiały. Ale żeby *Don Kichot* Pierre’a Menarda – człowieka współczesnego z *La trahison des clercs* i z Bertrandem Russelem – popadał ponownie w owe mgliste sofizmaty! Madame Bachelier dostrzegła w nich

przez przyłożenie ich do takich utworów i zjawisk, których one »ugryźć« nie umieją” (J. Jarzębski: *Byt i los*. W: Tenże: *Wszechświat Lema...*, s. 648). Lem przyznaje zresztą w rozdziale pod znamennym tytułem *Szczypta praktyki*: „[...] zyskawszy pewne wytyczne, nie dysponujemy teorią jednolitą w dowolnym, byle ostrym po empirycznym, rozumieniu tego słowa” (tamże, s. 547).

²⁰ S. Lem: *Sex wars...*, s. 301. Parę stron dalej Lem przeźornie dodaje: „Nie zamierzam więc głosić, jakobym był »pierwszym dekonstrukcjonistą«, chociaż Gombrowicz zwał siebie prekursorem strukturalistą. *Si duo faciunt idem, non est idem*, a ja dzięki empiriopochodnym ogranicznikom ani trochę nihilizmu (jak Derrida) nie poparłem” (tamże, s. 306).

²¹ Wojciech Orliński doprecyzowuje tę charakterystykę: „Jego [Lema – R.K.] spojrzenie na naukę było bliskie kpiarzowi Feyerabendowi, zaś [...] ilekroć Lem mówi o Wartościach [...], mówi o nich z punktu widzenia pocziwego dziewiętnastowiecznego racjonalnego humanizmu” (<http://wo.blox.pl/2007/03/Po-sepuhleniu.html>).

zachwycające i typowe podporządkowanie się autora psychice bohatera; inni (bez najmniejszej wnikliwości) – transkrypcję *Don Kichota*, baronowa de Bacourt – wpływ Nietzschego. Nie wiem, czy do tej trzeciej interpretacji (którą uważam za nie do odparcia) ośmielę się dodać czwartą, która pasowałaby doskonale do boskiej niemal skromności Pierre’a Menarda: jest nią jego uległy czy ironiczny zwyczaj głoszenia idei ściśle sprzecznych z jego własnymi.²²

²² J.L. Borges: *Opowiadania...*, s. 43–44. Zaznaczmy, iż trzecia interpretacja (jakkolwiek ironicznie brzmiąca w tym miejscu) w kontekście całego niniejszego wywodu była również dla nas „nie do odparcia” oraz najważniejsza. Natomiast czwarta – kończąca przywołany cytat, pojawiła się, *nomen omen*, przypadkowo. „Zakończenia [...] zapomnieć nie można, z nim się już zostaje”, pisał Lem w *Lolice, czyli Stawroginie i Beatrycze* (S. Lem: *Lolita, czyli Stawrogin i Beatrycze*. W: Tenże: *Mój pogląd na literaturę*. Red. J. Jarzębski. Kraków 2003, s. 233). Co w takim razie z tego (filozoficznego?) „przypadkowego zakończenia” (cytatu) nam pozostaje? Wbrew pozorom, nie jest to kwestia marginalna, choć wspominamy o niej w przypisie. Twórca *Solaris* w tytułowym tekście ze zbioru *Doskonała próżnia* (zarazem jedynym tekście z tego tomu, który był recenzją posiadającą swój realny desygnat, czyli pozostałe recenzje „nieistniejących” dzieł zawarte w *Doskonałej próżni*), komentując (nie)swoją *Nową kosmogonię*, zauważył: „Podejrzewam, znowu, concept, który autora olśnił – i którego się przeląkł. Oczywiście nigdy się do tego nie przyzna, i ani ja, ani nikt inny nie udowodni mu, że na serio wziął obraz Kosmosu jako Gry. Może się zawsze powołać na żartobliwość kontekstu, na sam tytuł książki (*Doskonała próżnia* – a więc mówi się „o niczym”), zresztą najlepszy azyl i wymówka to *licentia poetica*. [...] Czciiciel nauki, leżący plackiem przed jej św. metodologią, Lem nie mógł się pasować na jej pierwszego herezjarchę i odszczepieńca” (S. Lem: *Doskonała próżnia*. W: Tenże: *Doskonała...*, s. 11–12). Jak widać, w przywołanym fragmencie powraca wspomniany już wcześniej motyw teorii gier, tym razem znacznie wykraczający poza teorię literatury, ale i podany w formie czysto literackiej. Można powiedzieć, iż to, w jaki sposób odczytywane, „aktualizowane” są obecnie dzieła Lema, da się zinterpretować zgodnie z inną Lemową teorią zawartą w *Filozofii przypadku*. Zwróćmy zatem tekst autorski przeciwko sobie (oraz przeciwko sobie, tj. piszącemu te słowa „teoretykowi”): „Jest to raczej zwykły los arcydzieł. Nie tylko stają się one w całości doskonałe, ale jak wiecznie czynne wulkany, zdają się wyrzucać z siebie bezlik coraz to nowych prawd, ustaleń, rewelacji, które zbiorowość teoretyków ledwie nadąża spisywać. Każdy nowy badacz odnajduje w dziele coś nowego, coś skierowanego odnosząco w inną stronę. [...] Tak skądinąd poży-

Na sprzecznościach, „na konsekwentnym uprawianiu określonych niekonsekwencji”²³, ufundowana jest zresztą, według Lema, cała literatura. W *Wycieczce w genologię*, trzynastym rozdziale *Filozofii przypadku*, fragment zatytułowany *Literatura jako antynomia* zapowiadają następujące słowa:

[...] literatura, inaczej aniżeli działania poznawcze, nie tylko się antynomii nie lęka, lecz z użycia ich może mieć perfidne korzyści.²⁴

Problem ów zostaje rozwinięty w eseju *O niekonsekwencji w literaturze*, opublikowanym po raz pierwszy w szóstym numerze „Tekstów” z 1974 roku. Lem wskazuje trzy rodzaje niekonsekwencji utworu literackiego: logiczne („sprzeczności w sensie rachunku zdań”), semantyczne („antynomialne”) oraz narracyjne (od razu też zastrzega, iż owym „naruszeniom nie należy apriorycznie przypisywać wadliwości”)²⁵.

174 teczne badania przechodzą w stałe »wpompowywanie« w arcydzieło coraz to nowych znaczeń: powstaje **elefantiaza i akromegalia semantyczna** [podkr. – R.K.]” (S. Lem: *Filozofia...*, s. 187).

²³ S. Lem: *O niekonsekwencji w literaturze*. W: Tenże: *Mój pogląd...*, s. 92.

²⁴ S. Lem: *Filozofia...*, s. 459.

²⁵ S. Lem: *O niekonsekwencji...*, s. 91. Lem podaje dosyć ogólne uzasadnienie swojego sprzeciwu wobec negatywnego oceniania niekonsekwencji, stwierdzając, iż „człowiek np. powstał dzięki kompleksowemu naruszeniu gatunkowego wzorca pramałpy” (odległością skojarzenia przypomina to słynne cięcie montażowe z filmu Stanleya Kubricka 2001: *Odyseja kosmiczna*, w którym scena użycia przez człeko-kształtną małpę kości jako broni, zostaje bezpośrednio zderzona z przedstawieniem statku kosmicznego). To stały motyw powracający w jego twórczości – w opowiadaniu *Prof. A. Dońda* tytułowy bohater mówi: „Gdyby dziedziczność była naprawdę bezbłędna, aż po dziś nie byłoby na tym globie nikogo prócz ameb. Cóż się stało? Ano, doszło do pomyłek. Biologowie nazywają je mutacjami”. Dońda myśli o stworzeniu „teorii bytu, który na błędzie stoi, albowiem błąd się błędem odciska, błędem obraca, błąd tworzy, aż losowość zamienia się w Los Świata” (S. Lem: *Profesor A. Dońda*. W: Tenże: *Dzienniki gwiazdowe*. Kraków 2002, s. 277–278). W tym samym duchu opisane jest powstanie kultury w recenzji *Die Kultur als Fehler* („Kultura jako błąd”) pomieszczonej w *Doskonałej próżni*.

Pierwszy rodzaj niekonsekwencji, „najmocniejszy z możliwych”, omówiony jest na przykładzie „»chronomocyjnej« *science fiction*”²⁶, czyli takiej odmiany fantastyki naukowej, która zakłada w obrębie świata przedstawionego „zmianę parametru czasu – nadającą mu odwracalność”²⁷. Zmiana owa oczywiście ma bezpośredni wpływ na logikę. Wskazane przez autora „implikacje tautologiczne”²⁸ potwierdzają to, iż „Kosmos z chronomocją dopuszcza zamknięte koła kauzalne, czyli takie skutki, co są własnymi swoimi przyczynami, a zatem uprawomocnia *creatio ex nihilo*”²⁹. Lem stwierdza, że w tym typie literatury funkcja wskazanej paradoksalności „jest zwykle autoteliczna: podlega wyeksponowaniu, żeby szokowała czytelników”³⁰ (zresztą krytycznej ocenie zostaje także poddana własna twórczość: pisarz wyznaje, iż w *Podróży dwudziestej pierwszej* zawartej w *Dziennikach gwiazdowych* „»wydajność semantyczna« jego »chronomocyjnej historiozofii« jest dosyć niska”³¹). Niekonsekwencja ta charakteryzuje się także peryferyjnością roli konstruującej – „łatwiej odnaleźć ją w dowcipach, paradoksach, aforyzmach, więc w formach małych, aniżeli w typowej narracji beletrystycznej”³² („skupiając na sobie uwagę, kiepsko nadaje się do pełnienia służb poległych innym, tj. nieparadoksalnym wprost, celom”)³².

175

Na styku wykorzystania w literaturze sprzeczności logicznych i semantycznych znajduje się, według Lema, twórczość Philipa K. Dicka,

która udaremnia rozróżnianie pomiędzy faktami i artefaktami egzystencji. Światy jego [Dicka – R.K.] tworzą bogate spektrum koszma-

²⁶ S. Lem: *O niekonsekwencji...*, s. 105.

²⁷ Tamże, s. 93.

²⁸ „»Jeśli Jan obcuje ze swą matką, to Jan jest kazirodcą« traci wartość prawdy, choć jest analityczna, kiedy Jan uda się w przeszłość i pocznie z obcą kobietą samego siebie. Ponieważ nie była jego matką, gdy z nią obcował, nie był kazirodcą” (tamże).

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 94.

³² Tamże, s. 105.

rów, przy czym wspólny im jest postępujący zrost jawy z majaczeniem, fatalny przez to, że diagnozy stanu rzeczy (jawa czy zwid) zdobywają pewność pozorną – po to, by tym okrutniej runąć.³³

Jak czytamy dalej, „dominantą światów Dicka jest żywioł rozkładu, niejako rozpędzona monstualnie, ślepo buszująca entropia, przeżerająca nawet czas [...]”. Nie mamy tutaj do czynienia „z owym sążnistym spisem końców świata, jaki namolnie powiększa *science fiction*. [...] Rozkład leży w naturze rzeczy, rozprzestrzenia się jak zaraza, bo taki jest świat [...]”³⁴.

Zapowiedziane sprzeczności semantyczne „służą pisarstwu na rozległym froncie, stwarzają bowiem labirynt znaczeń, których przemierzanie przynosić może swoistą aurę Tajemnicy”³⁵ (stąd też znajdują one często swoje miejsce w dogmatyce wiar religijnych³⁶, a użycie tychże niekonsekwencji „dostarcza nowożytnego odpowiednika

³³ Tamże, s. 96.

³⁴ Tamże. Lem podsumowuje: „Te pełne kiksów [zagubienie Dicka w stworzonych przez siebie światach, nierówny rytm cechujący się „halucynacyjnymi zrywaniami”, kicz i melodramatyczność – R.K.] powieści są przecież wizjonerskie, pozwalają bowiem włożyć w hasło »szok przyszłości« treść konkretnych przeżyć (oczywiście nie w sensie jakiegokolwiek prognozy, lecz tylko zdumiewającej Inności)”. Tamże, s. 98. Podobnie zresztą wypowiada się o nich Jean Baudrillard: „Nie mamy tutaj do czynienia z alternatywnym kosmosem, folklorem bądź kosmiczną egzotyką ani z popisem galaktycznych bohaterских czynów – od samego początku znajdujemy się w obszarze całkowitej symulacji, pozbawionej źródła i początku, immanentnej, bez przeszłości i przyszłości, w przestrzeni swobodnego przepływu, dryfowania wszelkich współrzędnych (umysłowych, czasoprzestrzennych, znaczeniowych) – nie chodzi tu o jakiś równoległy duplikat wszechświata, a nawet nie o wszechświat możliwy – nie jest on ani możliwy, ani niemożliwy, ani rzeczywisty, ani nierzeczywisty, lecz *hiperrzeczywisty* – to wszechświat symulacji, będący czymś całkowicie odmiennym” (J. Baudrillard: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2005, s. 153).

