UNIWERSYTET ŚLĄSKI

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

INSTYTUT NAUK O LIETRATURZE POLSKIEJ

**Marta Cuber**

# Proza Leo Lipskiego

# Poetyka i egzystencja

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

Prof. dra hab. Mariana Kisiela

Katowice 2006

# SPIS TREŚCI

Wstęp: Ekscentryczność na uboczu.....1

1. Niesamowite dzieci. O wczesnej prozie.....10
2. Nienasycenie. O *Niespokojnych*.....33
3. „Pod niebem wygiętym jak szklany dzwon”.
   O cyklu *Dzień i noc*.....80
4. Estetyka przedstawienia choroby i śmierci.....93
5. Wesz, czyli powrót do rzeczywistości. O *Powrocie*.....101
6. Żywot wychodkowy. O *Piotrusiu*.....105
7. „Marny, kaleki Żyd”. O uniwersum masochistycznym
   w *Niespokojnych* i *Piotrusiu*.....125
8. Mityzacje. O *Miasteczku, Pradawnej opowieści* i *Sarnim braciszku*.....131
9. Hiob na wakacjach. O *Paryżu ze złota*.....140

Zakończenie: Leo Lipski jako pisarz modernistyczny.....151

# WSTĘP: EKSCENTRYCZNOŚĆ NA UBOCZU

Pochopnie bycie Żydem w Polsce w czasie II wojny światowej, późniejszą emigrację i utrudniające życie kalectwo uznać można za wyjątkowe nagromadzenie nieszczęść. W odróżnieniu od Hioba, do którego zbliżają Leo Lipskiego te doświadczenia, polsko-żydowski pisarz nie ubolewał nad zrządzeniami losu. Za wyjątkową odwagę uznać tedy wypada jego powojenne zmagania z chorobą, które doprowadziły do napisania – prawą, zdrową ręką – kilku niewielkich objętościowo utworów. Sparaliżowany prawostronnie, z zablokowanym ośrodkiem mowy Lipski spędzał całe dni w łóżku, pisząc i czytając. Ujawnił tym swą ogromną wewnętrzną siłę i wolę walki z chorobą, której nigdy się nie poddał. Na jednej z fotografii z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku Lipski leży w łóżku z maszyną do pisania. Obok siebie ma książkę. Za nim dwie szafki z mnóstwem podręcznych bibelotów i medykamentów. Odwiedzający pisarza izraelski krytyk Henryk Joffe dodaje do tego etażerkę z budzącą podziw swoim zróżnicowaniem lekturą. A to tylko jeden pokój wyposażony tak, by zaspokoić najpilniejsze potrzeby. Mało jak na jednego człowieka? Zbyt wiele na jedno życie. Proza Lipskiego ujawnia ogromną chłonność pisarza i jego wielką pasję poznawczą. W zestawieniu z fizycznymi możliwościami autora to zjawisko zaskakujące. Znaleźć się może razem z twórczością Schulza, który w zasadzie w ogóle nie ruszał się z Drohobycza, w kręgu takiego pisarstwa, które nie potrzebuje doznań zmysłowych, by wiedzieć, czym są, by zdawać z nich relację. Jest to *sui generis* pisarstwo imaginacyjne. Imaginacji w dziele Lipskiego odważnie towarzyszy doświadczenie autobiograficzne. Gdyby nie ono, utwory takie jak *Niespokojni, Dzień i noc* czy *Paryż ze złota* pewnie nigdy by nie powstały.

Droga, jaką pokonywała proza Lipskiego, by przedostać się do czytelniczego obiegu, stanowi esencję trudności, z jakimi spotykali się chcący zaistnieć w świadomości czytelniczej polscy pisarze-emigranci. Środowisko, w jakim znalazł się pisarz po wojnie, za wyjątkiem bliskiej mu przyjaciółki, Łucji Gliksman, nie ułatwiło Lipskiemu startu pisarskiego w kraju. Doświadczenie więzienia sowieckiego (Brygidki) i łagrów (w pobliżu Uglicza nad Wołgą), a także służby wojskowej u boku gen. Andersa w żaden sposób nie przyczyniło się do otwarcia przed Lipskim drzwi redakcji

polonijnych pism. Dopiero znajomość z Jerzym Giedroyciem dała Lipskiemu możliwość publikowania na łamach „Kultury", a przyjaźń z Józefem Czapskim i Michałem Chmielowcem zapewniły jego twórczości fachową opiekę krytycznoliteracką, a nawet – potrzebną przecież pisarzowi-emigrantowi – protekcję. Nieunikniona okazała się jednak prywatna droga w przecieraniu szlaków, jaką pisarz przedsięwziął, korespondując z Wielkimi literatury polskiej: Józefem Wittlinem i Jarosławem Iwaszkiewiczem[1]. O korespondencji zresztą nie może być tu mowy, zostały z niej zaledwie pojedyncze listy do polskich pisarzy pozostawione bez odpowiedzi. Oba pisane w 1947 roku określają tę samą potrzebę Lipskiego: histerycznego zaistnienia w krajowym obiegu czytelniczym (w przypadku Wittlina – w obiegu polonii amerykańskiej). W obu listach pojawia się ta sama uwaga: „Mam dwadzieścia dziewięć lat, przyjechałem z Rosji. Jestem też od dwóch lat sparaliżowany (prawostronnie) i muszę się spieszyć, bo mogę niedługo umrzeć albo nie móc pisać. Dlatego muszę moje rzeczy traktować jako wykończone, chociaż nie uważam ich za takie"[2]. Jest w tych zdaniach wiele lęku przed przedwczesną śmiercią, mogącą przekreślić plany twórcze i odebrać szansę na sławę, oraz paniki na myśl o braku porozumienia z czytelnikiem. W 1947 roku Lipski widział szansę na to porozumienie jedynie w pomocy ze strony polskich artystów. Pomogli mu w istocie, ale nie ci, lecz inni, zwłaszcza Józef Czapski i Michał Chmielowiec. Józef Czapski wykazał się głębokim zrozumieniem choroby Lipskiego, której reminiscencję odnalazł w *Piotrusiu.* Porównując go z *Pornografią* Gombrowicza, wyraźnie faworyzował powieść Lipskiego: „Po ostatnim Gombrowiczu – o ileż książka Pana jest głębsza i potrzebniejsza – bez śladu mizdrzenia się, pozerstwa"[3]. Tak zaszczytnego miejsca proza Lipskiego nigdy potem nie uzyskała. Tymczasem sam pisarz cenił autora *Ślubu* niepomiernie bardziej niż jego przyjaciel. W liście do Michała Chmielowca (odpowiadając na ankietę o miejscu Gombrowicza w literaturze polskiej rozpisaną przez „Wiadomości") notował: „Gdybym pisał historię polskiej literatury, to przeznaczyłbym dla Gombrowicza piętnaście stron, tyle co dla Słowackiego, Norwida,

[1] Oba te nazwiska nie zostały potwierdzone. Redaktor tomu, w którym znalazły się listy Lipskiego do pisarzy, Hanna Gosk przyjmuje, że byli nimi właśnie Iwaszkiewicz i Wittlin. Zob. L. Lipski: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone.* Wybór, opracowanie i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002.

[2] Tamże, s. 152.

[3] Tamże, s. 171.

Leśmiana, Witkacego, Schulza; Mickiewiczowi dałbym dwadzieścia"[4]. Współpraca z Giedroyciem układała się dla Lipskiego jak najpomyślniej. Ich listy (zachowały się trzy) są pełne praktycznych wskazówek dotyczących pisania, ustalania wysokości honorariów. Dodać warto, że wprowadzenie, którym pisarz poprzedził *Sarniego braciszka*[5], napisał z polecenia Giedroycia. Podkreśla to wagę osoby redaktora dla Lipskiego, o której ten zresztą osobno wspomina: „(...) chyba Pan zdaje sobie sprawę, czym Pan jest dla «Kultury», dla emigracji, no i dla Polski. Nie mówię już o sobie samym; musi Pan wiedzieć, że tylko dzięki Panu pisałem i że w krytycznych momentach, jak przy pisaniu *Piotrusia,* podtrzymywał mnie Pan swoimi listami"[6].

Twórczość Leo Lipskiego zasłynęła dzięki nagrodzie paryskiej „Kultury" z 1955 roku dla cyklu obozowego *Dzień i noc*. Trzy lata wcześniej na łamach londyńskich „Wiadomości" powieść *Niespokojni* doczekała się druku pięciu rozdziałów. W 1960 roku dzięki staraniom Instytutu Literackiego w Paryżu została opublikowana mikropowieść *Piotruś*. W 1957 roku ukazały się dwie, do dziś najważniejsze, recenzje *Dnia i nocy*: Michała Sambora [Michała Chmielowca] i Mariana Pankowskiego. Bardziej szczegółowa i erudycyjna recenzja Sambora opiera się na przeświadczeniu Audena o towarzyszącej poezji sakralności. Taką sakralność autor znajduje także w *Dniu i nocy*. Przy okazji zauważa jednak rzecz bardzo ważną: *Dzień i noc* to nie wspomnienia z łagru, lecz – jak w tytule recenzji – „pieśń o ziemi nieludzkiej". „Dlatego «Dzień i noc», cała książka, nie tylko tytułowe opowiadanie, jest wbrew pozorom utworem poetyckim"[7]. Szkic Pankowskiego to z kolei bardzo istotny głos określający miejsce twórczości Lipskiego w polskiej literaturze. W tonie goryczy i bez cienia nadziei autor pisze: „Książka ta [*Dzień i noc* – MC] przejdzie bez echa w kraju, gdzie znana wszystkim prawda nie może być wspomniana pełnym głosem. Nie sięgnie też po nią czytelnik emigracyjny, karmiony «Maciusiem na szaro» i mądrością wiejącą z kart tragikomicznej cioty, Lechonia". Przyczyna nie jest optymistyczna: „Polacy nie potrzebują literatury pisanej bez łez i bez serca"[8]. Marian Pankowski nie

---

[4] Tamże, s. 178.

[5] „«Dzień i noc» nazywa się tom moich szkiców sowieckich; tym tekstem pragnę zmniejszyć poczucie winy, że nie byłem także z drugiej strony"[w:] L. Lipski: *Śmierć i dziewczyna. Opowiadania.* [b.d.w.], s. 249.

[6] L. Lipski: *Paryż ze złota...*, s. 181.

[7] M. Sambor [M. Chmielowiec]: *Pieśń o ziemi nieludzkiej*. „Wiadomości" 1957 nr 12, s. 4.

[8] M. Pankowski: *Wolny od łzy*. „Kultura" 1957, nr 7/8, s. 213.

mógł z pewnością wiedzieć, że jego prognoza losów jednej książki stanie się zarazem złowieszczą przepowiednią losów całej twórczości na długie lata.

W kraju zaczęto pisać o Lipskim nieco szerzej dopiero w latach dziewięćdziesiątych, kiedy lubelskie wydawnictwo „FIS" wydało bez zgody autora *Opowiadania zebrane* (1988) oraz tom *Śmierć i dziewczyna* (1991) zawierający większość jego utworów. Na łamach wielu czasopism wystąpili krytycy: Hanna Gosk („Kresy", „Nowe Książki"), Jan Tomkowski („Res Publica"), Stanisław Bereś („Odra"), Alina Kochańczyk („Akcent"), Piotr Łuszczykiewicz („Twórczość"), Andrzej Niewiadomski („Kresy"), Robert Mielhorski („Akcent", „Fraza"), próbujący oswoić polskich czytelników z tym trudnym, a wybitnym pisarstwem. Przyjęło się od pewnego czasu czytać je jedynie ze względu na *Dzień i noc*. Podkreśla tą tendencję Robert Mielhorski: „(...) utarł się w polonistyce pogląd na temat czytania prozy Lipskiego jako świadectwa duchowej traumy, jak wstrząsającego opisu duchowych konsekwencji łagrowych przeżyć (...). Historia literatury narzuca dziś, do pewnego stopnia, taki właśnie ogląd dzieła pisarza"[9]. W ten jednak sposób poloniści kojarzą nazwisko Lipskiego przede wszystkim z *Dniem i nocą*, stawiając go w rzędzie pisarzy-świadków sowieckiego terroru. Tymczasem – raz jeszcze przypomnijmy – już w 1957 roku Michał Sambor przestrzegał, by cyklu autora *Sarniego braciszka* nie czytać jako wspomnień z sowieckiego obozu. Monografia twórczości Leo Lipskiego Hanny Gosk z 1998 roku[10], a później edycja tekstów rozproszonych, w tym wspomnień pisarza z pobytu w Paryżu, *Paryż ze złota* przyniosła nieocenioną wiedzę na temat marginaliów w pisarstwie Lipskiego, zmieniając przy tym znacznie optykę czytania jego dzieła. Niestety rok wydania ostatniego z tomów (2002) stał się jednocześnie ostatnią datą sygnującą większą refleksję nad pisarzem. Pojawiają się jednak – i to coraz częściej – osobne głosy czytelników zafascynowanych Lipskim. Piotr Giedrowicz (powieść *Bessa~Lala* 2005) w rozmowie z Patrykiem Grząbką tak zwierza się ze swoich fascynacji: „Równie bliski jak Houellebecq jest mi na przykład Leo Lipski, który pisał po polsku, mieszkając w Izraelu. Nakłady jego książek są ciągle śmiesznie niskie, ale ostatnio coraz częściej się o nim mówi. Każda nacja o rozwiniętej samoświadomości, zdająca sobie sprawę z tego, że kultura jest znakomitym towarem eksportowym, zrobiłaby z Lipskiego istny rarytas, zjawisko na skalę światową. Tymczasem my w

[9] R. Mielhorski: *„Pisarzy jest wielu, ale Lipski tylko jeden"*. „Fraza" 1996, nr 13, s. 161.
[10] H. Gosk: *Sam jesteś w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998.

ogóle nie interesujemy się takimi ludźmi, bo jesteśmy narodem zaściankowym"[11]. Czy nie jest to ton podobny do tego, z jakim o polskich upodobaniach do literatury „łzawocierpiętniczej" pisał Marian Pankowski? Obok niedokładnej znajomości dzieła Lipskiego i łatwości do szufladkowania go mamy więc głosy osobne, głosy sprzeciwu i dezaprobaty zwłaszcza dla kondycji polskiej literatury z jej przekonaniem, że „my Sławianie, my lubim sielanki". Daleka od idyllliczności, choć tęskniąca za nią, „twarda" i przygnębiająca twórczość Lipskiego być może nigdy nie wkomponuje się w obraz rodzimej prozy, pozostając już zawsze zjawiskiem osobnym i niepasującym do całości. Za okoliczności łagodzące przyjmować należy żydowskie pochodzenie pisarza i jego wyjazd z kraju po wojnie. Twórczość Lipskiego nie jest jednak przesycona tematyką żydowską w takim stopniu jak na przykład proza Juliana Stryjkowskiego, a i w końcu znalazła drogę do polskich czytelników. Dlaczego więc nadal znajduje się na uboczu? Zostawmy sprawę czasowi, by zweryfikował wszystkie wątpliwości. W końcu – by odwołać się do przykładu muzycznego – Karol Szymanowski musiał czekać ponad pół wieku, by w kraju zrozumiano jego muzykę.

Tematem pracy *Proza Leo Lipskiego. Poetyka i egzystencja* jest nie tylko próba określenia stylu i języka tego pisarstwa oraz jego kompozycji, lecz także odkrycie takich jego odniesień, dzięki którym lektura prozy Lipskiego przyniosłaby efekt „spójności uwzględniającej szwy". Terminu „spójność" używam tu w znaczeniu „międzytekstowej" cykliczności i łączliwości. Szukam zatem nie tylko „wewnątrztekstowych" spoiw utworów Lipskiego, pokazując, w jakie związki wchodzą ze sobą, lecz również ich relacji intertekstualnych. Dzięki temu ujawnia się całe bogactwo odniesień prozy Lipskiego do europejskiej literatury modernistycznej. „Szwy" to nie tylko wynik pewnego stylu pisania/komponowania, lecz także oddziaływania nerwicy jako tematu literackiego. Nerwica jako taka może być i bywa tematem tekstów spoistych, u Lipskiego jednak, zwłaszcza w *Niespokojnych*, okazuje się zjawiskiem mocno naruszającym koherencję utworu. Począwszy od juweniliów opowiadających historie „niespokojnych" dzieci po wspomnienia *Paryż ze złota*, rozedrganie podmiotu mówiącego, jego silna afektywność, niespotykana ekspresywność i trudność w zapanowaniu nad emocjami powodują pewną „wyboistość" i „chropowatość" tego pisarstwa, niemającą jednak nic wspólnego z wadliwością stylu. Tworzą one raczej pewnego rodzaju trudność w lekturze, zakłócają

[11] *Kobiety chore na świat. Rozmowa z P. Giedrowiczem* [w:] „Playboy" 2006 nr 7, s. 23-31.

linearny bieg zdarzeń, skłaniają czytelnika do „poukładania" fabuły i czynnego udziału w lekturze. Ostatecznym celem moich analiz jest zatem wykazać, że twórczość Leo Lipskiego – już to z powodu jego literackich fascynacji, już to z racji studiów psychologicznych na Uniwersytecie Jagiellońskim – ciąży ku dwóm osobnym kierunkom w humanistyce: europejskiej prozie modernistycznej końca XIX wieku i pierwszej połowy XX wieku oraz tradycji psychoanalitycznej. Oba one występują w prozie Lipskiego z różnym nasileniem. Ze względu na temat (niepokój i nerwica) fascynacja psychoanalizą w jej klasycznej, freudowskiej wersji pojawia się przede wszystkim we wczesnych opowiadaniach i powieści *Niespokojni*. Powraca, w wersji zmienionej, w *Piotrusiu*. Dotychczas psychoanaliza nie stanowiła przeważającego stylu interpretacji pisarstwa autora *Paryża ze złota*. Nie ustaliła się więc norma jego psychoanalitycznej lektury. Przeciwnie, krytycy twórczości Lipskiego najczęściej wzbraniali się przed wpisywaniem jej w kontekst psychoanalityczny. Tymczasem – jak chce obrońca tej gałęzi psychologii, Frederick Crews w rozprawie pod znaczącym tytułem *Czy literaturę można poddawać psychoanalizie?* – każde dzieło literackie da się psychoanalizować, albowiem „literatura powstaje z pobudek czy motywów i o nich traktuje, psychoanaliza zaś jest jedyną, jak dotąd, gruntowną teorią pobudek i motywacji, jaką ludzkość wymyśliła"[12]. W ten sam sposób nie wszystkie teksty ulegają metodzie psychoanalitycznej, albowiem nie we wszystkich odkrywanie „pobudek czy motywów" jest konieczne. Literatura Lipskiego – w moim przekonaniu – to doskonałe laboratorium oddziaływania teorii psychoanalitycznej. Nie oznacza to jeszcze, że z tym zamierzeniem była pisana. Wystarczy jednak, że jej bohaterowie wprowadzają się w stany odmienne od zwyczajnych i żyją w silnie nerwicowej przestrzeni psychicznej, by postawić pytanie o nieobecny w literaturoznawstwie sposób ich rozumienia. W moim przekonaniu jest nim właśnie psychoanaliza i to jedyny powód, dla którego stała się ona przeważającym sposobem czytania tekstów w niniejszej pracy. Niesłabnące zainteresowanie modernizmem i jego przejawami w prozie towarzyszy w zasadzie całemu pisarstwu autora *Egotyków*. W *Niespokojnych* pojawia się jako nawiązanie do prozy miłosnej w stylu Alain-Fourniera i Manna, w *Waadi* ważny jest modernizm jako pewien styl pisania o chorobie, w *Powrocie* istotną rolę odgrywa częsta zarówno w literaturze modernistycznej, jak i w tradycji psychoanalitycznej sublimacja. Wolne od

[12] F. Crews: *Czy można literaturę poddawać psychoanalizie?* Przeł. M.B. Fedewicz [w:] *Psychoanaliza i literatura*. Wybór, redakcja i opracowanie P. Dybel, M. Głowiński. Gdańsk 2001, s. 78–96.

skojarzeń psychoanalityczno-modernistycznych pozostaje jedynie najszczególniejsze opowiadanie Lipskiego, *Dzień i noc*.