³⁵ S. Lem: *O niekonsekwencji...*, s. 106.

³⁶ „W buddyzmie zen na przykład figury paradoksalnych kontradyktoryczne sylogizmów, dających zwięzłe jak porzekadła absurdy, pełnią daleko ważniejszą rolę aniżeli sprzeczności w chrystianizmie – jakkolwiek ze stanowiska logicznego i w nim ich nie brak, bo np. jest sprzecznością powiadać, że trzy osoby są jedną osobą”. Tamże, s. 104.

mitu”³⁷). Dla Lema fundamentem wynikającego z owych sprzeczności „trendu światostwórstwa” jest proza Franza Kafki (kontynuację wspomnianego trendu zauważa on w nowej powieści³⁸). „Światostwórstwo, którego Kafka był prekursorem” definiowane jest tutaj różnorodnie: „budowanie autonomicznej rzeczywistości jako niezbędnej przesłanki wypowiedzi”, „sporządzenie takiej wersji bytu, która w całości będzie stanowiła aparat sygnalizacyjny, nastrojony na określone przesłanie”, „konstruowanie sytuacji modelowych”, „świat stworzony na jedną okazję” czy też „fikcyjna rzeczywistość w stanie kulminacyjnej suwerenności”³⁹. Jak jest zrobiony tego typu utwór? „Należy upewnić czytelnika w tym, że świat przedstawiony nie jest fragmentem znanego mu realnego świata [...]. Równocześnie środki, wytrącające z wygody rozpoznania [...] swojskości czytelnika, nie mogą go kompletnie ogłuszyć [...]”⁴⁰. Jako przykład takiej światostwórczej strategii zostaje podana Kafkowska *Przemiana*:

Rzecz zaczyna się niczym realistyczna narracja środowiskowa, aż tu bohater, Samsa, zmienia się w robaka; gdyby szło o konwencję baśniową lub fantastycznonaukową, można antycypować reakcje bliskich przeobrażonego [...], lecz nic z tego – jak widzimy, za jedną „niekonsekwencją” (przemiana w robaka) podąża następna – jako „niewłaściwe” zachowanie otoczenia. Tekst musi, co warto podkreślić, aktywizować swą autonomię na dwa fronty: względem naiwnego realizmu, tej opoki wszelkiej codzienności, i względem czekających w gotowości wzorców kulturowych mitu, baśni, legendy religijnej itp.⁴¹

177

³⁷ „Ponieważ – jak stwierdza Lem – mit jest grą wyzbytą strategii wygrywającej [w myśl teorii gier – R.K.] w tym samym sensie, w jakim nie może być takiej strategii dla pana K. w *Procesie*. Tu i tam toczy się pościgowa gra partnerów, nierównych siłami i wiedzą [...]. Konstruuja »mimikrę mitu« rola sprzeczności w tym, że wprowadza ona czytelnika, w ślad za figurami akcji, w nieprzekraczalny *circulus vitiosus*”. Tamże, s. 106.

³⁸ Por. tamże, s. 99.

³⁹ Tamże, s. 100.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Tamże, s. 101.

Przedstawione zastosowanie niekonsekwencji zostaje porównane z tekstem pozbawionym „intencji światostwórczej”⁴² – nowelą *Okulary* Edgara Allana Poe, w której – streszcza Lem – „młodzieniec krótkowzroczny, lecz przez ambicję nie noszący szkieł, od pierwszego zamazanego spojrzenia zakochuje się w damie ujranej na sali teatralnej i ze wszech sił dąży do ożenku, po którym od jej nalegań nakłada okulary. Okazuje się, że jest to jego przybyła z Francji praprababka, że osoby z towarzystwa, co pomagały w ożenku, urządziły tylko komedię pozorów, a te które nic nie wiedziały, przedadresowały zachwyty młodzieńca do towarzyszk starej damy, jej uroczej krewnej. Opowieść roi się od niekonsekwencji⁴³, lecz były one „naturalnie konieczne, gdyż bez nich nie powstałoby całe *qui pro quo*”⁴⁴. Niekonsekwencje *Okularów* i *Przemiany* różnią się zasadniczo:

Utwór Poego zdobywa pewną sprawność mimo swych sprzeczności; utwór Kafki powstaje dzięki nim. Pierwsze więc są to istotnie »niekonsekwencje pozorne«⁴⁵, domagające się od czytelnika taryfy ulgowej [...]; drugie żadnych sprawdzeń się nie boją i co więcej, muszą zo-

⁴² Tamże.

⁴³ Lem wymienia kilka przykładów: „Skoro [bohater opowiadania – R.K.] tak fatalnie widział, to czym właściwie zauroczyła go obca kobieta, i to jeszcze przez całą szerokość sali teatralnej; jeśli dobrze mógł się napawać jej wizerunkiem z wręczonej miniatury, to czemu z tejże nikłej odległości nie rozpoznał należycie twarzy wiekowej kochanki w *tête-à-tête*, jeśli taki zakochany, to jakże mógł, ledwie włożywszy szkła, wykrzykiwać »ty stara wiedźmo!« itp.”. Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 101.

⁴⁵ Lem odwołuje się tu do polemiki A. Zgorzelskiego z jego wcześniejszym tekstem, w którym (Zgorzelski) usprawiedliwiał niekonsekwencje obecne w powieści Juliusza Verne’a *20 000 mil podmorskiej żeglugi*: „logika świata fikcji, ukształtowanie bohatera, tła, akcji wymagają nieraz pozornych niekonsekwencji, które nie są rzeczywistymi lapsusami, o ile mają swoją określoną konsekwencję w całości tekstu” (tamże, s. 88). Polemika Zgorzelskiego jest o tyle ważna, że – nie umniejszając jej merytorycznej wartości – spowodowała ona, iż krakowski autor, „sprowokowany”, powrócił do interesującego nas tematu, pisząc *O niekonsekwencji w literaturze*.

stać dobrze rozpoznane, bo temu, kto ich nie dostrzeże, *Przemiana* nie powie tego, co miała powiedzieć.⁴⁶

Usprecznienie utworu wywołuje „niezdecydowanie czytelnika”, które może mieć dwie przyczyny: kontradiktoryczność wykładni tekstu oraz kontradiktoryczność samego tekstu. Według Lema pierwszy przypadek odnosi się do twórczości Kafki, drugi – do twórczości Teodora Parnickiego („droga od Kafki do Parnickiego to stopniowe przechodzenie od labiryntu kołowego do labiryntu spletanego”⁴⁷).

Trzecim i najsłabszym rodzajem sprzeczności są te oparte na opozycyjnych względem siebie poetykach literackich:

Są to oczywiście sprzeczności pozalogiczne, wywołane odpowiednimi zakazami w życiu i normatywizacjami w literaturze. Źródło ich stanowi hierarchia wartości i tabuistycznych norm społecznych oraz skryształizowany historycznie układ kreacyjnej paradygmatyki.⁴⁸

Lem „jako pozycję szczytową [...] na tym polu” wymienia *Historie d'O Pauliny Reage*, „swoiste uzupełnienie do dzieł de Sade'a”: „historię wielkiej miłości potęgowanej wielkością upodleń, doznawanych od ukochanego” (los owej „własności rozkochanej w poniewierającym właścicielu” przypomina zresztą, *per analogiam*, fabułę filmu *Przełamując fale* Larsa von Triera: główna bohaterka tego obrazu im bardziej pogrąża się w grzechu, tym bardziej staje się święta). Oprócz oczywistego „wzajemnego dystansu poetyk – lirycznej i sodomicznej – wzbogacającego utwór kontrastującymi tonacjami”, cechuje go jeszcze zdecydowany antyweryzm zbudowany na świadomie zastosowanej niekonsekwencji semantycznej: „dziewczyna, maltretowana tak bezustannie jak »O«, nie mogłaby – okryta ranami i bliznami – stanowić atrakcyjnego obiektu dla lorda Stephena, wykwintnego dan-

179

⁴⁶ S. Lem: *O niekonsekwencji...*, s. 102.

⁴⁷ S. Lem: *Filozofia...*, s. 456–457.

⁴⁸ S. Lem: *O niekonsekwencji...*, s. 106.

dysa, który zboczona kopulacja poprzedza estetyczną kontemplacją [...]”. Niekonsekwencja ta jest zastosowana świadomie, „[...] idzie bowiem o psychiczny efekt zadawanych udręczeń, a nie o ich skutki fizjologiczne, które naruszyłyby subtelność gry psychologicznej”. Tu zresztą Lem widzi podstawową różnicę pomiędzy Reage a de Sade’em (pomijając zanik w tekstach tego ostatniego wszelkich uczuć wyższych), „niekonsekwentnym inaczej, nierozmyślnie, pozaestetycznie” z jego „uczonymi oracjami zdyszanych koprofagów, uzasadniających teoretycznie to, co zrobili i co zaraz jeszcze robią, bez oglądania się na prawdopodobieństwo sytuacyjne i nie zamierzony komiczny efekt popisów retorycznych nad kloaką”:

Estetyczność pełni u de Sade’a funkcję przyprawy, piękno jest po to, żeby zbrodnia czuła się należycie uhonorowana, estetyczność jest do rozszarpania, tak jak wszystkie inne akcesoria orgii, zresztą de Sade był beztalenciem i ekspresję zawdzięczał furii zboczenia, a nie artyzmowi. Właśnie dlatego *Historia O* jest bardziej gorsząca.⁴⁹

180

Opisawszy powyższe niekonsekwencje, należałoby (konsekwentnie?) przejść do „szczypty praktyki”, by odwołać się do tytułu przedostatniego rozdziału *Filozofii przypadku*. Przedstawiony zostanie (literacki) eksperyment, z którego nieobecności w tekście Lem się tłumaczył (w *Szczyptach praktyki* analizowane są wybrane dzieła Tomasza Manna): powstała kilka lat później *Rien du tout, ou la conséquence* – jedna z recenzji nieistniejących

⁴⁹ Tamże, s. 107–109. Odwołania do literackiej spuścizny de Sade’a pojawiają się często u Lema w dosyć nieoczekiwanych – także dla niego – miejscach. I tak w zakończeniu tekstu *Markiz w grafie* Lem zaskoczony stwierdza, iż „logicznej rekonstrukcji” antybaśni, „gatunku, co nigdy nie powstał, odpowiada twórczość markiza de Sade” (S. Lem: *Markiz w grafie*. W: Tenże: *Mój pogląd...*, s. 144). W *Prowokacji* francuski autor pojawia się w kontekście... hitlerowskich obozów koncentracyjnych: „[...] choć pornomachia de Sade’a była jawnym rozpasaniem, a nazistowski genocyd jako zbrodnia uprzemysłowiona odgrywał aż do ostatniej chwili administracyjny purytanizm wobec ofiar, tu i tam musiały umierać nago – i zbieżność ta nie jest żadnym przypadkiem”. S. Lem: *Der Völkermord...*, s. 332.

książek⁵⁰, składająca się na Lemowy tom *Doskonała próżnia. Nic, czyli konsekwencja*, to rzekomo książka autorstwa Solange Marriot. Ewentualne skojarzenia z Nathalie Sarraute wskazują na pole odniesienia – nową powieść (antypowieść). Charakterystykę *nouveau roman* oraz zarzuty wobec tego nurtu powieści francuskiej przywołaliśmy już wcześniej. W tym miejscu najważniejszy będzie opis – stanowiący jednocześnie negatywne przywołanie antypowieści – dzieła Marriot: „[...] pierwsza powieść, co dotknęła kresu możliwości pisarskich”⁵¹. Dlaczego jest to negatywne przywołanie antypowieści? Ponieważ – jak pisze Lem – nowa powieść w swym radykalizmie „obiegała niczego nie komunikować, o niczym nie powiadać, nic nie oznaczać”⁵². Stanisław Beres słusznie podkreśla, iż autorowi tych słów zależało na wykazaniu „nieuczciwości wspomnianego nurtu powieściowego, który sugeruje krańcowość i konsekwentny nonkonformizm warsztatowy, a w rzeczywistości cofa się przed nieuchronnym skutkiem własnego procederu w przeczuciu, że tam, dokąd dąży, jest już tylko pustka”⁵³. Lem okazuje się najbardziej konsekwentny w krańcowości deklarowanej przez Sarraute, Robbe-Grilleta czy Michela Butora. Nie jest to zresztą postawa wyjątkowa, obrana wyłącznie wobec nowej powieści. Autor *Doskonałej próżni* realizuje strategię intelektualną – „doskonałą krańcowość”? – którą dostrzec można w całej jego twórczości. Strategia ta została zwerbalizowana przy okazji zbioru *Prowokacja*, gdzie w tekście poświęconym historii ludobójstwa Lem pisze: „[...] analizy teoretyczne muszą być tak samo krańcowe jak egzekucje, którym się je poświęca”⁵⁴. Należało zatem napisać „nic” („Napisać nic – wszakże to tyle samo, co nic nie napisać”⁵⁵). *Nic, czyli konsekwencja* traktuje zresztą o problemie całej literatury: „dla niej, być uczciwą, to jest, nie kłamać,

⁵⁰ Czy idea przyświecająca napisaniu „recenzji nieistniejącej książki” (lub wstępu do urojonego dzieła) nie jest wzorcowym przykładem sprzeczności logicznej?