Rozdział pierwszy został przewidziany jako przygotowanie pozostałych, zwłaszcza zaś rozdziału drugiego. Pojawia się w nim zestaw motywów i tematów dotyczących dzieci i ich nerwicy, obecnych zarówno w *Niespokojnych*, jak i w innych opowiadaniach pisarza. Ważną rolę odgrywa jedna z wcześniejszych rozpraw Sigmunda Freuda, *Dwie nerwice dziecięce*, dzięki której możliwa jest analiza dziecięcej seksualności. W rozdziale drugim analizuję debiutancką powieść *Niespokojni*, przez wiele lat znaną jedynie z kilku rozdziałów funkcjonujących jako osobne opowiadania. Moim zamierzeniem było je scalić w interpretacji i pokazać ich ciążenie ku dwóm, wspomnianym wyżej, tradycjom w prozie Lipskiego. W moim przekonaniu to najpełniejsze i najwybitniejsze dzieło Leo Lipskiego. Rozdział trzeci pokazuje kształtowanie się cyklu obozowego *Dzień i noc* w tradycji prozy obozowej, jego osobność na tle wspomnień świadków sowieckiego terroru, a zarazem wewnętrzną koherencję. Dwa ostatnie opowiadania tego cyklu, *Waadi* i *Powrót*, zachwiały mocno tradycją pisania o chorobie i więzieniu, pokazując je jako doświadczenia skrajnie pesymistyczne i naturalistyczne. Druga i ostatnia powieść Lipskiego, *Piotruś*, przez niektórych krytyków nazywana mikropowieścią, jest tematem rozdziału czwartego. Zza groteskowej konwencji, w której choroba i kalectwo są doświadczeniami tyleż tragicznymi, co żałosnymi, prześwituje tu także doświadczenie autobiograficzne, wypowiedziane jednak powściągliwym i dalekim od skargi głosem. To proza emigranta o emigracji i chorego o chorobie, mistrzostwo literatury konfesyjnej, która powstrzymuje się przed dosłownym wyznaniem. Trzy ostatnie opowiadania Lipskiego, *Miasteczko, Pradawna opowieść* i *Sarni braciszek*, to utwory odwołujące się do konwencjonalności, sztuczności i manieryzmu. Stanowią repetytorium tematów obecnych w prozie Lipskiego od samego początku. Najwybitniejszy z nich, *Sarni braciszek* to zarazem jedna z bardziej przejmujących w polskiej literaturze o holocauście miniatur o losie żydowskiego dziecka w czasie II wojny światowej, a także hołd oddany przez pisarza jego dzieciństwu na krakowskim Kazimierzu. Ostatni znany tekst Lipskiego, wspomnienia z pobytu w Paryżu, to jednocześnie przejmujące zwierzenia z radości, jaką autor przeżył będąc w stolicy Francji i pobyt ten opisując. W zestawieniu z malkontenckimi fragmentami dzienników Gombrowicza i Andrzejwskiego tekst Lipskiego to fenomen szczęścia, jakie przeżyć można, uwalniając

się na chwilę od choroby i łóżka. To także jeszcze jedno świadectwo funkcjonowania środowiska polonii francuskiej.

Całościowe ujęcie twórczości Lipskiego, ku jakiemu się skłaniam, ma niewiele wspólnego z klasyczną monografią, zatem z rozprawą dążącą do wyczerpującego i wielostronnego przedstawienia wybranego kręgu zagadnień. Nie wyczerpuję wszystkich tematów obecnych w prozie autora *Piotrusia*, a te, które podejmuję, sytuuję w subiektywnie wybranym kontekście. Podpowiedzi, z jakiego kontekstu korzystać, szukam w tekście, niemniej dopiero na styku własnych zainteresowań i oczekiwań literatury znajduję język jej interpretacji. To również powód, dla którego w sposób swobodny czerpię z opracowań krytycznych twórczości Lipskiego. W wielu miejscach moje odczytania są różne od przyjętych. „Podmiot rozciąga się poza to, co jednostka odczuwa «subiektywnie», dokładnie tak daleko, jak prawda, którą może osiągnąć, i która, być może, wyjdzie z ust, które już zamknęliście"[13], pisał Lacan. Nie tylko literatura i jej interpretacja są sprawą indywidualną. Podmiotowe jest po prostu bycie.

Twórczość Lipskiego, jak mówił Piotr Giedrowicz, to „istny rarytas", z którego z łatwością dałoby się zrobić wyśmienity towar eksportowy. Przy „Maciusiach na szaro" i „mądrości wiejącej z kart tragikomicznej cioty, Lechonia" jest to jednak „literatura bez łez i bez serca", dodawał Marian Pankowski. Więc dobra ani dla zagranicy, ani dla kraju. Po prostu ekscentryczna, a więc znakomita dla takich czytelników, którzy nie gardzą pisarstwem chwiejącym naszymi przyzwyczajeniami i wychodzącym dwa kroki poza zwyczajność.

W pracy używam następujących skrótów:

E – *Egotyki*,

A – *Apollo*,

OomK – *Opowieść o małym Kurcie*,

N – *Noga*,

Ś (1) - *Śmierć (1)*,

J – *Jola, czyli grzebanie w przeszłości*,

Midz – *Muzyk i dziewczyna*,

Ś (2) – *Śmierć (2)*,

Dz – *Dziewczynki*,

---

[13] J. Lacan: *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie. Referat wygłoszony na kongresie rzymskim 26-27 września 1953 roku w Istituto di psicologia della università di Roma.* Przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski. Warszawa 1996, s. 53.

Pzz – *Paryż ze złota*,

N – *Niespokojni*,

Dzin – *Dzień i noc*,

W – *Waadi*,

P – *Powrót*,

P – *Piotruś*,

M – *Miasteczko*,

Po – *Pradawna opowieść*,

Sb – *Sarni braciszek*.

# NIESAMOWITE DZIECI. O WCZESNEJ PROZIE

## I

### A. „NIE BYŁ WIELE WART". PARADOKSY DEBIUTU

Najtrudniej zadebiutować. Na debiutach literackich krytycy łamali sobie głowy i pióra. Debiut jest zjawiskiem niełatwym w ocenie. O tych tematach wywoławczych trzeba jedno przypomnieć: przy ocenie wstępowania do literatury, ale też w nim samym, obojętnie czy debiut ma charakter poetycki, czy prozatorski, należy niezwykle uważać. Ujawnić się mogą bowiem w dziełku debiutanta te choroby, które z taką zaciętością zwalczał u pisarzy Melchior Wańkowicz: chciejstwo, wszystkoizm, nierozeznanie, plagiat[1]. A to przecież tylko pierwsze z brzegu, bo wiadomo, że chorób jest znacznie więcej i w takim samym stopniu dręczą debiutującego, jak oceniającego debiut. Zwyczajnie, w jednym i drugim wypadku łatwo się pomylić. Ale ujawniają się przecież i dobrodziejstwa.

Leo Lipski w juweniliach mylił się parokrotnie, zwłaszcza w planie kompozycyjnym. A to nadużywając cierpliwości czytelnika i idąc w niepotrzebne dłużyzny, a to rozdmuchując formę niewartą treści, jaką ją wypełniał, a to odwołując się do niepotrzebnie uwznioślającej treść mitologii. Są to pomyłki, które łatwo artyście wybaczyć: w chwili zaistnienia w światku literackim jest się zazwyczaj młodym; Lipski był bardzo młody. Nie znamy recepcji jego młodzieńczych omyłek i wzlotów, trudno byłoby ją zresztą zrelacjonować, bo dotyczyła kilku utworów opublikowanych w latach 1932–1938 w miejscu nietrwałym, czyli czasopiśmie. Za to znana jest opinia jednego z krytyków, który zajął się tą twórczością znacznie później i marginalnie, łącząc ją z tekstami innych debiutantów, zamieszczonymi w krakowskiej prasie w latach trzydziestych. Krytyk odradzał przejmowanie się dziełkami Lipskiego: „Potem pojawił się młody prozaik z Krakowa, Leo Lipschütz – ale i ten też nie był wiele wart"[2]. Oto, dlaczego jeszcze mielibyśmy nie czytać juweniliów z młodoliterackiej prasy

[1] Por. M. Wańkowicz: *Karafka La Fontaine'a*. T.2, Kraków 1981.

[2] K. Koźniewski: *Szkolna przygoda literatury* [w:] *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych*. Warszawa 1976, s. 152.

krakowskiej lat trzydziestych: „Wszystkie te opowiadania raziły nieporadnością kompozycyjną, naiwnością psychologii, pod względem stylistycznym był to przeważnie jakiś spóźniony ekspresjonizm pomieszany ze źle naśladowaną bandrowszczyzną"[3].

Stawianie pierwszych kroków w literaturze związało Lipskiego na trwałe z latami trzydziestymi, zaś debiut w prasie (*Opowieść o małym Kurcie*) nastąpił w roku 1932, w „Kuźni Młodych". Co do tego, że naówczas przypadła cezura w polskiej prozie, nie ma dzisiaj wątpliwości, mimo że zdaniem Stefana Żółkiewskiego „data 1932 w historii kultury literackiej w Polsce jest całkowicie umowna"[4]. Wystąpiła nowa fala debiutantów, a sama proza zwróciła się ku problematyce społecznej, odnowionej w duchu radykalizmu, realizmu i autentyzmu[5]. Oczywiście, sprawę przełomu próbowali rozstrzygać przed Żółkiewskim inni, m.in. Ludwik Fryde, Kazimierz Wyka czy Ignacy Fik, wszakże każdy z nich postępował własną, odmienną drogą badawczą. Zmieniły się postawy duchowe pisarzy. „Część krytyków mówiła o dominacji postawy uspołecznionej, w odróżnieniu od estetyzującej i klerkowskiej *oderwanej od rzeczywistości zadań* chwili, właściwej pisarzom lat poprzednich. Drudzy natomiast pisali odwrotnie, o dominacji postawy personalistycznej, zorientowanej ku osobowości, jej wewnętrznemu bogactwu, ale i moralnym wartościom w duchu odpowiedzialności i heroizmu"[6]. Kto debiutował? Najczęściej (choć nie tylko) pisarze dobijający trzydziestki lub ci, co ją ledwie przekroczyli i młodsi, m.in.: Michał Choromański, Tadeusz Breza, Adolf Rudnicki, Hanna Malewska, Teodor Parnicki. Ale z najznamienitszych przypomnieć trzeba w pierwszym rzędzie oczywiście Witolda Gombrowicza, który w 1932 r. miał 28 lat, a debiutował rok później *Pamiętnikiem z okresu dojrzewania*, i Brunona Schulza, podówczas czterdziestolatka, publikującego *Sklepy cynamonowe* też w 1933 roku. Wówczas miało zacząć się kształtować, przez Jana Tomkowskiego tak nazywane, „pokolenie Gombrowicza"[7]. Wczesny Lipski będzie raczej terminować u wielu innych pisarzy i szukać różnorakich doświadczeń prozatorskich, niekoniecznie mających wiele wspólnego z występującą podówczas „nową formacją prozaików". Poza tym jest jeszcze za młody, by świadomie korzystać z dóbr, jakie zostawiła w spadku tradycja epicka. Wybierze to, co podręczne i najbliższe

[3] Tamże, s. 168.
[4] S. Żółkiewski: *Cezura 1932 roku* [w:] *Kultura. Socjologia. Semiotyka. Studia*. Warszawa 1979, s. 206.
[5] J. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 237.
[6] S. Żółkiewski: *Cezura 1932 roku...*, s. 204.

skórze, najczęściej czytywane w jego środowisku: lekturę gimnazjalną i modną wśród ówczesnej młodzieżowej krakowskiej cyganerii.