⁵¹ S. Lem: *Rien du tout...*, s. 77.

⁵² Tamże, s. 78.

⁵³ Por. S. Beres: *Apokryfy Lema*. „Odra” 1986, nr 6, s. 42.

⁵⁴ S. Lem: *Der Völkermord...*, s. 331.

⁵⁵ S. Lem: *Rien du tout...*, s. 78.

znaczy tyle samo, co – nie być. Tylko o tym jeszcze można dziś uczciwie napisać książkę”. W jaki sposób to zrobić? „Powiedzieć »Nic«? Powtórzyć to słowo tysiąc razy? Czy też zacząć słowami: »Nie urodził się, więc się i nie nazywał; przez to ani w szkole nie podpowiadał, ani się później do polityki nie mieszał«?”. Byłaby to tylko sztuczka:

[...] usuńcie wszystkie negacje, owe uprzykrzone „nie” [...], a wyjaw się, że to jest jeszcze jedna kolejna historia o markizie, co wyszła z domu o piątej. [...] Natura innowacji musi być ontologiczna, a nie tylko – gramatyczna!⁵⁶

Początek widmowego (w tym sensie to najlepsza „tekstowa wizualizacja nicości”) *Rien do tout...* brzmi:

„Pociąg nie przyszedł”; w następnym okresie znajdujemy: „On nie przyjechał”. [...]. Pod względem logicznym są to negacje totalne, ponieważ tekst absolutnie niczego bytowo nie utwierdza, wszak wyłącznie o tym prawi, co nie nastąpiło.⁵⁷

„Unicestwiając” obecną już w literaturze „Nicość-Dla-Kogoś” („z nicości takich zbudowano niejeden poetycki utwór”), czytamy dalej, przybliżając się do niebytu nie jednostkowego, lecz ontologicznego:

[...] po nieprzybyciu pociągu i niezjawieniu się Kogoś, narracja, płynąc dalej bezosobowo, ukazuje, że nie ma wiosny ani zimy, ani lata. Czytelnik decyduje się na jesień, ale znów tylko dlatego, ponieważ ta ostatnia szansa klimatyczna nie uległa zaprzeczeniu (ulegnie i ona, lecz później!).⁵⁸

⁵⁶ Tamże, s. 81.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże, s. 82.

Czytelnik „zdany wyłącznie na siebie” pogrąża się jeszcze bardziej (parafrazując *Alicję w krainie czarów*: „W dół, w dół, w dół nicości. Czy ten upadek nigdy się nie skończy?”). Postępująca redukcja w centralnej części książki zastępuje dobrze znany strumień świadomości – strumieniem niemyślenia:

[...] *horror vacui* poraża nas, a zarazem kusi; lektura okazuje się nie tylko i nie tyle zagładą skłamanego bytu powieściowego, ile formą unicestwienia samego czytelnika jako psychicznego jestestwa!⁵⁹

Upadek czytelnika nie ma końca:

Narratora [...] zastępuje [...] język, to, co się nim mówi samo, jako fikcyjne „ono” (to właśnie „ono”, które „grzmi” lub „błyska”). W przedostatnim rozdziale postrzegamy z zawrotem głowy⁶⁰, że został właśnie osiągnięty absolut ujemny. Sprawa nieprzybycia jakiegoś mężczyzny, jakimś pociągim, niebyt pór roku, klimatu, murów domu, mieszkania, twarzy, oczu, powietrza, ciała – wszystko to pozostało daleko za nami, na powierzchni, która, skonsumowana dalszym rozwojem, ową rakowatością zachłanną Niczego, przestała istnieć nawet jako negacja. [...] „To, co siebie opowiada samo”, zapada się gdzieś i leci; już wie, że go nie ma.⁶¹

Niczym doskonały symulakr, „język zaczyna podejrzewać, a potem rozumieć, że nikogo poza nim nie ma”. Dalsza implozja nicości pokazuje, iż jest ona immanentną cechą tekstu, tak jak roz-

⁵⁹ Tamże, s. 83. „[...] a wtedy sztylet w rękę, światło wielkich okien, wysokie oparcie fotela wybitego zielonym aksamitem, głowa człowieka czytającego w fotelu książkę” (J. Cortázar: *Opowiadania zebrane*. Przeł. Z. Chądzyńska. Kraków 1975, s. 234–235).

⁶⁰ „Dzieło, przedmiot, architektura, zdjęcie, lecz również zbrodnia, wydarzenie powinny być: alegorią czegoś, wyzwaniem wobec kogoś, powinny włączać do gry przypadek i przyprawiać o zawrót głowy” (J. Baudrillard: *Pakt jasności. O inteligencji Zła*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2005, s. 181).

⁶¹ S. Lem: *Rien du tout...*, s. 84.

kład – na zasadzie szybko rozprzestrzeniającej się choroby – toczy powieści Dicka.

Pozostają jeszcze przez parę stron, parę chwil maszynerie gramatyki, młyńskie kamienie rzeczowników, tryby składniowe, mielące coraz wolniej, lecz do końca precyzyjnie, nicość, która je przeżera na wylot – i tak to się kończy, wpół zdania, wpół słowa... Ta powieść nie kończy się: ona ustaje. Język, zrazu, na pierwszych stronach pewny siebie, naiwny, zdroworozsądkowo wierzący we własną suwerenność, podmyty w milczeniu zdradą, nie, raczej – docierający do prawdy o swoim zewnętrznym, nieprawym pochodzeniu, o swym nadużyciu haniebnym (bo to jest Sąd Ostateczny literatury), język, dorozumiawszy się, iż stanowi formę incestu – kazirodczego związku niebytu z bytem – sam się siebie, samobójczo wypiera.⁶²

Język, który...

184

⁶² Tamże, s. 85.

Roman Książek

The consequences of the consistent inconsistency Stanisław Lem – a literary scholar

Summary

The author of the article *The consequences of the consistent inconsistency* presents the literary output by Stanisław Lem from the field of literary studies, concentrating, above all, though not only, on the *Philosophy of incident*. The sketch reconstructs Lem's literary reflection starting from its starting point: moving the perspectives aiming at creating a general theory of systems on the level of the literature). The basis for Lem – a literary scholar, is the incident (understood in an

empirical way) serving him to create an Empirical Theory of Literature. The author reminds us an important polemics the author of *Solaris* had in this context with structuralism. Further on, he refers to Lem's polemics with Friedrich Nietzsche and Jacques Derrida, although the character of the article somehow against him/herself is getting closer in his/her views to philosophers in question – the very views take on the form of “the theory of games as the theory of conflict-rising struggles”. “A postmodernist in the sphere of epistemology, a modernist in the sphere of axiology (Maciej Płaz) seems not to build a homogeneous system and more often, analyses various methodologies by means of comparing them to such works which they cannot »bite«” (Jerzy Jarzębski). Further on, the crucial conclusion of the Empirical Theory of Literature: a consistent cultivation of given inconsistencies (a characteristic title of one of the essays is *Literature as antonymy*) is quoted. The author quotes three types of inconsistencies in the literature enumerated by Lem: a logical, semantic and narrative one. All of them are illustrated on the example of works by Philip K. Dick, Franz Kafka, Edgar A. Poe and Paulina Reage. However Lem reserves from the very beginning that the alleged ‘defectiveness should not be apriori ascribed to abuses, referring to semantic contradictions to the figure of counterdictorically paradoxical syllogisms of zen Buddhism. The last one (not mentioned directly) unexpectedly returns in the final part of the article, in which Lem's Rien du tout, ou la consequence – Nothing or consistence, that is a review of a non-existing book, where it discourses with the esthetics of the so called nouveau roman, in an extreme way (in *Provocation* treating about among other things genocide we read that “theoretical analyses must be as extreme as executions which they are sacrificed to”) leading in a Buddhist way to an implosion of nothingness never non-realised by a new novel.

185

Roman Książek

Les conséquences d'une conséquence non conséquente Stanisław Lem – chercheur en littérature

Résumé

L'auteur de l'article *Les conséquences d'une conséquence non conséquente* présente la production littéraire de Stanisław Lem du domaine de science de la littérature en se concentrant, avant tout mais non uniquement, sur *Filozofia przypadku*. Dans

l'esquisse l'auteur reconstruit la réflexion littéraire de Lem en commençant par son point de départ : une projection des perspectives menant à la création d'une théorie générale des systèmes sur la littérature. La base pour Lem-chercheur en littérature est la coïncidence/ le hasard (conçu dans sa signification empirique) qui lui sert à créer la Théorie Empirique de la Littérature. L'auteur rappelle une polémique, importante dans ce contexte, de l'auteur de *Solaris* avec le structuralisme ; plus tard il cite la polémique de Lem avec Frédéric Nietzsche et Jacques Derrida, bien que le héros de l'article, malgré lui-même, s'approche dans ses opinions aux philosophes mentionnés, ces opinions deviennent « la théorie des jeux comme une théorie des combats conflictogènes ». « Un postmoderniste dans la sphère de l'épistémologie, un moderniste dans la sphère de l'axiologie » (Maciej Płaz) semble ne pas bâtir de système homogène mais plutôt « il épluche de diverses méthodologies par leurs applications à des oeuvres qui le rendent impossible » (Jerzy Jarzębski). L'auteur de l'article cite la conclusion de la Théorie Empirique de la Littérature : une conséquente implication des inconséquences données (un titre significatif d'un essai est *Literatura jako antynomia*). L'auteur cite trois inconséquences dans la littérature, mentionnées par Lem : logique, sémantiques et narratives. Elles sont illustrées à l'exemple des oeuvres de Philip K. Dick, Franz Kafka, Edgar Allan Poe, et Paulina Reage. Cependant Lem réserve dès le début qu'« il ne faut pas attribuer aux infractions une déféctuosité à priori » en se référant à l'occasion des contradictions sémantiques à la figure des syllogismes paradoxaux du bouddhisme zen. La dernière antinomie, non nommée explicitement, revient inopinément dans la dernière partie de l'article où l'auteur analyse *Rien du tout ou la conséquence* de Lem, qui est une critique du livre non existant, où, de manière définitive (dans *Prowokacja* qui parle entre autres du génocide, nous lisons « les analyses théoriques doivent être aussi définitives que les exécutions auxquelles elles sont consacrées »), il tranche avec l'esthétique du *nouveau roman* en provoquant de façon bouddhique une implosion du néant, jamais réalisée par ce courant.

Iwona Gralewicz-Wolny

Warsztat Greka *O Podróżach z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego

...żeby dzieje ludzkości z biegiem czasu nie zatarły się w pamięci. 187

Herodot: *Dzieje*

...poznać, żeby potem opisać.

R. Kapuściński: *Podróże z Herodotem*

Patrząc z literaturoznawczego punktu widzenia, reportaż jest, nie-
jako z definicji, formą „na boku”. Zaliczany przez genologów
do tzw. gatunków pogranicznych, jednocześnie ujawnia swą lite-
rackość i zaprzecza jej. Ta dwojaka tożsamość jest udziałem repor-
tażu jako gatunku dziennikarsko-literackiego¹. Podwojenie okre-
śleń i ich kolejność nie tylko definiują macierzystą przestrzeń repor-
tażu, ale także oddają kluczowy dla badacza literatury problem tego
gatunku – problem jego literackości. Posługując się klasycznym

¹ Zob. hasło *Reportaż*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński i in. Wrocław 1998, s. 471.

zestawem wyznaczników literackości, a więc fikcją, obrazowością i uporządkowaniem naddanym², bez trudu zaanektujemy reportaż na grunt literatury pięknej. Tymczasem jako forma podawcza jest on wciąż przedmiotem publikacji przede wszystkim medioznawczych, uwagę literaturoznawców zwraca zaś głównie w swym historycznoliterackim aspekcie. Wątpliwość co do literackości reportażu może też towarzyszyć odbiorcy, do którego nie docierają echa dyskusji genologów: ten sam tekst wydrukowany w sobotnim wydaniu gazety będzie dla przeciętnego „zjadacza” literatury formą użytkową, podczas gdy jego przedruk w edycji książkowej zadecyduje o kwalifikacji do literatury pięknej. Wydaje się zatem, że do weryfikacji literackości reportażu konieczne są badania jego recepcji – za literacki wypada nam uznać ten tekst, który mimo odległej daty powstania i wielokrotnego odczytania wciąż pozostaje atrakcyjny dla odbiorcy, przyciągając jego uwagę nie walorami informacyjnymi (poznanymi w trakcie pierwszej lektury), ale estetycznymi. Póki co, po części na mocy szkolnej tradycji, reportaż figuruje we wspomnianym przedziale gatunków pogranicznych, wraz z felietonem i esejem. I choć towarzystwo to zacne, chcąc nie chcąc, reportaż został dalekim krewnym tzw. literatury pięknej. Krewnym dalekim, ale na szczęście nie ubogim, jak potwierdzają to czytelnicze sukcesy reportaży Hanny Krall i Ryszarda Kapuścińskiego. Niech ta niepewna tożsamość literacka stanie się pierwszym z powodów, dla których warto poświęcić mu miejsce w publikacji o pobocznych wypowiedziach teoretycznoliterackich.

² Przyjmuję tu ujęcie podane w pracy: H. Markiewicz: *Wyznaczniki literatury*. W: Tenże: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1996, s. 58–70. Warto również przeczytać pod kątem kwestii literackości reportażu rozdział pt. *Co to jest literatura i czy pytanie to ma jakiekolwiek znaczenie?* z książki Jonathana Cullera: *Teoria literatury*. Przeł. M. Bassaj. Warszawa 2002, s. 27–53. Jak sądzę, reportaż nie tylko realizuje tradycyjne wyznaczniki literackości, ale spełnia również tak istotne, wymieniane przez Cullera, jej kryteria, jak transgresywność czy autoteliczność. *Podróż z Herodotem* wydają się potwierdzać tę tezę.

„Marginesowość” reportażu w książce, o której będzie tu mowa, ma jednak swój drugi wymiar. *Podróże z Herodotem* Ryszarda Kapuścińskiego to reportaż-hybryda: książka anektowana do gatunku reportażu po części mocą czytelniczej sugestii, z uwagi na markę autora – mistrza tej formy, ale przy tym w przeważających partiach reprezentująca czystą postać gatunku i, dodatkowo niejako, nosząca wyraźne znamiona autobiografii, znaczonej sylwicznie cytataми z *Dziejów* tytułowego Herodota³. Nic dziwnego zatem, że znalazło się w niej miejsce także dla teoretycznoliterackiego dyskursu, formułującego koncepcję podróżniczej prozy, której *Podróże z Herodotem* są jednocześnie egzemplifikacją, mimo że Kapuściński skromnie prezentuje dykcję Herodota jako model, do którego jego reportaże mogą jedynie aspirować. Ta gatunkowa niejednorodność tekstu, korespondująca zgodnie z duchem naszych czasów z niejednorodnością rzeczywistości, w której żyjemy i którą tekst ów opisuje, w oczywisty sposób łączy się z wyznawaną przez Kapuścińskiego filozofią podróży, oznaczającą dlań po prostu filozofię życia. Formułuje ją w słowach mających moc życiowego motta, ale i metafizycznego (auto)komentarza do podanej przez media 23 stycznia 2007 roku wiadomości o śmierci pisarza:

189

[...] chciałem tylko, żeby gdzieś przekroczyć granicę, wszystko jedno którą, bo dla mnie ważny był nie cel, nie kres, nie meta, ale sam niemal mistyczny i transcendentalny akt przekroczenia granicy.⁴

³ O gatunkowych niejednoznacznościach reportażu i twórczości reportażowej Kapuścińskiego zob. B. Nowacka: *Reportaż – gatunek graniczny*. W: Taż: *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*. Katowice 2004. Autorka nawiązuje także do kwestii popularności i rozpoznawalności pióra Kapuścińskiego, stanowiących – w kontekście naszych rozważań – argument za literackością reportażu: „Dochodzi tu [...] do pewnego paradoksu: czytelnicy sięgają po reportaż nie po to, by poszerzyć swą wiedzę, ale ze względu na osobę autora”. Tamże, s. 8. W przypadku twórczości Kapuścińskiego akcent padałby zatem nie na to, o czym pisze autor (funkcja informacyjna właściwa dziennikarstwu), ale na to, jak pisze (funkcja estetyczna właściwa literaturze).

⁴ R. Kapuściński: *Podróże z Herodotem*. Kraków 2004, s. 14. Po cytatach podaje w nawiasach numery stron z tego wydania. O znaczeniu granicy w pisarstwie Ka-

Dwukrotnie powtórzone i podkreślone sformułowanie o przekraczaniu granicy definiuje *Podróże z Herodotem* w wielorakim sensie: dla Kapuścińskiego-człowieka oznacza ono życiowy cel, imperatyw uważnego obcowania z Innym, o którym tak często mówił i pisał⁵, jest formą sposobu istnienia w świecie; dla Kapuścińskiego-pisarza przekraczanie granicy było postulatem literatury otwartej, przede wszystkim w sensie ideologicznym, ale także formalnym⁶. Przedstawione tu rozróżnienie, nieznośnie trącające dziewiętnastowieczną formułą „życie i twórczość” (celnie nazwaną przez Michała Pawła Markowskiego „wymysłem ludzi, którzy nie doświadczyli ani jednego, ani drugiego”⁷), jest z góry chybioną próbą partykularyzowania amalgamatu. Zawieszony w retorycznym pytaniu podtytuł niniejszej książki: *Pisarze teoretykami literatury?* wymaga jednak użycia akademicko-scjencyjnego filtra i wyłuskania teoretycznoliterackiej wizji wyłaniającej się z ostatniej wielkiej książki Kapuścińskiego. Oczywiście, czytelnik pragnący zrekonstruować metodologię reportażu, według Kapuścińskiego ma do dyspozycji dwie komfortowe ścieżki: znakomitą, wielokrotnie komentowaną twórczość reportażową *sensu stricto* oraz szereg autotematycznych wypowiedzi pisarza, dostarczających „z pierwszej ręki” danych na temat tworzonego przezeń modelu literatury⁸. Formuła „na boku” zobowiązuje jednak do szukania pobocza,

190

puścińskiego zob. B. Nowacka: *Figura granicy – motywy, stereotypy, symbole*. W: *Taż: Magiczne dziennikarstwo...*, s. 24–44.

⁵ Za przykład niech posłużą książki Kapuścińskiego, które już w tytule przywołują postać Innego: *Spotkanie z Innym jako wyzwanie XXI wieku*. Kraków 2004 oraz *Ten Inny*. Kraków 2006.

⁶ Oczywiście nie chodzi tu o skłonność do formalnego eksperymentu (choć *Podróże z Herodotem* to rzadkie połączenie reportażu z dziennikiem lektury), lecz – przeciwnie – o mistrzowskie balansowanie na granicy między literacką kreacją a wypowiedzią potoczną.

⁷ M.P. Markowski: *Nike, czyli Sfinks*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 21, s. 23.

⁸ Mam tu na myśli przede wszystkim cykl *Lapidariów*. Warszawa 1997–2007, a także kompilacyjny *Autoportret reportera*. Kraków 2003 oraz zbiór rozmów z pisa-

a więc w tym wypadku tekstu, który łączyłby oba dyskursy, splatając praktykę z teorią. *Podróże z Herodotem* zdają się niwelować literaturoznawcze pęknięcie między historią a teorią literatury, stawiając problem i jednocześnie go rozwiązując, budując przy tym – tak ważną dla literatury współczesnej – wyraźną relację intertekstualną, tym cenniejszą, że nie skrytą za woalem aluzji, lecz będącą przedmiotem jawnego i wyczerpującego komentarza odautorskiego.

Kim dla Kapuścińskiego jest Herodot? – „jest reporterem, antropologiem, etnografem, historykiem. Jest przy tym człowiekiem drogi” (s. 80)⁹. Ostatni aspekt ma dla relacji łączącej obu autorów kluczowe znaczenie. Herodot to – zgodnie z tytułem książki – towarzysz podróży, choć na wspólną, utrwaloną w książkowej postaci, wyprawę przyszło im się wybrać dopiero na emeryturze. Gdy na towarzysza podróży wybiera się starożytnego Greka, naturalne jest, że występuje on także w roli mentora. Starszy wiekiem i doświadczeniem Herodot, chcąc nie chcąc, staje się autorytetem, jednak tę rolę Kapuściński z dużym wyczuciem przesuwając na dalszy plan, eksponując raczej interpretację postaci greckiego historyka jako szanowanego kolegi po piórze, którego antyczny warsztat jest cennym źródłem pisarskich inspiracji. Ściągając Herodota z piedestału, Kapuściński skraca dystans czasowy dzielący naszą epokę od czasów wojen perskich, dokonując tym samym cudu ożywienia zamierzonego tekstu. Nie chodzi tu tylko o przywrócenie Herodota świadomości czytelników i popularyzację jego *Dziejów*, ale także o dramaturgiczną prezentację starożytnego utworu, zdolnego pobudzić wyobraźnię, mimo że opi-

191

rzem, przeprowadzonych przez Witolda Beresia i Krzysztofa Burnetkę pt. *Kapuściński: nie ogarniam świata*. Warszawa 2007.

⁹ Do łączącej go z Herodotem wspólnoty drogi narrator *Podróży...* powróci pod koniec książki: „[...] jego [Herodota – I.G.W.] pierwszym działaniem była podróż. Ale czy nie jest tak w przypadku wszystkich reporterów? Że naszą pierwszą myślą jest przede wszystkim wyruszyć w drogę? Droga jest źródłem, jest skarbnicą, jest bogactwem. Dopiero w drodze reporter czuje się sobą, czuje się w domu” (s. 244). O imperatywie drogi i wynikającej zeń bezdomności zob. s. 253.

suje on świat nieodwołalnie przeszły. Odczucie zmniejszenia odległości czasowej jest zresztą także udziałem samego Kapuścińskiego jako czytelnika narracji Herodota:

Na pewno wprowadza mnie on [Herodot – I.G.W.] w stan, w którym przestaję odczuwać, że istnieje bariera czasu, że od wydarzeń opisywanych przez Greka dzieli mnie dwa i pół tysiąca lat, przepaść, w jakiej spoczywa i Rzym, i średniowiecze, narodziny i istnienie Wielkich Religii, odkrycie Ameryki, Odrodzenie i Oświecenie, maszyna parowa i iskra elektryczna, telegraf i samolot, setki wojen, w tym dwie światowe, odkrycie antybiotyku, eksplozja demograficzna, tysiące i tysiące rzeczy i zdarzeń, które – gdy czytamy Herodota – znikają, jakby ich nie było albo zeszyły z pierwszego planu, z czoła sceny, i cofnęły się w cień, skryły za kotarą, za kulisami.

(s. 205–206)

192 W takim ujęciu *Dzieje* Herodota wydają się tekstem na nowo odkrytym, świeżym i pasjonującym, jakby ożywionym komentarzem Kapuścińskiego. „Herodot wydał mi się pomocnym i wartościowym mistrzem” (s. 169, podkr. I.G.W.) – sformułowanie, które może wydać się nieco paradoksalne (wszak mistrz jest mistrzem, tylko wówczas, gdy jesteśmy nieodwołalnie przekonani o jego mistrzostwie), dobrze jednak oddające stosunek współczesnego reportażysty do starożytnego poprzednika. Formułę mistrza Kapuściński odbierał jako zamkniętą, skończoną, doskonałą, a przez to sprzeczną z duchem reportażu, będącego, w jego rozumieniu, formą otwarcia na Innego. Stawiając znak równości między reportażem i życiem, Kapuściński unikał figury mistrza, której wielokrotnie używano także w odniesieniu do jego osoby¹⁰. Być może miał w pamięci los Trumana Capote’a, autora *Z zimną krwią*, który czytelniczy sukces, zbudowany na fałszu

¹⁰ Ostatnia strona okładki wspomnianych rozmów Beresia i Burnetki przyciąga uwagę potencjalnego czytelnika książki wybitą większą czcionką informacją: „Gabriel Garcia Márquez mówił o nim »Mistrz«”.

wobec Innego, okupił twórczą niemocą i uzależnieniami, które przyspieszyły jego śmierć. Mistrz to także ktoś, kto nie ewoluje, ktoś, kto wiedząc wszystko, nie uczy się już od innych, podczas gdy „to, o czym piszemy w reportażach, pochodzi od ludzi, i relacja ja – on, ja – inni, jej jakość i temperatura, będzie później wpływać na wartość tekstu” (s. 169). Dostrzegając w twórcy reportażu po prostu człowieka, który poświadcza swoje bycie w świecie, Kapuściński przesuwając akcent na partnerów reporterskiej relacji: „Od ludzi zależymy i reportaż jest może najbardziej zbiorowo tworzoną gatunkiem pisarskim” (s. 169). Ta genologiczna uwaga jest chyba najlepszym świadectwem pragmatycznego wymiaru, jaki Kapuściński pragnął nadać swej teorii reportażu.