Leo Lipski, wtedy jeszcze Lipschütz, zadebiutował w wieku piętnastu lat. Rok po debiucie opublikował w „Kuźni Młodych" dwa utwory prozą, *Apolla* i *Legendę o Czarnej...* i nastąpiła dwuletnia przerwa. W 1935 roku (Lipski miał wówczas 18 lat) jego twórczość powiększyła się o kolejne trzy poetyckie *Egotyki* ogłoszone w „Naszym Wyrazie" i zamieszczone tam również *Nogę* i *Śmierć*. Rok 1936 przynosi także trzy prozy: miniaturkę *O pękniętej bańce* z „Naszego Wyrazu" i tamże zamieszczone *Jolę, czyli grzebanie w przeszłości* oraz *Muzyka i dziewczynę*. Rok 1937 jest ubogi, pisarz ogłasza drukiem tylko jedną rzecz, *Niepokoje księżycowe* („Nasz Wyraz"), podobnie zresztą jak rok kolejny, kiedy ukazuje się *Śmierć*, tekst aluzyjny do tego z 1935 roku. Twórczość przedwojenna Lipskiego to ledwie dwanaście małych utworów prozą (bo dochodzą także niedatowane *Dziewczynki*), ale też pamiętajmy, że wychodzą one spod pióra autora piętnasto-, dwudziestojednoletniego, który ma na głowie jeszcze recenzenctwo muzyczne, zmianę szkół (Lipski przechodzi w trakcie nauki z Gimnazjum im. Adama Mickiewicza do Gimnazjum św. Jacka) i początek studiów (na wydziałach filozofii i psychologii UJ). Ale nade wszystko autor jest wtedy przejęty życiem. Robi to, co później to samo życie mu zabierze: żyje i bywa.

Wczesna proza Lipskiego jest zbyt nieułożona, by można ją przyporządkować do jednego z wymienionych przez Kwiatkowskiego stylów. Nie jest *sensu stricte* ani radykalna, ani realistyczna, ani autentyczna. Można używać w odniesieniu do niej tych terminów tylko *sensu largo*. Wówczas tych dwanaście drobnych utworów okaże się literaturą o człowieku w rozumieniu społecznym, prozą – dość przekornie – uspołecznioną. Mówi się w niej przecież o trudnej miłości dziecięcej, o biedzie i wstydzie wobec ubóstwa, o alkoholizmie i śmiertelnej chorobie, wreszcie o trwałym zagrożeniu życia, jakim jest... życie. Rzecz jasna, są to tematy, z jakimi próbowała się uporać prawie cała epika międzywojnia i to zarówno w latach dwudziestych, jak i w kolejnej dekadzie. Zatem w planie tematycznym teksty Lipskiego pozostają spowinowacone z tym, co zajmowało cały okres literacki, o którym mowa. Sprawa z ich poetyką jest bardziej skomplikowana. Znajdziemy wśród nich i posługujące się językiem ekspresjonizmu, i nawiązujące do oniryzmu, ale i takie, które rzeczywistość (tę zewnętrzną) stawiają na pierwszym miejscu. Słowem, panuje w nich jeszcze duże

[7] J. Tomkowski: *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*. Warszawa 2001.

materii pomieszanie. I nic dziwnego, zaczynający terminować w prozie ma to do siebie, że szuka. Ale dwunastoma utworami Lipskiego kieruje pewna prawidłowość: im są późniejsze od daty debiutu, tym bliżej im – zwłaszcza treściowo – do *Niespokojnych*. Stany uczuć bohaterów ulegają maksymalnemu napięciu i nadwerężeniu, częściej pojawiają się niepokój jako przeciwieństwo spokoju i *delirium amoroso*, życie destabilizuje się i staje nieustannym układem odniesienia dla śmierci. Zmieniają się też bohaterowie: wszędzie będący dziećmi, w utworach późniejszych są bardziej dorośli. Niepodzielnie panują stany skrajne: dziecięca powaga i śmiech. Śmieszność i zatroskanie sprzyjają fantazjowaniu, historyjka wyrasta z historyjki, dzieci opowiadają sobie jednak baśnie bliższe rzeczywistości niż mógłby to uczynić niejeden obrazek realistyczny. Rilkeańska „historia opowiedziana ciemności" z jej jasną lampą i ciemnym wnętrzem pokoju jest u Lipskiego jednak potraktowana *á rebour*. W opowiadaniu pod takim tytułem Rilke napisał: „A dzieci boją się ciemności, uciekają od niej, a jeśli już muszą w niej być – zaciskają powieki i zatykają uszy. Ale i na nich przyjdzie czas – polubią ciemność"[8]. Otóż dzieci Lipskiego, nawet te zupełnie małe, właśnie lubią ciemność. Nigdy nie zaciskają powiek. Za bardzo interesuje je rzeczywistość, by, choć na chwilę, miały przestawać patrzeć[9].

## B. WARIANT CHŁOPIĘCY (*OPOWIEŚĆ O MAŁYM KURCIE, APOLLO*)

W latach dwudziestych i trzydziestych o dzieciach pisywano wiele, temat stał się dla pisarzy ożywczy, krótko: starano się spenetrować dość dobrze psychikę dziecięcą. Wracano do niej co najmniej na dwa sposoby: pisząc o dzieciństwie przez filtr przeszłości, i bezpośrednio, zajmując się dziećmi jako bohaterami literackimi. Nie były to jednak zwyczajne dzieci, dzieci jako takie, ale dzieci rozróżnione z uwagi na płeć, dziewczynki i chłopcy. Tylko Rilke, zajmujący się „czasem dzieciństwa, co tak męczy", mógł pozwolić sobie na nierozróżnienie. Ale też pytając: „czasie dzieciństwa,

[8] R.M. Rilke: *Historia opowiedziana ciemności*. Przeł. K. Lupa. Warszawa 2000, s. 122.

[9] Gdy tymczasem w takich utworach jak *Inny świat – dzieciństwo* M.-J. Chombart de Lauwe dziecko zostawione samo w łóżku nocą przeżywa chwile grozy: „Kiedy Piotruś kładł się do łóżka, przed jego oczami «przesuwały się w jakiś groteskowy i przerażający, choć nie pozbawiony rytmu sposób szpetne malutkie postacie – garbate, koślawe, ubrane w staroświeckie stroje, takie jakie odnalazłem później na rycinach Callota»". Zob. M.-J. Chombart de Lauwe: *Inny świat – dzieciństwo*. Przeł. M. Ochab [w:] *Dzieci*. Wybór, opracowanie i redakcja: M. Janion, S. Chwin. T.1. Gdańsk 1988, s. 54.

któż ciebie dogoni", w domyśle odpowiadał, że właśnie dorośli chłopcy, ci, którzy kiedyś klęczeli „godzinami nad brzegiem sadzawki"[9].

Trudno w tym miejscu dawać wstęp do tematu chłopców w ówczesnej prozie, byłoby jednak nierozważnie nie przypomnieć, że problem podjęli, z dwu różnych stron, prozatorskiej i psychoanalitycznej, Henry de Montherlant w *Les Garçons* (*Chłopcach*) i Sigmund Freud w *Dwu nerwicach dziecięcych.* Drugie z dzieł powstawało sukcesywnie, część pierwsza została napisana w 1909 roku i ogłoszona jako *Analiza fobii pięciolatka*, kolejną Freud skończył dziewięć lat później jako *Z historii nerwicy dziecięcej.* Hans i Człowiek-Wilk, obaj niezwykle inteligentni, pochodzący z dobrych, austriackich i rosyjskich rodzin, jakkolwiek nie zawsze kompletnych, okazali się malcami o wybujałej seksualności, tak że sam autor musiał w pewnym miejscu glossować i dopełnić losy jednego z nich o ciąg dalszy w obawie, że czytelnik przyjmie je jako przejaw dziecięcego wynaturzenia. W każdym razie, właśnie dzięki Freudowi i jego tezom, że wszelkie nerwice biorą początek w dzieciństwie, nerwica dojrzała okazała się przedłużeniem dziecięcej, a marzenie senne miało się kierować prawami snu dziecka. Problematyka chłopięcości została wzięta pod uwagę i doczekała się naukowej analizy. Przewidywała ona opisanie chłopięcości w kategoriach zamanifestowanej seksualności, wybujałej wyobraźni, ale i zniewolenia kulturą, przejawiającego się w mechanizmach wycofania i stłumienia. Chłopiec dał się poznać również jako ten, który bywa częstokroć karcony przez ojca, wpada przez niego w lęk i oczekuje rewanżu, tj. stosuje mechanizm projekcji, czyli przeniesienia własnych fiksacji na rodzica. Słowem, nie sam chłopiec, ale i figura ojca zostały powierzone przez Freuda kulturze, a w tym i literaturze. Matka stała jakoś zawsze w cieniu psychoanalitycznych dywagacji, gdy szło o sprawy ważne, przestawała znaczyć. Inaczej potraktował ją de Montharlant, o którym będziemy mówili w następnym rozdziale, zostawiając matkę z chłopcem samą, bez ojca. Jedno łączy pracę Freuda z powieścią francuskiego pisarza, acz ów motyw nie występuje we wczesnej prozie Lipskiego: sypianie małego chłopca z matką w łóżku. W ten sposób manifestuje się dziecięca seksualność, która z oczywistych względów nie mogła znaleźć poparcia w polskiej literaturze. O niej jednak wiele powie inny, ważny dla Lipskiego francuski pisarz, opisujący bez ogródek w *Mojej matce* romans rodzinny Georges Bataille[10].

---

[9] Tenże: *Dzieciństwo* [w:] *Poezje.* Przeł. W. Hulewicz. Toruń 1999, s. 7–8.

[10] G. Bataille: *Moja matka.* Przeł. B. Sęk. Warszawa 1991

Henry de Montherlant oddał co prawda *Chłopców* do druku w 1948 roku i wydał w 262 egzemplarzach (można tylko przypuszczać, jak mały był zasięg powieści), a rzecz sama wyszła w pełnej postaci dopiero w 1969 roku, jednak już roku 1929 pięć pierwszych rozdziałów *Sergiusza Sandriera* było gotowych. Jest rzeczą mało prawdopodobną, by Lipski je znał, musiałby przecież postąpić jak detektyw i po prostu „wykraść" Montherlantowi jego utwór, wszakże sam fakt, że w podobnym czasie zajął się niemal tą samą problematyką, zasługuje na uwagę. Dlaczego zwracam się ku *Chłopcom*, a nie, na przykład, ku którejś powieści chłopięcej polskiego międzywojnia? Otóż interesuje mnie taka proza, która w sposób nowatorski rozwiązuje zagadkę dzieciństwa; w moim przekonaniu *Chłopcy* są taką prozą, podczas gdy utwory Gomulickiego albo Makuszyńskiego wpisują się w tradycyjny model uprawiania powieści. Mówiąc pokrótce, utwór de Montherlanta przedstawia dzieje dziecięcego „raju", z którego odeszły miłość i przyjaźń, a na ich miejsce wstąpiły cynizm, okrucieństwo i ironia. To dzieje homoseksualnej znajomości Sergiusza i Albana de Bricoule, którzy tak się kochają, że muszą się rozstać. Znany przypadek w miłosnych historiach. Ale nade wszystko to opowieść o tytułowych chłopcach, analizująca takie oto przypadki: „Otrzymywać bez przerwy i nic nie dawać, zwłaszcza nie dawać – to właśnie chłopcy". I zaraz obok: „Grzeczność, a zarazem brak szczerości. To także chłopcy"[11].

Uwielbienie rzeczywistości ponad miarę i nieumiarkowanie w fantazjowaniu, sny o stojących na gałęziach wilkach i goniącej malca jadącego na koniu dżdżownicy, okrucieństwo wobec siebie i zwierząt, skłonności homoseksualne, a jeśli heteroseksualne, to nawet dziś szokujące odwagą, przymiarki do bycia małym mędrcem – oto niepełna lista zysków z obu dzieł, którą możemy dołączyć do dwu niewielkich opowiadań Lipskiego, ale zaraz później do następnych i wczesnej powieści *Niespokojni*. Wyobraźnia pisarza, o której pisałam, że wyraźnie od chwili debiutu podróżuje ku pierwszej powieści, najwyraźniej idzie w stronę tych motywów.

*Opowieść o małym Kurcie* to na dobrą sprawę rzecz o małym, samotnym dziecku z nieograniczoną miłosną fantazją. Kurt ma trzynaście lat, jest wątły, to „złe, zgryźliwe dziecko". Ostatnią frazę Lipski bierze w cudzysłów, co znaczy, że odnosi się do niej ironicznie, albowiem to nie Kurt jest tu „winowajcą". Źli są zawsze inni. Kurtem nikt się nie opiekuje: ani ojciec, który chwilowo jest nieobecny, ani pan Adolf,

[11] H. de Montherlant: *Chłopcy*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1973, s. 338.

„wykwalifikowany pedagog" (i ta fraza została ujęta w ironiczny cudzysłów). Na dodatek chłopiec jest chorowity i przebywa w sanatorium. Zrazu zajmuje go obserwowanie innych. Pewnego ranka zauważa na balkonie dwudziestoletnią Lizę i, po pewnym czasie, wyznaje jej na ławce miłość. Liza wyjeżdża, a kiedy wraca, jest już w towarzystwie narzeczonego. Kurt na jego widok zanosi się płaczem, a później rzuca w partnera Lizy łyżką. Dziewczyna zapada na chorobę płuc i umiera. „Kurt nie płakał, tylko siedział".

Streszczenie pokazuje jedną ważną cechę tego debiutanckiego opowiadania: jego fragmentaryczność. Sceny nie łączą się ze sobą, nie wynikają jedna z drugiej, bo zostały na siłę ze sobą splecione. Między ostatnim obrazem o śmierci Lizy, a resztą nie ma nawet bezpośrednich powiązań. Nie wiadomo, dlaczego Liza musi umrzeć. Dlaczego ma nas zadowalać takie rozwiązanie. Otóż jeśli przyjąć, że *Opowieść o małym Kurcie* to wariant mitu werteriańskiego, wiele się wyjaśni. W roli małego Wertera, dziecka, które tylko wygląda na młodsze niż jest w rzeczywistości, natomiast myśli jak młodzieniec, występuje oczywiście Kurt. Lottą jest Liza. Liza – Lotta umiera zamiast Kurta – Wertera. Znamienna jest scena ławkowa, podczas której dochodzi do śmiesznego w gruncie rzeczy wyznania: „Proszę pani! Ja... ja chciałem powiedzieć, że ja panią kocham" (O o m K, 104) i zaraz po nim do nieznacznej czułości o silnym podtekście erotycznym: Kurt kładzie Lizie głowę na kolana. Niby wszystko toczy się wokół wątku miłosnego, ale przecież poznajemy Kurta i w innych sytuacjach. Na przykład, gdy obserwuje ręce ludzi. Narracja staje się wówczas z auktorialnej personalna, a kamerą są oczy bohatera, który „poznałby po rękach każdego" (O o m K, 103). Ów ciekawy fragment o kuracjuszach, nerwowym Ferdynandzie, gadatliwym Holendrze, drobnej Emmie i olbrzymim Morowicu to nic innego, jak obraz sanatorium w miniaturze. Pokazać jego bywalców poprzez ich ręce – to ciekawe rozwiązanie. Wszelako Kurt to dziecko także romantyczne. Nie sypia w gwiaździstą noc, lecz fantazjuje. Jeszcze raz potwierdza się teza o niewielkiej lękliwości małych bohaterów Lipskiego wobec nocy; mimo że „cienie przedmiotów przybierały potworne kształty... Właściwie [Kurt] nie bał się". W 1919 roku, w *Niesamowitym*, Freud pisał, że jeśli chodzi o „samotność, ciszę i ciemności, to nie możemy tu powiedzieć nic innego, tylko to, że naprawdę są to czynniki, z jakimi u większości ludzi wiąże się lęk dziecięcy, którego nigdy nie będzie można ostatecznie ukoić"[12] U Kurta ów lęk jest właściwie

[12] S. Freud: *Niesamowite*. ~~Hum.~~?..., s. ~~262~~. [w.] S. Freud Pisma psychologiczne. Przeł. L. Kerske Warszawa 1997, s. 262.

niewielki i w całości kanalizuje się w obawie o Lizę. Toteż chłopiec przybiera wobec niej dziwne pozy: od milczącego stania w drzwiach po rzut łyżką w jej narzeczonego. To milkliwe, mroczne dziecko mogłoby zawołać za Werterem: „Lecę w otchłań, upadam", jest przecież miłosnym podmiotem zakochanym w śmierci[13]. I pewnie to chce dać do zrozumienia Lipski, łącząc ze sobą sceny rzucania łyżką ze scenami choroby i śmierci Lizy. Agresja znajduje wyładowanie w śmierci. Nie idzie tu więc o proste połączenie Erosa z Tanatosem, ale o grę na emocjach czytelnika. Śmiech i powaga odgrywają w tym wypadku dużą rolę. Obraz choroby Lizy poprzedza scena ogólnego śmiechu. Zestawienie skrajności jest tu o tyle znaczące, że wystąpi i na końcu, kiedy Liza umrze. Kurt zareaguje nie płaczem, jak zwykł dotąd robić, ale odetchnie w ekstazie, którą z kolei wywoła otchłań gór. Spełnienie Barthesowskiego marzenia o lecącym w dół zakochanym podmiocie, który zamiast rozpaczać, zatrzymuje się w zachwycie, jest tu bardzo wymowne. Kurt „patrzył na olbrzymie cienie chmur, sunące po górach". Czy w tej zimnej obserwacji nie skrywa się okrucieństwo żałoby? Opowiadanie mówi raczej, że, nieprzepracowana, żałoba wciela się w skrajne stany rozpaczy, aż po zachwyt przedmiotem zgoła niemiłosnym.

Jakkolwiek fabułę Lipskiego można z łatwością połączyć z prozą sanatoryjną międzywojnia w stylu *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna lub *Chocaus* Zofii Nałkowskiej, nie będziemy tego robić. Temat nie jest tu tak ważny, jak odległości problematyczno–chronologiczne między owymi utworami przeszkadzające w ich zbliżeniu. Zostańmy przy tym, że miniatura Lipskiego nawiązuje także do nurtu prozy sanatoryjnej. Inaczej ma się rzecz z *Apollem*, opowiadaniem dyskutującym z nowelistyką pozytywistyczną. Wyraźnie kluczy ono wokół tematyki małej prozy końca XIX wieku. Dwaj bracia, trzynastoletni Andrzej i narrator, mieszkają wraz z matką w nędznym mieszkaniu. Bohater-narrator wstydzi się go przed kolegami. Pewnego dnia Andrzej poważnie spóźnia się do domu, manifestując swoją niezależność. Innego razu bohater-narrator znajduje „czarodziejską" nowelę brata o jadącym pociągiem chłopcu. Bohater-narrator, mimo dobrego świadectwa, nie zostaje zwolniony z czesnego, co oznacza jeszcze większe przykrości finansowe dla rodziny. Dalszą część opowiadania wypełnia spacer bohatera do domu, podczas którego ten podziwia mrok i wiatr, by na końcu kupić sobie marmurowy posążek Apollina i pomodlić się do niego.

---

[13] R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego.* Przeł. i posłowie M. Bieńczyk. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999, s. 49–52.