Kapuściński opatrzył jeden z rozdziałów *Podróży...* tytułem *Warsztat Herodota*, ale komentarze do technicznych aspektów pracy starożytnego historyka znajdziemy także w pozostałych partiach książki:

Jak pracuje Herodot?

To rasowy reporter: wędruje, patrzy, rozmawia, słucha, żeby później 193
zanotować to, czego dowiedział się i zobaczył, lub żeby po prostu
rzecz zapamiętać.

Jak podróżuje? Jeżeli łądem – to na koniu, osle lub mule, a najczęściej
pieszo, a jeżeli wodą – na łodzi lub statku.

(s. 101)

Partnerstwo relacji łączącej obu reportażystów (bo za takiego możemy uznać – w świetle powyższego cytatu – także Herodota) nie wyklucza podziwu, jaki wyraża Kapuściński, czytając *Dzieje*. Tekst ów nieustannie wprawia współczesnego autora-czytelnika w zadziwienie swą aktualnością i przenikliwością sądów, a przede wszystkim rozmachem podejmowanych tematów i stawianych diagnoz:

Autor dziejów występuje od razu jako wizjoner świata, twórca zdolny
myśleć w skali planetarnej, słowem, jako pierwszy globalista.

(s. 78)

Jednocześnie Herodot stawia sobie cel najbardziej ambitny: utrwalić dzieje świata. Nikt tego przed nim nie próbował uczynić. Jest pierwszym, który wpadł na taką myśl.

(s. 247)

Określając postać sprzed setek lat terminem zdecydowanie współczesnym, Kapuściński nie tylko po raz kolejny skraca dystans czasowy dzielący go od antycznego poprzednika. Nazywając Herodota „zarliwym rzecznikiem wolności i demokracji i przeciwnikiem despotyzmu, jedynowładztwa i tyranii” (s. 246), uniwersalizuje zarówno dzieło greckiego historyka, jak i wartości, które ono reprezentuje. Powszechny wymiar dotyczy także, niestety, zachowań negatywnych, leżących w ludzkiej naturze¹¹. Podobnie jak obserwujący rodaków Herodot, widzimy na co dzień, „jak dobra zasada dyskusji i swobody wypowiedzi może łatwo przemienić się w jałową i wyniszczającą kłótnię” (s. 246). Kapuściński stawia przy tym tezę o niezmienności postaw ludzkich, ocen i ujęć świata, dla których przemiany cywilizacyjne i wydarzenia historyczne, choć tak znacząco determinujące nasze życie, stanowią jedynie rodzaj naskórka, pod którym w gruncie rzeczy pozostajemy tacy sami:

Czy Herodot, który urodził się, żył i tworzył po tamtej stronie dzielącej nas przepaści czasu, czuł się przez to uboższy? Nic na to nie wskazuje. Przeciwnie, żyje pełnią życia, poznaje cały świat, spotyka mnóstwo ludzi, słucha setek historii; jest człowiekiem czynnym, ruchliwym i niestrudżonym, ciągle czegoś poszukującym, ciągle czymś zajęтым. Chciałby poznać i dowiedzieć się jeszcze wielu rzeczy, spraw i tajemnic, ale po prostu nie starcza mu czasu, sił i czasu, po prostu nie zdą-

¹¹ Ten aspekt przestrogi jest wspólny obu tekstom: „Starałem się pokazać w *Podróżach z Herodotem*, że nasza zdolność do czynienia zła nie uległa zmianie” – mówi Kapuściński w jednym z wywiadów. *Czego o świecie nie wiemy. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 13, s. 27.

za, tak jak my nie zdążamy, życie człowieka jest takie krótkie! Czy mu przeszkadza, że nie ma szybkiej kolei ani samolotu, że nie ma jeszcze nawet roweru? Można w to wątpić. Czy powiemy, że gdyby miał do dyspozycji kolej czy samolot, zebrałby i zostawił nam więcej wiadomości? W to też można wątpić.

(s. 206)

Herodot żyje pełnią życia, nie przeszkadza mu brak telefonu i samolotu, nie może się nawet martwić, że nie ma roweru. Te przedmioty pojawiają się dopiero za tysiące lat, ale to nic, nie przypuszcza, żeby mu były potrzebne, doskonale się bez nich obywa.

(s. 208)

Nieco paradoksalnie z dzieła Herodota, dzieła uznawanego za historyczne choćby z racji jego tytułu, odrzucona zostaje historyczność¹². To, co najbardziej wartościowe, kryje się pod nią, przybierając postać Bergsonowskiego *élan vital*:

195

Życie świata i jego [Herodota – I.G.W.] życie mają własną siłę, swoją niesłabnącą i samowystarczającą energię. Czuje ją, ona go uskrzydla.

(s. 208)

Umysł Herodota nie jest w stanie zatrzymać się na jednym wydarzeniu czy na jednym kraju. Coś go ciągle nosi, coś niespokojnie popędza.

(s. 252–253)

¹² Narrator *Podróży...* tłumaczy zresztą, na czym polega mylne rozumienie tytułu dzieła Herodota przez współczesnego czytelnika: „[...] tytuł *Dzieje* czy *Historia* mijają się, moim zdaniem, z istotą rzeczy. W tamtych czasach greckie słowo *historia* znaczyło raczej »badania« czy »dociekania«, i to właśnie określenie bardziej odpowiadałoby zamiarom i ambicjom autora. Nie siedział on przecież w archiwach i nie pisał dzieła akademickiego, jak to przez wieki robili później uczeni, ale chciał dociec, poznać i opisać, jak codziennie powstaje historia, jak ludzie ją tworzą, jak to się dzieje, że jej kierunek jest często sprzeczny z ich staraniami i oczekiwaniami” (s. 243).

W metareporterskich partiach *Podróży z Herodotem* Kapuściński stawia kilkakrotnie, pokrewne powyższym uwagom, pytanie o motyw pisarskiego wysiłku greckiego historyka:

Co wprawiało go w ruch? Skłaniało do działania? Kazało podejmować trudy podróży, ryzykować kolejne wyprawy?

(s. 244)

Odpowiedź zawiera się w samym pytaniu i ponownie odsyła nas do filozofii Bergsona, która okazuje się najlepszym kontekstem dla samego gatunku reportażu:

Częściowej odpowiedzi udziela już sama droga. Ruch. Podróż. Tak, książka Herodota powstała właśnie z podróży, to pierwszy wielki reportaż w literaturze światowej. Jej autor ma reporterską intuicję, reporterskie oko i ucho. Jest nieustrudzony, musi płynąć po morzu, przemierzać step, zagłębiać się w pustynię – zdaje nam z tego sprawę.

(s. 245)

Zamykające cytat sformułowanie gra swą podwójnością, odsyłając zarówno do znaczenia „relacjonowania jakiegoś wydarzenia”, jak i do znaczenia „uświadamiania komuś czegoś”. Te dwa znaczenia spotykają się w reportażu jako opowieści o świecie i jego interpretacji.

Warto zwrócić uwagę na pojawiające się w *Podróżach z Herodotem* ciągi pytań retorycznych. W „klasycznych” partiach reportażyowych narrator zadaje pytania o to, co widzi (np. na widok chińskiego Wielkiego Muru pyta: „Jaki to ma sens? Jaki z tego pożytek?” – s. 63), w partiach komentarza do *Dziejów* pyta o Herodota (np. „Jakim dzieckiem jest mały Herodot? [...] Z kim siedzi w ławce? [...] Czy często się spóźnia? Wierci na lekcjach? Podpowiada? Jest skarżypyta?” – s. 48), ale najważniejsze pytania to te, które zadawał sam Herodot:

Herodot podróżuje, żeby odpowiedzieć na pytanie dziecka: skąd biorą się na horyzoncie statki? Skąd się pojawiają? A więc to, co widzimy własnym okiem, nie jest jeszcze granicą świata? Są jeszcze inne światy? Jakież?

(s. 249)

Bez pytań nie byłoby ani *Dziejów* Herodota, ani gatunku reportażu, zaś dociekliwość jawi się jako najistotniejsza cecha adeptów tej formy piśmiennictwa. Po raz kolejny mamy wrażenie, że Kapuściński charakteryzuje sam siebie, pisząc o Herodocie jako o kimś, „kto miał zawsze wiele pytań i gotów był wędrować tysiące kilometrów, żeby znaleźć na któreś z nich odpowiedź” (s. 47). Reportaż jest zatem także wyrazem osobowości, w czym słyhać dalekie echo Arystotelesowskiej tezy o związku pomiędzy gatunkiem tekstu a charakterem jego autora. Opisując to, co powszechne, reportaż wyraża to, co indywidualne, stając się nie tylko relacją o świecie, ale i opowieścią o jej nadawcy:

[...] Herodot nie zadowala się tym, co mu ktoś powiedział – stara się rzecz sprawdzić, zestawić zasłyszane wersje, sformułować własną opinię.

(s. 102)

Ma o wszystkim własne zdanie i w opowieściach innych szuka jego potwierdzenia.

(s. 103)

W refleksji Kapuścińskiego Herodot jest także twórcą świadomym relatywności świadectwa o rzeczywistości, zdającym sobie sprawę z nieistnienia tzw. prawdy obiektywnej – to wiedza, którą współczesność konstatuje ze zdziwieniem, podczas gdy dla starożytnych oczywiste było, że w opowieści – także tej, którą nazywamy dziś reportażem – „fakty mieszają się [...] z fantazją, myślą się czasy i miejsca, rodzą legendy, powstają mity” (s. 170). Dwubiegunowość reportażu

to jedno z podstawowych założeń jego teorii podnoszone w akademickim dyskursie o tym gatunku, między innymi przez Edwarda Balcerzana, który w ramach teoretycznoliterackiej dyskusji nad współczesnym kształtem genologii zwracał uwagę na charakterystyczną dla tzw. intencji reporterskiej „[...] sprzeczność między dwoma przeświadczeniami. Jedno zakłada bezsporne istnienie rzeczywistości obiektywnej, faktycznej, która zawiera w sobie – o sobie – komunikowalną prawdę [...]; drugie jest skażone podejrzeniem, iż na drodze od faktu do tekstu prawda ulega wielorakim deformacjom [...]”¹³. I właśnie to pęknięcie – jak czytamy w *Podróży...* – jest źródłem siły *Dziejów* Herodota, gdzie:

Mit miesza się z rzeczywistością, legendy z faktami. Herodot stara się oddzielić jedno od drugiego, nie lekceważy żadnego z tych porządków, ani nie ustala hierarchii. Wie, jak bardzo sposób myślenia i decyzje człowieka zależą od żyjącego w nim świata duchów, snów, lęków i wróżb.

(s. 247)

A czy to była prawda, czy nie, tego nikt nie potrafi powiedzieć i nawet lepiej tego nie roztrząsać.

(s. 249)

Słowa te mają w rzeczywistości moc autokomentarza do dzieła Kapuścińskiego, w którym faktom nierzadko towarzyszy metafizyczna

¹³ E. Balcerzan: *W stronę genologii multimedialnej*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 21. Ta teoretyczna konstatacja wygląda pod piórem Kapuścińskiego niemal identycznie: „Herodot jest uwikłany w pewien nierozwiązywalny dylemat: z jednej strony poświęca życie staraniom, żeby zachować prawdę historyczną [...], z drugiej – w jego dociekaniach głównym źródłem nie jest historia rzeczywista, ale historia opowiedziana przez innych, [...] a więc selektywnie zapamiętana i później intencjonalnie przedstawiona. [...] I z tej rozbieżności nie ma wyjścia. [...] Nieusuwalny będzie ten czynnik subiektywny, jego deformująca obecność” (s. 256).

aura, dzięki czemu zostało ono określone przez Adama Hochschilda mianem dziennikarstwa magicznego¹⁴. Należy podkreślić, iż aura ta nie wynika wyłącznie z artystycznego zamiaru uatrakcyjnienia opowieści, lecz z istoty reportażu jako gatunku ufundowanego na ludzkiej pamięci. Ta zaś, jak pisze Kapuściński, komentując Herodota, działa według podstawowego prawa:

[...] ludzie zapamiętują to, co chcą zapamiętać, a nie to, co działo się w rzeczywistości. Każdy bowiem barwi ją po swojemu, każdy w swoim tygłu czyni z niej własną miksturę. Dotarcie więc do przeszłości jako takiej, jaką była ona naprawdę, jest niemożliwe, dostępne są nam tylko różne jej warianty, mniej lub bardziej wiarygodne, mniej lub bardziej nam dziś odpowiadające. Przeszłość nie istnieje. Są tylko jej nieskończone wersje.