Najwyraźniej i to opowiadanie zostało „pourywane", wątki, zwłaszcza spacerowania po mieście, łączą się ze sobą luźno, nie ma między nimi wyraźnych następstw przyczynowo-skutkowych i, co najważniejsze, opowiadaniu brakuje wyraźnej akcji. Wiele wskazuje, że można łączyć je z tradycją pozytywistycznego obrazka. Nie tylko dlatego, że czas „stoi" tu w miejscu, lecz przede wszystkim z tego powodu, że w sposób mało dynamiczny pokazuje ono nędzę dzieci. Tyle, rzeczywiście, moglibyśmy mówić o *Apollu*, gdyby był przypisany tylko tradycji pozytywistycznej. Inne odczytanie wydobywa na powierzchnię dwa, zdawałoby się, mniej ważne wątki: chłopców i „czarodziejskiej" noweli. *Apollo* to rzecz o chłopięcej niezależności lub dorastaniu do niej, a także o trudach przyjaźni. Mali bracia tworzą wcale niełatwą komitywę. Andrzej co i rusz zaznacza swoją niezależność przez spóźnianie się do domu lub lekceważenie brata. Brat, na którego postać Lipski kładzie główny nacisk, to błąkający się po mieście melancholik. Ale, zauważmy, jaki melancholik. Otóż oko tego dziecka rejestruje wszystko, co w krajobrazie obraża uczucia tradycyjnego estety. „Nasze podwórko jest w słońcu. Wstrętne, kłujące słońce, sztyletami promieni wiercisz śmietnik i odkrywasz naszą nędzę" (A, 109). Zamiast czytania tego fragmentu w silnie zretoryzowanej perspektywie (apostrofa), proponowałabym brać pod uwagę dziecięcą fantazję, która nosi w sobie skłonność do antropomorfizowania rzeczy nieożywionych (słońce). Lipski, o czym wspominałam, lubi antynomie, toteż zaraz obok pisze o „kochanym słońcu": „Kochane słońce, co pieścisz temu chudemu, gruźlicznemu bobasowi twarz" (A, 109). Wcześniej pojawi się figura płaczącego – roześmianego dziecka, z którym bohater-narrator idzie za rękę: „Jego oczy co chwila zastraszone patrzą mi w twarz. Wtem zaczyna się śmiać" (A, 108). Także pies posiada zdolność osiągania skrajnych stanów: „Kładzie się gdzieś obok serca – wtedy nie ma czasu – jest tylko nicość i upojenie" (A, 109).

O większej, niż w poprzednim przypadku, kunsztowności tekstu świadczy fakt sukcesywnego narastania krajobrazów. Najpierw, w czasie spaceru po mieście, mowa o księżycu, dalej o słońcu, deszczu, ciemności, wietrze, w końcu – o mgle. Wiele wskazuje, że w kwestii poetyki jest tu Lipski nieodrodnym synem modernizmu polskiego w jego późnej wersji. Deszcz „tak cicho płacze jak moja dusza. Kochany, jesienny deszcz". Ale ze skłonnością do wyraźniejszego odwzorowywania prawdy pozaliterackiej – oddalam zarzut o ekspresjonizowanie – byłby Lipski już tym prozaikiem, którego znamy z *Niespokojnych*, zaciętym realistą. Zwłaszcza, że ciśnieniu realizmu podlegają w *Apollu* także stany psychiczne; malec dopełnia całości męczącą

wiwisekcją. „Czarodziejska" nowela to z kolei dowód na istnienie w opowiadaniu „niesamowitego", ale i zacięcia autotematycznego. Nie myślmy jednak, że „niesamowite" oznacza tu odrealnione. Niezmęczony poszukiwacz tej kategorii w prozie, Zygmunt Freud, pisał, że mimo iż w takim wypadku mamy do czynienia z piętrzącą się nierealnością, „pisarz (..) stoi na gruncie zwykłej realności"[14]. I rzeczywiście, przerwana nowela traktuje o chłopcu unoszonym przez pociąg, w którego serce trafia „jakieś ciche słowo". Mistrz nierealnego we wczesnych prozach, Rainer Maria Rilke, zapisał: „Stylizowane, a więc nierealistyczne przedstawienie uważam w tym wypadku jedynie za coś przejściowego; bo przecie na scenie zawsze będzie najbardziej pożądana ta sztuka, która upodabnia się do życia i jest w tym <zewnętrznym> sensie prawdziwa"[15]. Zatem nie fantazja, a jeśli już, to dziecięce fantazjowanie na temat natchnienia. „Czarodziejska" nowela traktuje o czarodziejstwie pisania. Zważmy, jak wypada finał. Czyta ją przyjaciel autora, kończąc ze łzami w oczach. Czarodziejska moc ma tedy polegać na wywoływaniu wzruszenia. Ale zaraz, dla kontrastu, pojawia się dziewczyna, która ze śmiechem wrzuca nowelę do pieca. Natchnienie skończone? Otóż Lipski działa tu prawem kontrastu, dziewczyna jest przeciwwagą dla chłopca, powaga zmyłką śmiechu, tekst Lipskiego nie potrafi wytrzymać jednego nastroju.

Bohaterami dwu opowiadań Lipskiego są samotni chłopcy, jeden bez ojca, drugi bez matki. Obaj oni, Kurt i bohater-narrator *Apolla* żyją w dwu światach: zaciekłej rzeczywistości, która w bezwzględny sposób każe im myśleć albo o sanatorium, albo o wynędzniałym domu. Świat drugi, istniejący dla przeciwwagi, to świat fantazji, „czarodziejskich" nowel i cudownej miłości. W pierwszym przypadku fantazjowanie kończy się połowiczną klęską bohatera, Liza odchodzi, ale górska ekstaza zostaje, w drugim chłopiec dokonuje projekcji. „Wynosi" się ze złego świata w świat literatury, „czarodziejskiej" prozy, której istnienie, mimo że pozornie skończone w piecu, zostaje przedłużone w figurce Apolla. Tym samym w *Apollu* fantazja bierze górę. Cudowny Apollo „uśmiechnął się do mnie". Zaklinanie rzeczywistości skończone, albowiem ona sama zechciała się zmienić w świat literackiej fantazji. Nie bardzo tylko wiadomo, jakim sposobem chłopiec wróci na ziemię.

---

[14] S. Freud: *Niesamowite...*, s. 260.

[15] R.M. Rilke: *Historia opowiedziana ciemnościom.* Przeł. K. Lupa. Warszawa 2000, s. 25

## C. WARIANT MELANCHOLIJNY (*NOGA, ŚMIERĆ* 1[16])

„Czarna żółć, czyli nic, które boli"[17], melancholijne czarne słońce de Nervala to tylko nieliczne melancholijne figury. Zafascynowana czernią piękna acedia nie przeczy jednak faktowi, że melancholik znajduje w pewnych sytuacjach upodobanie i „rozwesela się". Nie ma w tym odrobiny perwersji, jest natomiast wytchnienie, ewentualnie odbicie dla stanu melancholijnego. U osiemnastoletniego Lipskiego, w dwu ukończonych w 1935 roku tekstach, *Nodze* i *Śmierci* (1), czarne, szalone słońce jest przejawem melancholii, czyli metafizyki, która nie ma swojego środka, wypełnienia. Pisarz jest jeszcze zbyt młody, by rozumieć, co znaczy pisać ze środka metafizyki i dobrze obstalowywać tajemnicę. Cztery lata przed wojną melancholijna metafizyka będzie dlań wypadkową dość zgubnej poetyki młodopolskiej i własnych wyobrażeń na temat tego, co straszne i „niesamowite". Groza istnienia da o sobie znać w słonecznym tropie. Równie ważną rolę co czarne słońce odgrywa ciemniejący księżyc, albowiem – jak powiada Octavio Paz – melancholia to usposobienie, „któremu właściwy jest półmrok"[18]. Mistrzem miejsc, którym „przyświeca" fatalne, zaognione czernią światło księżyca jest, oczywiście, Georges Bataille, zwłaszcza jako autor *Historii oka.* W rozdziale *Słoneczna plama* naszkicował obraz kochanków, Simony i narratora, szesnastoletniej pary obscenicznych trzpiotów, którzy, zamiast uwolnić z „domu czubków" przyjaciółkę, oddają się miłosnym igraszkom. Zważywszy na chwilami surrealną wyobraźnię pisarza, można przyjąć, że to, co zwykle nie podnieca, tu podnieca. Tych dwoje, jak bohaterowie Lipskiego, zostają związani światłem, które zaraz potem gaśnie: „prześcieradło, z ogłuszającym hukiem napinane przez wiatr, pośrodku zbrukane było olbrzymią mokrą plamą, przez którą na wskroś przeświturwało światło księżyca... W chwilę potem chmury znów zakryły księżycową tarczę; wszystko pochłonęła ciemność"[19]. Dalej jest jeszcze bardziej orgistycznie, nastolatkowie oddają się miłości bez oporów i wahania, dziewczęta, Simona i Marcela, onanizują się na

---

[16] Podaję oznaczenie opowiadania za Hanną Gosk. Zob. L. Lipski: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone.* Wybór, opracowanie i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002.

[17] M. Bieńczyk: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty.* Warszawa 1998, s. 15–20.

[18] O. Paz: *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm.* Przeł. P. Fornelski. Kraków 1996, s. 159.

[19] G. Bataille: *Historia oka* [w:] *Historia oka i inne historie.* Przeł. T. Komendant. Kraków 1991, s. 90.

własny widok, jedna w czarnych, druga w białych pończochach, a narrator zrasza trawę spermą. Widać, melancholia potrafi wyzwalać dobry, seksualny humor. Lipski jest tu ostrożniejszy, a czarne słońca z jego opowiadań mniej erotyczne.