(s. 247)

W takim ujęciu reportaż staje się gatunkiem fikcyjnym, działającym według prawa *licentia poetica*. Wiąże się to z rozbudowaniem roli reportażysty, który „nie chce być biernym słuchaczem, pasywnym kronikarzem”, lecz „pragnie czynnie uczestniczyć w tworzeniu tej wspaniałej sztuki, jaką jest historia – dzisiejsza, wczorajsza, jeszcze dawniejsza” (s. 248). W koncepcji Herodota/Kapuścińskiego reportaż jest zatem gatunkiem otwartym po wielokroć: na innego człowieka, na inną epokę, na inną przestrzeń, wreszcie na inny wymiar rzeczywistości¹⁵. To forma, u podstaw której leży zachłanność poznawcza: „Podróż jako wysiłek i dociekanie, jako próba poznania wszystkiego – życia, świata, siebie” (s. 253). Otwarcie to nie służy zatem tylko zaspokojeniu ciekawości świata, lecz jest źródłem samowiedzy:

¹⁴ A. Hochschild: *Magic Journalism*. „The New York Review of Books” 3.11.1994. Cyt. za: B. Nowacka: *Magiczne dziennikarstwo...*, s. 8. Przekł. autorki.

¹⁵ Recenzent „Tygodnika Powszechnego” dostrzega w tym otwarciu ucieczkę od – znów wieloznacznie rozumianego – prowincjonalizmu. Por. [Lektor]: *Traktat o poznawaniu świata*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 44, s. 13.

[...] Herodot z zapalem i zachwytem dziecka poznaje swoje swiаты. Jego najwazniejsze odkrycie – ze jest ich wiele. I ze kazdy jest inny.

Kazdy wazny.

I ze trzeba je poznac, bo te inne swiаты, inne kultury to sa zwierciadla, w ktorzych przegladamy sie my i nasza kultura. Dzieki ktorzym lepiej rozumiemy samych siebie, jako ze nie mozemy okreslic swojej tozsamosci, dopoki nie skonfrontujemy jej z innymi.

(s. 249)

Wartość *Podróży z Herodotem* jako teoretycznoliterackiego świadectwa polega między innymi na podwójności obiektu obserwacji dokonywanych przez podmiot. Narrator Kapuścińskiego jest zarówno „typowym” narratorem reporterskim wchodzącym we wspomniane relacje z ludźmi, jak i narratorem metareporterskim, pozostającym w metodologicznej relacji wobec drugiego reportera – obserwuje zatem jednocześnie innego człowieka i innego reportera. Tym dwóm spojrzeniom podmiotu towarzyszy narracja Herodota, któremu Kapuściński wielokrotnie udziela głosu, by mógł przemówić tekstem *Dziejów*. Nie bez znaczenia jest tu forma owych przytoczeń, bardzo często płynnie wplatanych w wypowiedź naczelnego narratora, całość zaś jest spięta, nadającym dramaturgii, *praesens historicum*:

200

Na razie Cyrus wyrusza w głąb Azji – wyprawia się na podbój Massagetów. Ta wyprawa nie dziwiła nikogo, bo *wszyscy wiedzieli, że Cyrus nie usiedzi spokojnie, gdyż po każdy lud bez wyjątku wyciągał rękę*.

(s. 91)

Jeszcze dwa miesiące wędruje się i płynie w górę Nilu, *aż przybywasz do wielkiego miasta, które zwie się Meroe*.

(s. 103)

Widząc króla tak zgnębitego, Zopyros zastanawia się, *w jaki sposób sam mógłby zostać zdobywcą miasta i sam tego dzieła dokonać*.

(s. 127)

Nie zdołalibyśmy odróżnić tekstu Herodota od tekstu Kapuścińskiego, gdyby ten pierwszy nie został zaznaczony kursywą. Oczywiście, nie chodzi tu o warsztatowy popis, lecz o wspomniane skrócenie dystansu, nawet nie tyle czasowego, co mentalnego. W tych płynnych przejściach intertekstualnych trudno mówić o tekście pobocznym, czy nawet o cytacji. Ich stopienie odzwierciedla, towarzyszące lekturze *Dziejów*, znane z teorii odbioru, zjawisko utożsamienia czytelnika ze światem przedstawionym, które dla narratora *Podróży...* ma moc wędrówki w czasie i w przestrzeni. Początkowo lektura *Dziejów* jest „tylko” przyjemnością tekstu:

Herodot wciągnął mnie od początku. Często zaglądałem do jego książki, powracałem do niej, do jej postaci, opisywanych scen, dziesiątków opowiadań, niezliczonych dygresji. Coraz to próbowałem wejść w ten świat, rozeznąć się w nim, oswoić

(s. 245)

która, jak się okazuje, umożliwia przejście „na drugą stronę lustra”:

201

[...] w miarę pograżania się w czytaniu Herodota postępuje we mnie emocjonalny i myślowy proces identyfikacji z tym światem i zdarzeniami, które przywołuje nasz Grek. Przejmowało mnie bardziej zbuzwienie Aten niż ostatni przewrót wojskowy w Sudanie, a zatopienie floty perskiej było czymś bardziej tragicznym niż kolejny bunt wojska w Kongo. Teraz światem przeżywanym była nie tylko Afryka, o której miałem pisać jako korespondent agencji prasowej, ale i tamten, który zniknął setki lat temu, daleko stąd.

(s. 208–209)

Ustalenie jednostronnej zależności pomiędzy oboma autorami jest niemożliwe, to raczej transakcja wiązana – Herodot „zawdzięcza” Kapuścińskiemu zaistnienie w świadomości współczesnego czytelnika, i to na prawach autora kanonicznego, Kapuściński zaś znajduje

w Herodocie inspiratora i poplecznika swojej wizji reportażu. Warto poddać tę relację głębszej analizie, oddalając wizję jej pseudomerkantynego charakteru.

Kapuściński, w odróżnieniu od poprzednich komentatorów *Dziejów* Herodota, nie zapytał go o to, co widział i czy była to prawda, lecz o to, jak patrzył i – posłużmy się autorską metaforą – „jak później tkął swój przebogaty i gigantyczny arras” (s. 169). Odpowiedź mógł uzyskać jedynie przez wielokrotną lekturę, oznaczającą w tym przypadku pójście drogą od książki do człowieka, jak sam bowiem przyznaje, Herodot był dlań nie tylko autorem ulubionego dzieła, nie tylko współwyznawcą uprawianego z zamiłowaniem gatunku literackiego. Z każdym powrotem do *Dziejów*, Herodot stawał się kimś bliskim, potrzebnym, ważnym („Czytając Herodota, stopniowo odnajdywałem w nim bratnią duszę” – s. 244). Warto zwrócić uwagę na trudność sprecyzowania tej relacji, jako nieracjonalnej z powodu odległości w czasie i przestrzeni, a jednocześnie mocnej, bo opartej na wspólnej obu autorom wrażliwości na drugiego człowieka. Chcąc opisać swój stosunek do Herodota, Kapuściński doznaje niemocy wyrazu:

Skomplikowane uczucie, którego nie umiałbym dokładnie opisać.

(s. 169)

Częste czytanie jego [Herodota – I.G.W.] dzieła i nawet pewne zżycie się, swoisty rodzaj obycia się i przyzwyczajenia zaczęły wywierać na mnie dziwny wpływ, którego nie umiem dokładnie zdefiniować.

(s. 205)

Trudno nie dostrzec, przezierającego z tych cytatów, odwiecznego trudu literatury, aby „odpowiednie dać rzeczy słowo”. Wydaje się, że komentatorskimi partiami *Podróży z Herodotem* generalnie rządzi reguła interpretacji cech *Dziejów* jako cech literatury w ogóle. Narrator *Podróży*... znajduje w nich to, czego pragnie i poszukuje we wszystkich

książkach. I choć nie określa *Dziejów* mianem arcydzieła, to przecież przypisuje im jeden z wyznaczników arcydzielnosci – „wieloodśloność” kolejnych odczytań:

Bowiem książkę Greka, tak jak każde dzieło wybitne, trzeba czytać wielokroć – za każdym razem będzie nam wówczas odsłaniać nową warstwę, inne, niezauważone wcześniej treści, obrazy i sceny. Bo w każdej wielkiej książce jest kilka książek, trzeba tylko do nich do-
trzeć, odkryć je, zgłębić i pojąć.

(s. 208)

Próbuje zatem werbalizacji swych lekturowych przeżyć, przede wszystkim dlatego, że Herodot posiadał i poświadczał swym tekstem jedną z najbardziej przez Kapuścińskiego cenionych cech – zdolność empatii:

[...] było to zbliżenie z człowiekiem, którego nie znamy osobiście, ale 203
który ujmuje nas i pociąga takim stosunkiem do innych, takim sposobem bycia, że gdziekolwiek pojawi się jego osoba, od razu staje się ona załącznikiem, zaczynem międzyludzkiej wspólnoty, tworzy ją i spaja.¹⁶

(s. 169)

Spotkanie z Herodotem ma dla Kapuścińskiego dwa wymiary. Jest spotkaniem „prywatnym”, dającym przyjemność obcowania z człowiekiem o zbliżonym do naszego światopoglądzie, sposobie postrzegania spraw i ludzi, którego towarzystwo nas inspiruje i daje poczucie rozwoju, którego podziwiamy i cenimy po prostu za to, jaki jest. Tak powstał mimowolny (auto)portret obu pisarzy:

¹⁶ W wywiadzie prezentującym *Podróże z Herodotem* jako książkę nominowaną do nagrody literackiej Nike Kapuściński powiedział: „Potrzeba zrozumienia innych, współodczuwanie – to najważniejsza cecha reportera”. *Reporter to taki zwiadowca. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawiał Marek Radziwon.* „Gazeta Wyborcza” 29.09.2005, s. 16.

Sądząc po sposobie, w jaki widział i opisywał świat, musiał to być człowiek wyrozumiały i przychylny, pogodny i serdeczny brat łąta, swój chłop. Nie ma w nim złości, nie ma nienawiści. Stara się wszystko zrozumieć, dociec, dlaczego ktoś postępuje tak, a nie inaczej. Nie wini człowieka jako osoby, wini system, nie jednostka jest z natury zła, zdeprawowana, nikczemna, zły jest system, w jakim przyszło jej żyć. Dlatego jest żarliwym rzecznikiem wolności i demokracji i przeciwnikiem despotyzmu, dyktatorstwa i tyranii, gdyż uważa, że tylko w tym pierwszym wypadku człowiek ma szansę zachowywać się godnie, być sobą, być ludzki.

(s. 245–246)

W szerszym wymiarze spotkanie z Herodotem jest dla Kapuścińskiego kolejnym na szlaku jego reporterskich i literackich wędrówek spotkaniem z Innym, i to Innym świadomym znaczenia inności jako podstawowego aspektu relacji międzyludzkich. *Dzieje* stanowią dlań manifestację wizji otwartego społeczeństwa wielokulturowego, które czerpie siłę ze swego wewnętrznego zróżnicowania:

Herodot nigdy nie oburza się i nie potępia inności, lecz stara się poznać ją, zrozumieć i opisać. Odrębność? Ona ma tylko podkreślać jedność, stanowić o jej żywotności i bogactwie.

(s. 104)

To może największa wartość, jaką mają dla Kapuścińskiego *Dzieje* Herodota, wyrażona w końcowej partii książki wręcz encyklopedycznym stwierdzeniem: „Pierwszym, który uświadomił sobie wielość świata jako jego istotę, był Herodot” (s. 203).

Tak bardzo cenione przez obu pisarzy pojęcie wspólnoty przekłada się na tekst, i to nie tylko na wspomniany zbiorowy tekst gatunku reportażu. W czasach Herodota jest to wspólnota oralności, wspólnota opowieści, wspólnota słowa, która metaforycznie przechodzi właśnie we wspólnotę tekstu, np. w tezie o zbiorowym autorstwie homeryckich eposów. Wątek ten podjął Kapuściński w jednym z wywiadów, mówiąc:

[...] we współczesnym świecie tego strasznego rozwoju informacji, współzależności książka jest właściwie dziełem zbiorowym. Wierzę w ten zbiorowy umysł. Człowiek pisze czy czyta i już sam nie wie, gdzie kończy się jego myślenie, a zaczyna czyjeś myślenie. Pisanie jest teraz zbiorowym wysiłkiem.¹⁷

Reportaż staje się zatem nieuchronnie wędrówką po cudzym śladzie, obserwacji świata towarzyszy ciekawość relacji poprzedników, przywoływanych nie tylko z kronikarskiego obowiązku¹⁸. Skrupulatne notowanie ich nazwisk oraz danych bibliograficznych ich dzieł stanowi zabezpieczenie przed groźbą powrotu do anonimowości tekstu, groźbą jakże realną w sytuacji jego wspólnotowego charakteru¹⁹. Powtarzany po wielokroć gest pisemnego utrwalenia jest w istocie repetycją gestu Herodota, który

Pokazuje [...] historię świata poprzez losy jednostek, na kartach jego książki, której celem ma być utrwalenie dziejów ludzkości, są zawsze obecni konkretni ludzie, konkretny człowiek, człowiek z imieniem, wielki albo marny, łaskawy albo okrutny, zwycięski lub nieszczęśliwy. Pod różnymi imionami i w coraz to innych kontekstach i sytuacjach są tu Antygony i Medee, Kasandry i służebnice Klitajmestry, jest Duch Dariusza i kopijnicy Ajgistosa.

(s. 247)

¹⁷ R. Kapuściński: *Warsztat musi być czynny*. W: *Książki i ludzie. Rozmowy Barbary N. Łopieńskiej*. Warszawa 1998, s. 99–100.

¹⁸ Podobne przekonanie towarzyszyło wędrówkom Zbigniewa Herberta, który pisał: „[...] uświadomiłem sobie, że podróżuję po Europie po to, aby z długich i dramatycznych dziejów ludzkich wydobyć ślady, znaki utraconej wspólnoty”. Z. Herbert: *Holy Iona, czyli kartka z podróży*. „Zeszyty Literackie” 2002, nr 1, s. 52.

¹⁹ Por. między innymi notatki z jednej z afrykańskich podróży Kapuścińskiego: „[...] jeśli tylko starcza mi siła, staram się w chwilach wolnych czytać. Więc napisane jeszcze w 1901 roku przez przenikliwą w obserwacji a dzielną w podróżowaniu Angielkę Mary Kingsley *West African Studies*, wydaną w 1945 roku mądrą *Bantu Philosophy* księdza Placide Tempelsa czy francuskiego antropologa Georges’a Balandiera głęboką, refleksyjną *Afrique ambiguë* (Paris 1957). No i poza tym, oczywiście, Herodota” (s. 168–169).

Reportaż, a wraz z nim cała literatura jest zatem także wspólnotą pamięci, utrwalającej ludzi i wydarzenia, w wymiarze literackim przechowującej wątki, tematy, archetypy, toposy, symbole. To właśnie pamięć Herodota podziwia narrator *Podróżny...*, z żalem konstatając współczesne upośledzenie ludzkiej pamięci („jesteśmy kalekami pamięci” – s. 170), wspieranej, ale tym samym obezwładnianej, kolejnymi wynalazkami myśli technicznej:

Człowiek współczesny nie troszczy się o własną pamięć, ponieważ żyje otoczony pamięcią zmagazynowaną. Wszystko ma na wyciągnięcie ręki – encyklopedie, podręczniki, słowniki, kompendia. Biblioteki i muzea, antykwariaty i archiwa. Taśmy dźwiękowe i filmowe. Internet. Nieskończone zasoby przechowywanych słów, dźwięków, obrazów w mieszkaniach, w magazynach, w piwnicach i na strychach.

(s. 76)

206

Dla reportażu pamięć jest czynnikiem kluczowym²⁰. Człowiek stałoby się, jedyny powszechny w tamtych czasach „nośnik” pamięci, mógł zdobyć wiedzę o przeszłości tylko przez kontakt z innym człowiekiem, zarówno w sensie umysłowym, jak i fizycznym. Pamięć integrowała społeczności, tworząc – w dalszym planie – literaturę:

W świecie Herodota niemal jedynym depozytariuszem pamięci jest człowiek. Żeby więc dotrzeć do tego, co zapamiętane, trzeba dojść do człowieka, a jeżeli mieszka on daleko od nas, musimy do niego pójść, wyruszyć w drogę, a kiedy już się spotkamy – usiąść razem i wysłuchać, co nam powie, wysłuchać, zapamiętać, może zapisać. Tak zaczyna się reportaż, z takiej rodzi się sytuacji.

(s. 77)

²⁰ Tu znów na prawach ciekawostki nasuwa się postać Capote’a, który – jak podają internetowe źródła – zapamiętywał 94% przeprowadzanych rozmów, stanowiących później materiał jego książek.

Pochodząca od społeczności opowieść, która staje się reportażem, wraca do tej społeczności pod postacią nowej opowieści²¹. To gatunek, któremu z założenia obca jest kryjówka szuflady autora, opowiada się bowiem zawsze komuś. Odbiorca – w czasach Herodota raczej słuchacz niż czytelnik – jest niezbywalnym uczestnikiem sytuacji komunikacyjnej reportażu, gatunku „antropologicznego”, jako że „jesteśmy ludźmi, bo opowiadamy historie i mity” (s. 254). Po raz kolejny okazuje się, że współczesna technika bardziej szkodzi temu gatunkowi niż pomaga, oddalając autora reportażu od jego czytelników, podczas gdy w epoce Herodota

[...] twórca żył w bliskim, bezpośrednim kontakcie ze swoimi odbiorcami. Nie było przecież książek, autor po prostu przedstawiał czytelnikowi to, co pisał, on słuchał, od razu reagując i komentując.

(s. 248)

Podróże z Herodotem nie tylko tematyzują relację reportażu z odbiorcą, ale także ją egzemplifikują przez kilkakrotne podkreślenie osobistej więzi narratora z dziełem greckiego historyka. Zaciekawienie, jakie początkowo budził ów tekst, przeistoczyło się w osobistą sympatię, rodzaj związku uczuciowego, opartego na wdzięczności i duchowym pokrewieństwie: 207

Herodot zaczął mnie bowiem ciekawić, więcej – budził moją sympatię. Byłem mu wdzięczny, że w Indiach w chwilach niepewności i zagubienia był przy mnie i pomagał mi swoją książką.

(s. 47)

Pamięć, a właściwie lęk przed utratą tego, co minione, jest jednocześnie genezą i imperatywem literatury. W rzeczywistości jest to starcie:

²¹ Przejście to jest zawarte w genologicznej koncepcji pochodzenia gatunków literackich od aktów mowy. Por. T. Todorov: *O pochodzeniu gatunków*. Przeł. A. Labuda. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Red. M. Głowiński. T. 2. Wrocław 1977–1988, s. 206–219.

pamięć/literatura kontra śmierć. Herodot pisze, aby uratować przed zapomnieniem/unicestwieniem przynajmniej część swojego świata:

[...] decyduje się [Herodot – I.G.W.], prawdopodobnie pod koniec życia, na napisanie książki, ponieważ ma świadomość, że zebrał ogromną ilość historii i wiadomości i że jeżeli nie utrwali ich w książce, wszystkie one, zgromadzone dotąd w jego pamięci – po prostu zginą. Jest to znowu, ta sama co zawsze, walka człowieka z czasem, walka ze słabościami pamięci, z jej ulotnością, z jej stałą tendencją do zacierania się i znikania. Z tego zmagania zrodziła się idea książki, wszelkiej książki i stąd jej trwałość, jej – chciałoby się powiedzieć – wieczność. Bo człowiek wie, a w miarę przybywania mu lat wie to coraz lepiej i odczuwa coraz dotkliwiej, że pamięć jest słaba i ulotna i jeżeli nie zapisze swej wiedzy i doświadczenia w formie bardziej trwałej, to, co nosi w sobie, zginie.

(s. 206–207)²²

208

Pisząc *Podróże z Herodotem*, reportaż-komentarz, Kapuściński staje się rzecznikiem literatury ocalającej, opatrzonej, chyba na zawsze, mottem z *Przedmowy* Czesława Miłosza: „Czym jest poezja, która nie ocala narodów ani ludzi?”. Istotne jest, że włącza się w ten nurt jednocześnie z dwóch pozycji: jako autor i jako czytelnik, poświadczając wspólnotowy charakter literatury.

Reprezentowana przez Herodota kultura starożytna była dla Kapuścińskiego kulturą wspólnoty, kulturą pamięci, kulturą oralności. Te trzy pojęcia są jednocześnie filarami wyznawanej przez pisarza koncepcji reportażu/literatury. Wszystkie skierowane są ku Innemu: wspólnota jako wyznacznik tożsamości, pamięć jako łącznik z przeszłymi pokoleniami i minioną postacią świata, wreszcie oralność

²² Na ten wątek *Podróży z Herodotem* zwraca uwagę Zygmunt Ziątek: „Kapuściński wielokrotnie podkreśla, że jest to ktoś [Herodot – I.G.W.], kto po raz pierwszy na tę skalę utrwala w piśmie wszystko, co dotąd żyło w opowieści, kto zamienia pamięć mówioną na pisaną”. Z. Ziątek: *Powrócić do Pińska*. „Odra” 2007, nr 3, s. 20.

rozumiana jako spotkanie w przestrzeni słowa wypowiedzianego, będącego podstawą „bezpośredniego, sokratejskiego kontaktu” (s. 170).

To, za co Kapuściński podziwia Herodota, jest w istocie tym, co ceni w literaturze. Wpleciony w *Podróże z Herodotem* komentarz do *Dziejów* kreśli model literatury „interpersonalnej”, powstałej w wyniku kontaktu z drugim człowiekiem i kontynuującej tę więź mimo pisemnej, a więc z założenia zamkniętej, formy utrwalenia. Pisząc reportaże z odległych stron świata, Kapuściński poświadczał swoje spotkania z Innym – pisząc *Podróże z Herodotem*, ukazywał, jak literatura może być kontynuacją tego spotkania.

Iwona Gralewicz-Wolny

Greek's workshop

On *Travels with Herodotus* by Ryszard Kapuściński

209

Summary

The article opens with a discussion of “marginality” of *Travels with Herodotus* by Ryszard Kapuściński as a reportage book, that is representing a genre considered in the tradition of genealogical studies to be the borderline, but also the text which is heterogeneous in its structure, having, next to the features of the classic reportage, the elements of autobiography and Herodotus, an ancient historian differently decorated with large fragments of *History*. Thus, the reader gets a polyphonic work, in which a historio-philosophical discourse conducted beyond epochs combines with a methodological reflection on the shape and responsibilities of the literature immortalizing the reality. What emerges from it is the image of the reportage as an anthropocentric genre, marked with respect for the Other, reflecting relativism of any arrangements and thus closer to the interpretation of the world than an objective reportage on people and places.

Iwona Gralewicz-Wolny

La pratique d'un Grec

Sur *Podróże z Herodotem* de Ryszard Kapuściński

Résumé

L'article commence par l'analyse des éléments subsidiaires de *Podróże z Herodotem* de Ryszard Kapuściński, qui est un livre de reportages, alors un genre jugé dans la tradition génologique comme frontalier et un texte dont la structure est hétérogène, qui porte, à côté des traits d'un reportage classique, aussi des caractéristiques de l'autobiographie ; en plus il est incrusté de larges fragments d'*Histoires* d'Hérodote, un historien antique. Le lecteur obtient alors une oeuvre polyphonique, dans laquelle le discours historio-philosophique se pénètre avec une réflexion méthodologique sur la forme et les devoirs de la littérature reflétant la réalité. De cette oeuvre jaillit alors une image de reportage comme un genre anthropocentrique, marqué par le respect pour l'Autre et rendant le relativisme de toute constatation, et par cela plus proche à une interprétation du monde qu'à une relation objective sur des personnes et des lieux.