Mimo że Hanna Gosk zestawia w całość opowiadania pisane na przestrzeni lat 1935–1937[20], nie pójdziemy jej śladem. Przypomnijmy wszelako, że dla badaczki łączą się one w dłuższy utwór, zatytułowany przez Lipskiego roboczo *O niepokoju i śmierci*, „który w całości nigdy nie ujrzał światła dziennego"[21]. Jego bohaterami są Jola z *Joli, czyli grzebania w przeszłości*, Jen stamtąd i z *Nogi* oraz Ri z *Niepokojów księżycowych* oraz *Nogi*. Wymieszanie bohaterów i ich występowanie w tych samych całościach dodatkowo świadczy na rzecz tezy, że mamy tu do czynienia z fragmentami jednego, nieskończonego utworu. Według Gosk starsi od poprzedników bohaterowie dają się poznać jako intensywnie przeżywający śmierć i miłość oraz „momenty niezwykłego napięcia uczuciowego", a „dwudziestoletni autor eksperymentuje, łącząc somatyczne opisy zachowań ludzkich z apokaliptyczną scenerią tła"[22]. Trzeba skorygować tę uwagę o fakt, że „somatyzm", czyli, jak rozumiem, cielesność, w tych utworach nie jest szczególnie podkreślony. Odwrotnie, uniemożliwia go kamuflaż. Bohaterowie *Nogi*, Ri (ona) i Jen (on) leżą tuż po zbliżeniu miłosnym na trawie. Zamiast cieszyć się, Ri reaguje płaczem, co u Jena wywołuje zdziwienie. O słońcu mówi się, że jest czerwone, ale niepewne: „Cisza. Niepewna, przedbłyskawicowa" (N, 113). I zaraz wszystko zaczyna się, jak słońce, palić. Ogień miłosny ogarnia tu dosłownie każdy element krajobrazu: „Myśli wplątane w czerwone, szepczące oddechy. Każda myśl napęczniała, falująca krwią" (N, 113). Metaforyzacja rzeczy w duchu mentalnego pejzażu postępuje dalej, przyroda zwęgla się, z czerwonej stając się czarna: „Zwęglone słońce spadło za las" (N, 114), „Spaliły się płomienie... Słońce urwało się, spadło" (N, 114). Dla Gosk najważniejsza w tym fragmencie jest noga partnerki, która wysuwa się na końcu, samotna, zachęcająca, prowokująca – jak u Gombrowicza. Ale co ze słońcem? Otóż „zwęglone słońce" to czarne słońce, symbol dziecięcej melancholii. Bohaterowie tej miniaturki są melancholicznymi kochankami, kochają się w oparach melancholii, zamiast cieszyć się, płaczą, zamiast tulić się do siebie, indagują się wnikliwie. Lipski idzie tu tropem młodopolan, dla których pejzaż był tyleż ważny, co postaci. Buduje

[20] H. Gosk: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Warszawa 1998, s. 30.
[21] Tamże, s. 30.
[22] Tamże, s. 31.

dwie ekwiwalentne przestrzenie, z których jedna, właśnie pejzaż, wysuwa się na plan pierwszy z powodu przerysowania.

Ulica, którą idzie Lo, jest czarna, „(...) leżała w ciemności" (Ś1, 115). Słońce zaszło czernią. Tym razem bohater boi się ciemności, więc zaczepia dwie dziewczyny, które, niesłusznie, podejrzewa o prostytuowanie się (które kobiety wyjdą odważnie w noc? Tylko prostytutki). Ale boi się nie dlatego, iżby przerażały go ciemności; widział śmierć „w postaci dużej, świecącej kuli", większej niż świat. Ta dziecięca fantazja ma fioletowy kolor: „ziemie płonęły we fioletach, jak blaski niemożliwie białe buchały z przestworza i skrzydlate światy płonęły po niebie" (Ś1, 115). Nagle rzeczywiste zmienia się w wyobrażone, a fioletowy świat staje się czarnym słońcem: martwieje jak lód i ma czarne, nieruchome skrzydła. „Czas stanął". Czarne słońce zaczyna rodzić. Wizja pęczniejącej melancholii zwiększa się i zwiększa, słońce jest opuchnięte, ludzie chcą końca świata. Wtem słońce sika zielonością, rodzi potwora i znika. Tego potwora Lo nazywa śmiercią.

Byłoby nieporozumieniem określać to wizyjne opowiadanie mianem ekspresjonistycznego; należy ono do dziecięcej fantazji, acz znajdującej potwierdzenie w kulturowych przeświadczeniach o topice melancholii. Oczywiście, niewiele trzeba, by łączyć *Śmierć* (1) z *Hymnami* Kasprowicza na przykład, ale u Lipskiego nie o katastrofę idzie, lecz o płynne fantazjowanie o śmierci. Śmierć jako dziecko czarnego słońca, efekt melancholii – oto, nad czym w 1935 roku pracuje pisarz.

Czy wyobraźnia Lipskiego koreluje z tym, co na temat świata pisano w dwudziestoleciu i nieco wcześniej? Na pewno rymuje się z wyobrażeniami z *Historii maniaków* Romana Jaworskiego, ale pamiętajmy, że to jednak wyobraźnia, co prawda bardzo młoda, ale już zupełnie osobna. *Śmierć* (1) będzie zresztą jednym z nielicznych surrealistycznych obrazków w dziele Lipskiego. Lo po skończonej wizji odprawia dziewczyny z kwitkiem i odchodzi, jak gdyby nigdy nic. Czarne słońce to dla niego nie tylko zeksterioryzowany byt, który pozornie nie ma z nim nic wspólnego, ale też jego śmierć. Śmierć będąca niczym, które boli.

## D. WARIANT DZIEWCZĘCY (*JOLA, CZYLI GRZEBANIE W PRZESZŁOŚCI, DZIEWCZYNKI, NIEPOKOJE KSIĘŻYCOWE*)

Pisanie o dziewczynkach, nimfetkach, dziewczętach to w dwudziestoleciu międzywojennym temat rzadko podejmowany. Dwunastoletnia bohaterka *Lolity*

Nabokova z 1960 roku pozująca na wyuzdane, dorosłe dziewczę nieprędko pojawi się w literaturze. Sigmund Freud niechętnie będzie pisać o kobietach, nawet jako o wykastrowanych mężczyznach, dziewczynek w ogóle nie biorąc pod uwagę w analizach. Dlaczego tak się dzieje? Temat nie znalazł swojego mistrza? Prawdopodobnie idzie tu właśnie o to, problem dziewcząt nie otrzymał należytego obrazu w prozie, zwłaszcza polskiej, jakkolwiek marginalnie pisali o małych kobietkach Adam Ciompa, Aniela Gruszecka, Wanda Melcer i Maria Kuncewiczowa. Można by dalej podtrzymywać tę tezę, gdybyśmy zapomnieli o wczesnej twórczości Leo Lipskiego, której w pewnych momentach po drodze do prozy Poli Gojawiczyńskiej, bodaj jedynej autorki polskiego międzywojnia, która zechciała uważniej zająć się dziewczynkami. Jakkolwiek przy końcu *Dziewcząt z Nowolipek* bohaterki to już pannice i nieledwie dorosłe kobiety, w pierwszych częściach otrzymujemy wcale ciekawą opowieść, jak to jest być dziewczynką w Warszawie. Powieść Gojawiczyńskiej została napisana w 1935 roku, zatem rok przed opowiadaniem *Jola, czyli grzebanie w przeszłości* Lipskiego i *Niepokojami księżycowymi*, ukończonymi w 1937 roku. Kiedy dokładnie powstała miniaturka *Dziewczynki*, nie wiadomo. Losy co najmniej trzech bohaterek *Dziewcząt...*, Frani, Broni i Janki to jednak nie tylko rzecz o Warszawie, a może w naszym ujęciu najmniej o Warszawie, to powieść o inicjacjach w śmierć (rodziców i przyjaciółki), w seks ze starszym mężczyzną, w zabawy w dalekich dzielnicach miasta, w szkołę, w literaturę etc. *Dziewczęta z Nowolipek* jako powieść inicjacyjna pokazują bardzo dokładny obraz inicjacji, dodajmy, inicjacji nie na wyrost, ale dostosowanej do wieku bohaterek. U Lipskiego odwrotnie, małe dziewczynki będą uczestniczkami przeżyć, których w tradycyjnym ujęciu by nie przeżyły. Pod względem psychologicznym opowiadania Lipskiego są eksperymentatorskie. Druga rzecz, ważniejsza, to ta, że zapoczątkują one w dziele Lipskiego nurt bardzo dokładnej analizy kobiecości.

Najsilniej związane z powieścią Gojawiczyńskiej są *Dziewczynki*. Tytułowe bohaterki budują sobie przestrzeń w ogrodzie na kształt raju. Dziecięce *locus amoenus* to kawałek parku z zagrodzonym wejściem. Nie wolno z niego skorzystać nikomu. Ale oto nadchodzi mężczyzna, który zdecydowanie wyróżnia się wśród wchodzących i wychodzących; wcale nie tym, że „był porządnie ubrany, ale dziwnie zaniedbany" (Dz, 140). Tylko dzieci mogą wyczuć, że wzbudza on niepokój. Jedna z dziewczynek wyjmuje z jego kieszeni rewolwer, obie postanawiają za nim pobiec. Człowiek udaje się

do mieszkania swojej partnerki, w którą zamierza strzelić z rewolweru. Cóż, kiedy go nie ma. W tej chwili jedna z dziewczynek oddaje mu broń i ucieka.

Historia z dziecięcym rajem i rewolwerem być może została odwzorowana na tym fragmencie *Dziewcząt...*, gdzie bezbronna Frania w Ogrodzie Saskim poddaje się mężczyźnie. Wcześniej ów Ogród był dla bohaterek takim samym miejscem przyjemnym jak park dla dziewczynek Lipskiego. Tu podobieństwa się kończą, choć oba utwory łączą dzieciństwo i dziecięcą ciekawość z miłością oraz śmiercią. Pisarz najwyraźniej dąży do zaskoczenia czytelnika. Nie po raz pierwszy. Mało kto spodziewa się, że wyjętym z kieszeni człowieka przedmiotem (Lipski pisze w tym miejscu „coś") jest broń. To ostatnia rzecz, na jaką mogłaby się połasić dziewczynka. Po broń sięgają częściej chłopcy. Tymczasem bohaterka ma chłopięcą odwagę i zachowuje się z dezynwolturą. Okazuje się, że przestrzeń dzieciństwa, niewinna i nienaznaczona śmiercią, naprawdę nie istnieje. *Et in Arcadia.* Wszelkie nasze wysiłki zmierzają ku śmierci, podobnie jak w *Śmierci* (1), i tam będącej zaskoczeniem. Dziewczynki w odpowiednim momencie okazują się małymi, czarnymi aniołami: „Stał tak [przed kobietą] zdziwiony mocno, aż jedna z małych dziewczynek podeszła do niego bezszelestnie i powiedziała: - Ma pan. – I podała mu rewolwer. Natychmiast potem uciekła". Że nie jest to rzecz o zabójstwie z miłości, lecz o dziecięcym flircie ze śmiercią, niech świadczy fakt, iż kończy się ona ucieczką dziewczynki. Wystrzału rewolweru nie słyszymy, trupa kobiety nie widzimy.