Indeks nazwisk

A

Abramowska Janina 106
Alighieri Dante 9, 39
Althusser Luis 17
Amsterdamski Piotr 61
Andersen Hans Christian 125
Arystoteles 8, 197
Aspernicus Horst 171
Attridge Derek 159

B

Bachelier Henri, Madame 172
Bacourt de, baronowa 173
Balandier Georges 205
Balcerzan Edward 16, 17, 198
Balzac Honoré de 8
Banasiak Bogdan 78
Bandura Michał 19
Baran Bogdan 18, 91
Baran Justyna 139, 151
Baran Marcin 107
Barańczak Stanisław 9, 10, 15, 16, 105, 125
Barbut 17
Barrera 17

Barry Peter 73
Barth John 18
Barthes Roland 12, 14, 17, 40, 158
Bartosiaak Arkadiusz 109
Bassaj Maria 11, 188
Bataille Georges 42
Baudelaire Charles 8, 170
Baudrillard Jean 19, 176, 183
Bereś Stanisław 56, 181
Bereś Witold 191, 192
Bergson Henri 24, 25, 29, 32, 195, 196
Berowski Marek 124
Białoszewski Miron 15, 17, 119–137
Bielas Krystyna 18
Biely Andriej 8
Bieńkowski Zbigniew 23, 116
Błok Aleksandr 8
Błoński Jan 13, 14, 108, 112
Bogdanowska Monika 8
Booth Wayne 148
Bopp Franz 17
Borges Jorge Luis 18, 169, 172, 173
Borkowska Grażyna 74
Bourdieu Pierre 17
Bowie Dawid 144

Braun Kazimierz 58
 Breton André 9, 19, 20
 Bricmont Jean 61
 Brik Osip 8
 Briusow Walery 8
 Brodzka Janina 106
 Broniewski Władysław 124, 132
 Broński Marcin 14
 Broński Michał 170
 Browarny Wojciech 60
 Brückner Aleksander 76
 Burbaki Nicolas 17
 Burkot Stanisław 59, 60
 Burnetka Krzysztof 191, 192
 Bursa Andrzej 107, 125
 Burzyńska Anna 8–11, 45, 73
 Butor Michel 181

C

212 Capote Truman 192, 206
 Cataluccio Francesco M. 18
 Celan Paul 8
 Cervantes Miguel de 169, 172
 Chądyńska Zofia 183
 Chirpraz François 75
 Chwin Stefan 103
 Cioran Emil 13, 160
 Collins George 72
 Conrad Joseph 8, 9
 Cortázar Julio 183
 Cudak Romuald 93
 Culler Jonathan 11, 12, 188
 Cyrus 200
 Czapliński Przemysław 108, 134
 Czerniawski Adam 63

D

Davis Miles 7, 21
 Derra-Włochowicz Aleksandra 157

Derrida Jacques 12, 72, 78, 103, 170–172,
 185, 186
 Dębicz Maria 63
 Dick Philip K. 175, 176, 184–186
 Dickstein Morris 18
 Dionizy z Kartuz 150
 Dostojewski Fiodor 9, 66
 Dubrovski 17
 Duk Józef 97
 Dunin-Wąsowicz Paweł 102, 107, 109,
 120, 124
 Dyduch Grzegorz 101
 Dziadek Adam 83

E

Ehrmann Max 17
 Eliot Thomas Stearns 9, 16

F

Falkiewicz Andrzej 89, 90
 Feyerabend Paul Karl 172
 Filipowicz Halina 57
 Fish Stanley 155–158
 Foucault Michel 12, 14, 17, 153, 161, 162
 Frankiewicz Stefan 41
 Freud Sigmund 105

G

Genette Gérard 17
 Gerould Daniel C. 54
 Ginsberg Allen 125
 Głowiński Michał 20, 28, 29, 207
 Gmyz Cezary 101
 Godelier Maurice 17
 Goldmann Lucien 17
 Gołębiewska Maria 158
 Gombrowicz Witold 9, 10, 13–15, 17, 18,
 20, 112, 172

Gomulicki Juliusz Wiktor 121
 Gosk Hanna 19
 Graff Gerald 18
 Gralewicz-Wolny Iwona 187, 209, 210
 Greimas Algirdas Julien 17
 Gretkowska Manuela 103
 Grotowski Jerzy 55
 Grupiński Rafał 110, 113, 123
 Gutkowska Katarzyna 53, 66, 68, 69

H

Hassan Ihab 18
 Haupt Zygmunt 15
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 89
 Heidegger Martin 61, 90, 91, 139, 141, 151, 171
 Hemingway Ernest 9
 Hendrix Jimi 124
 Herbert Zbigniew 105, 106, 205
 Herodot 187–210
 Herrnstein-Smith Barbara 154
 Hochschild Adam 199
 Hölderlin Friedrich 139, 140
 Horacy 120
 Houellebecq Michel 103

I

Illg Jerzy 18
 Irzykowski Karol 15
 Iwaskiewicz Jarosław 9, 50

J

Jagger Mick 130
 Jakobson Roman 16, 17, 140, 170
 Janowska Katarzyna 194
 Jarocki Robert 58, 63
 Jarzębski Jerzy 14, 121, 134, 165, 166, 168, 170–173, 185, 186

Joyce James 18, 39

K

Kafka Franz 9, 177–179, 185, 186
 Kalaga Wojciech 82
 Kant Immanuel 97
 Kantor Tadeusz 55
 Kapuściński Ryszard 5, 10, 187–210
 Kawafis Konstandinos 133
 Kiec Izolda 110, 113, 123
 Kierc Bogusław 121
 Kiernicka Janina 56
 Kingsley Mary 205
 Kisiel Marian 123, 124, 127
 Kleist Heinrich von 107
 Klejnocki Jarosław 102, 105, 107, 111, 124, 130
 Klinke Łukasz 109
 Knappek Ryszard 37, 51, 52
 Koehler Krzysztof 108, 132
 Kokoszka Magdalena 23, 34, 35
 Komendant Tadeusz 153
 Kostelantz Richard 18
 Kowalik Krystyna 154
 Koziółek Ryszard 157
 Krall Hanna 188
 Krasieński Zygmunt 16
 Krauze Krzysztof 103
 Krieger Murray 45
 Królak Sławomir 19, 176, 183
 Krynicki Ryszard 125
 Książek Roman 165, 184, 185
 Kubiak Zygmunt 133
 Kubińska Olga 37
 Kubrick Stanley 174
 Kuczok Wojciech 103
 Kunz Tomasz 60, 93
 Kuźma Erazm 59

Kwiatek Henryk 118

L

Labuda Aleksander Wit 207

Lacan Jacques 17, 170

Lacoue-Labarthe Philippe 84

Lechoń Jan 41, 108

Legeżyńska Anna 107

Lem Stanisław 11, 15, 165–186

Leśmian Bolesław 10, 15, 23–35, 63, 94,
95, 97

Leśmianowa Zofia 25

Lévi-Strauss Claude 17, 170

Lewicki Zbigniew 12

Liebert Jerzy 37–52

Lilla Mark 171

Lipska Ewa 141, 143–147, 149

Lisiecka Sława 139

Lorca Federico Garcia 72

214 Loth Roman 41

Lupa Krystian 103

Ł

Łapiński Zdzisław 29

Łopieńska Barbara N. 205

Łopuszański Piotr 25

Łukasiewicz Jacek 156

M

Macharey Pierre 17

Madyda Aleksander 24

Maj Bronisław 132

Makuszyński Kornel 25

Maliszewski Karol 105, 108, 142

Man Paul de 140, 141, 145, 148, 170, 171

Mann Tomasz 41, 114, 180

Marcel Gabriel 122

Marcinkowski Grzegorz 87, 98

Margański Janusz 84

Markiewicz Henryk 165, 166, 188

Markowski Michał Paweł 8, 9, 11, 21, 22,
73, 153, 158, 161, 190

Marks Karol 17

Márquez Gabriel Garcia 192

Marriot Solange 181

Matuszewski Ryszard 115

Mauron Charles 17

Mazurowa Maria Ludwika 25

Melecki Maciej 93

Menard Pierre 172, 173

Michalski Cezary 103

Michnik Adam 106

Micińska Anna 16

Mickiewicz Adam 15, 17, 55, 124, 125

Migasiński Jacek 75

Miłosz Czesław 10, 15, 125, 171, 208

Mościcki Paweł 159

Morrison van 124

Mucharski Piotr 194

Murakami Haruki 103

Muszyński Bartosz 120

N

Nałkowska Zofia 156

Nawarecki Aleksander 8, 21, 22, 24, 107

Nietzsche Fryderyk Wilhelm 26, 56, 67,
87, 170, 172, 173, 185, 186

Niewiadomski Andrzej 60–62

Norris Christopher 156

Norwid Cyprian Kamil 30, 56, 59, 66,
67, 114, 121

Nowacka Beata 189, 190, 199

Nycz Ryszard 30, 32, 43, 44

O

O'Hara Frank 108

Olejniczak Józef 7, 8, 14, 16, 19, 21, 22

Olszański Grzegorz 83, 139–151
 Opacki Ireneusz 20, 77
 Orliński Wojciech 172
 Orska Joanna 57, 60, 121, 125, 131
 Orski Mieczysław 56, 59
 Ortwin Ostap 24
 Orwell George 170
 Ostrowski 116

P

Papieska Agnieszka 50
 Papieski Robert 50
 Parnicki Teodor 10, 153–164, 179
 Patyk Romana 17, 101, 136, 137
 Paviue 108
 Pawelec Dariusz 83, 107, 123
 Pawlus Tomasz 153, 163–164
 Peiper Tadeusz 9, 16, 19
 Piasecki Marcin 108, 109
 Piłsudski Józef 114
 Piotrowiak Jan 71, 77, 85
 Pióro Tadeusz 91
 Platon 8, 31, 37, 39, 52
 Płaz Maciej 172, 185, 186
 Podsiadło Jacek 107, 108, 124
 Poe Edgar Allan 178, 185, 186
 Poirer Richard 18
 Polkowski Jan 106, 107, 111, 114, 120, 122, 132
 Poprawa Adam 60
 Poświętowska Halina 71–85
 Poulet Georges 17
 Pound Ezra 16
 Próchniak Paweł 112, 125, 127
 Pryzwan Mariola 72
 Przyboś Julian 9, 10, 15, 17, 25, 96–99
 Przybysławski Artur 156
 Przybysz Agnieszka 121

R

Rachwał Tadeusz 82
 Radziwon Marek 203
 Reage Paulina 179, 185, 186
 Robbe-Grillet Alain 181
 Robinson Marcin 55
 Rorty Richard 12
 Rowiński Cezary 26, 28
 Różewicz Tadeusz 15, 53–70, 125, 133, 168
 Russel Bertrand 172
 Rymkiewicz Jarosław Marek 10, 104

S

Sade Donatien Alphonse François de 179, 180
 Saint-Hilarie Étienne Geoffrey 17
 Sandauer Artur 17
 Sarraute Nathalie 181
 Schucking Engelbert 17
 Schulz Bruno 10, 11, 15, 111
 Sendeki Marcin 107
 Shakespeare William 55, 71, 72
 Shustermann Richard 76, 77
 Sienkiewicz Henryk 13
 Skalmowski Wojciech 170
 Skrendo Andrzej 54, 56–60, 62, 67
 Sławek Tadeusz 82
 Sławiński Janusz 9, 29, 31, 148, 187
 Słonimski Antoni 108
 Słowacki Juliusz 15, 20
 Smith Patti 124
 Sobieska Anna 31
 Sobolewska Joanna 134
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 169
 Socal (właśc. Sokal) Alain 61
 Sokolowski Richard 57
 Sołżenicyn Aleksander 105

Sommer Piotr 109
 Sosnowski Andrzej 98, 140
 Sosnowski Jerzy 102, 105, 111, 120, 124, 125, 130
 Soupault Phillippe 20
 Staff Leopold 115
 Stala Marian 102, 107, 112, 113, 116, 121, 128
 Stankiewicz Sebastian 76
 Starobinski Jean 17
 Stasiuk Andrzej 103
 Stawiszyński Tomasz 130
 Steiner Georg 37, 39, 40, 42–45, 49–52
 Szahaj Andrzej 157
 Szaruga Leszek 133
 Szekspir, zob. Shakespeare
 Szłosarek Artur 125
 Szyborska Wisława 79, 80, 106

Ś

Śliwiak Tadeusz 71–74, 84
 Śliwiński Piotr 106–108, 122, 132–134
 Świeduchowska Marianna G. 101, 136
 Świetlicki Marcin 101–137

T

Tanner Tony 12
 Tekieli Robert 102
 Tempels Placide 205
 Tischner Łukasz 171
 Todorov Tzvetan 167, 168, 207
 Trier Lars von 179
 Trznadel Jacek 24, 95
 Tuwim Julian 25

U

Ulicka Danuta 61
 Uniłowski Krzysztof 117

V

Varga Krzysztof 107, 120
 Vermer van Delf 105
 Verne Juliusz 178

W

Wasilewska Wanda 114
 Wat Aleksander 10, 11, 15, 16, 83
 Wencel Wojciech 104
 Wergiliusz 39
 Węgrzyniak Anna 24, 33
 Wickowski Piotr 132
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 10, 15
 Wittlin Józef 10
 Wojacek Rafał 15, 87–99, 107, 121, 125, 126
 Wójcik Tomasz 19

Y

Yeats William Buttler 16

Z

Zagajewski Adam 125
 Zenge Wilhelm von 107
 Zgorzelski Andrzej 178
 Ziątek Zygmunt 208
 Zieliński Jan 16
 Zieniewicz Andrzej 19
 Zięba Jan 24
 Zopyros 200
 Zych Jan 75

Ž

Žižek Sławoj 103

Ż

Żeromski Stefan 50

Redaktor
Aleksandra Gaździcka

Projektant okładki i stron tytułowych
Zenon Dyrszka

Redaktor techniczny
Małgorzata Pleśniar

Korektor
Barbara Jagoda

Copyright © 2010
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1941-4

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-7007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 13,75. Ark wyd. 12,5. Papier
offset. kl III, 90 g Cena 15 zł

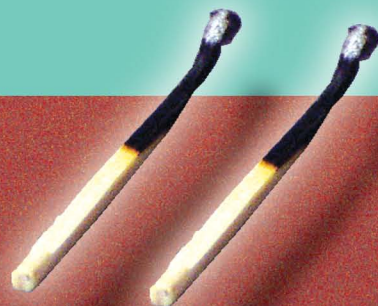
Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.

M. Rejnowski, J. Zamiara

ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Cena 15 zł



ISSN 0208-6336

ISBN 978-83-226-1941-4