Mniej udane opowiadanie, *Jola, czyli grzebanie w przeszłości* to fabuła wspomnieniowa o pożegnanej miłości tytułowej bohaterki do Jena, śmierci stróża kamienicy, w której mieszka Jola, i miłosnych uściskach tejże z Jenem. Charakterystyczny dla wspomnienia ruch narracji wstecz przebiega tu w ten sposób, że najpierw powiada się: „Z mroku przeszłości sterczały uczucia. To było dawno, bardzo dawno". Początek jak z baśni. Jeszcze dwukrotnie Lipski sięgnie po takie rozwiązanie: w *Dniu i nocy. Na otwarcie kanału Wołga-Don* i w scenie inicjalnej z *Piotrusia.* Powiedzmy jednak, dlaczego opowiadanie *Jola...* jest mniej udane. Otóż dziewczyna – narracja jest tu personalna – myśli o chorującym na serce stróżu, a zaraz później o swej wychowanicy, której czasem nienawidzi. Tym razem jest wobec dziewczynki obojętna. Stróż umiera, czym Jola jest przerażona. W aurze śmierci tuli się do młodszego Jena. Po chwili chłopiec odchodzi w śmiechu.

Lipski posługuje się tu wypracowaną wcześniej techniką kontrastu. Najpierw Jen pojawia się i tuli do Joli, później obłąkańczo śmieje się. Nieistotny dla Joli stróż

zaczyna w chwili śmierci być ważny, etc. Za dużo jest kontrastów, by można było mówić o spójności tekstu, za mało znaków, by sam tekst przewidywał jakąś inną spójność albo fragmentaryczność jako poetykę wybraną. Po drugie, owe kontrasty przywodzą na myśl, już nieaktualną, stylistykę młodopolską. Ale nie brak spójności jest tu najistotniejszy. Walor opowiadania podnoszą elementy, które stanowić będą o mistrzostwie *Niespokojnych*: nienasycenie dziewczynki i chłopca. Zważmy, że zupełnie nie liczą się oni z różnicą wieku, jaka ich dzieli. Kulturowy przesąd, że dziewczyna nie powinna być młodsza od swojego chłopca, tu nie istnieje. Miłość i jej wspomnienie to neuroza, przewiduje się dla niej miejsce stanu wyczerpania nerwowego. I, oczywiście, uczuciowego ekstremum. „Nienawiść, zaciekła miłość, a raczej ciskanie się po krańcach uczuć wyczerpywało nerwy" (J, 117). Nie bez przyczyny całość miała zostać włączona do utworu o tytule *O niepokoju i śmierci*; miłość jest tu nieodłączną siostrą obu tych stanów. Bohaterowie zachowują się jak niespokojni i nienasyceni *sensu stricto*: „[Jen] zaczął ją całować i wdzierać się rękami za szlafrok i koszulę". Małe dzieci przeżywają, zgodnie z przewidywaniami Freuda, seks jak dorośli, inscenizują scenę pierwotną[23], metonimię stosunku rodziców. Wszystko to dokonuje się tuż po śmierci stróża, w atmosferze porażającego kontaktu z martwym ciałem. Rzecz pisana jak gdyby na zamówienie austriackiego psychoanalityka, który tak często podkreślał nierozłączność popędów erotycznego i śmierci. Popędowość zostaje wszelako przerwana, Jen opuszcza dziewczynę, bo „ktoś stąpa po schodach" (J, 119). Niespełnienie wyraża się tym razem w życzeniowym marzeniu: finał opowiada jednozdaniową historię o wiecznie tułającym się po międzygwiezdnych przestrzeniach Jenie. Inaczej dzieje się w *Otwartych oczach zmarłej* z *Historii oka* Bataille'a, gdzie Simona i narrator po raz pierwszy kochają się przy trupie Marceli. W bohaterach francuskiej powieści śmierć wyzwala seksualność, a nawet więcej, staje się nieodzownym elementem sceny miłosnej.

Tymczasem kontakt Joli z martwiejącym ciałem zaczyna się z chwilą, gdy dostrzega ona dziwactwo stróża. „Stary stróż maniak z wyłupiastymi oczami", chory na serce, to strażnik nocy. Zamyka bramę i „wtedy zaczynała się noc" (J, 117). Od splotu nocy z dziwactwami i śmiercią blisko do mówienia o dziecięcej fantazji – opowiadanie przedstawia to wszystko, czego dzieci się boją. Przypomnę, że w prozie Leo Lipskiego dzieje się odwrotnie, dzieci są nieustraszone. Realizm, z jakim opowiada się o śmierci (umierający „rysy miał opuchłe i poorane. Głuchy bulgot worał mu się w oddech" – J,

[23] S. Freud: *Marzenie senne i scena pierwotna* [w:] *Dwie nerwice dziecięce*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2000, s. 119–134.

118), świadczy o fakcie, że mali bohaterowie nie przymykają oczu, gdy w głębi pokoju robi się ciemno i zaczyna straszyć. „Wszystko stało się wyskokiem w dziwność" (J, 119). Zysk z oczu szeroko otwartych to spotkanie z dziwnością świata.

Dziewczynki Leo Lipskiego są rozedrgane emocjonalnie, neurotyczne, co jednak ich nie dyskwalifikuje. Przeciwnie, w myśl freudowskiej zasady prawie każde dziecko cierpi na nerwicę. Często biorą górę nad chłopcami i mężczyznami. Jeszcze jedno: stoją bliżej śmierci niż życia, o czym najpełniej przekona Ewa z *Niespokojnych.* Taką sojuszniczką śmierci jest Ri z *Niepokojów księżycowych.* Dziewczynka z „rozdygotanymi nerwami" (Nk, 125) świadkuje dwóm nieszczęśliwym wypadkom: umieraniu ojca i odchodzeniu matki w alkoholizm. Nie tylko podjęcie tematów społecznie ważnych i zawsze aktualnych wyróżnia to opowiadanie. Ze sferą zjawisk istotnych wiąże je realizm. Nie przedawniona poetyka młodopolska, lecz realizm spod znaku *Niespokojnych.* Realistyczne jest tu umieranie. Odbywa się ono w myśl zasady, że śmierć jest zawsze gwałtem i skandalem, jest *persona non grata.* Ojciec, którego Ri odwiedza, nie został powiadomiony o śmiertelnej chorobie, acz „domyślał się czegoś" (Nk, 125). Z chwili na chwilę bardziej podejrzliwy, najciężej przeżywa noce. Realizm umierania dopada wtedy właśnie: „Kolana skakały mu pod kołdrą. Śmierć, śmierć. Lekarze nic nie mówią, siostry nic nie mówią, kłamią, wszyscy kłamią" (Nk, 125). Świat umierającego, przy którym nie ma nikogo, to świat zaszczucia, nafaszerowania kłamstwem. Wszyscy poza nim samym są obłudnikami. Świat chorego to świat potwornych nocnych lęków i trzęsących się kolan; chory boi się ciemności jak dziecko. Inaczej funkcjonuje w tekście matka, która upija się spirytusem. Niewiele obchodzi ją córka, bardziej przejmuje się człowiekiem, który „krzyczał każdym ruchem twarzy", kochankiem. Sytuacja Ri jest nie do pozazdroszczenia: samotna, oddaje się fantazjowaniu, traktując je jako czynność zastępczą i kompensacyjną. Stojąc przed lustrem, przygląda się nodze, widzi księżyc, który „zeskoczył z dachu i fruwał" (Nk, 126), wreszcie przeżywa lęk przed „różowym człowiekiem", syfilitykiem. Oswojenie fantazji mającej początek w całkiem realnym spotkaniu z chorym na syfilis następuje w przedostatnim zdaniu opowiadania, gdzie „różowy człowiek chodzi po promieniach księżyca". Czym w takim razie jest księżyc? Zgodnie z prawdą towarzyszem niepokoju dziewczynki. Inaczej niż poprzednio, fantazje nie wiodą do pełnej kompensacji lęku, dziewczynka najchętniej przymknęłaby na nie oczy, straszą. Są koszmarnym marzeniem sennym. W takiej sytuacji tekst staje się metaforą lęków, które przeżywa

samotne dziecko postawione w obliczu kłopotów i śmierci. Baśniowy księżyc ich wcale nie obłaskawia.

O ile typ dziewczynki, która wciela ideał „dziewczynkowatości", uzupełnił postacią Bianki Bruno Schulz w *Wiośnie* z *Sanatorium pod klepsydrą*, Leo Lipski kilkoma „machnięciami" pióra go przekreślił. Bianka stojąca przy ladzie z guwernantką i jedząca ciastko z kremem to model kobiecości niedojrzałej, ale spełnionej, lekkiej „jak tanecznica", jasnej, kobiecości „samego sedna"[24]. Schulz pisał, że „serce ściska się ze szczęścia, że można tak po prostu być Bianką, bez żadnych sztuk i bez żadnego natężenia"[25]. Wiele trudniej byłoby mówić, że bycie dziewczynką w prozie Lipskiego powoduje ścisk serca ze szczęścia. Obawiam się, że jego bohaterki nie są „po prostu" dziewczynkami. Bycie dziewczynką to, na swój sposób, piekło i okropność graniczącą z chorobą nerwową, bycie dziewczynką zobowiązuje do dojrzałości ponad miarę, pilnowania spraw i osób, które nie są sprawami dziecka (umierający ojciec i matka alkoholiczka), wreszcie bycie dziewczynką to bycie neurotyczką. Nie tylko dziewczynki przeżywają w tej prozie mękę istnienia, jednak chłopcy myślą o niej łagodniej, są małymi mędrcami. Zgodnie z kulturowym przesądem kobiety stoją bliżej życia. Jeśli przyjąć, że jest ono męką, nie trudno zgadnąć, kto jest bardziej umęczony.

## E. WARIANT „NIESAMOWITY" (*MUZYK I DZIEWCZYNA*)

Wiele mówi się dziś o tym, że Freud był odkrywcą „niesamowitego" w literaturze i psychice jednostki. Przypomnijmy, że w 1919 roku, kiedy powstała rozprawa *Niesamowite*, terminowi nadano co najmniej trzy znaczenia, z czego zainteresowani będziemy dwoma pierwszymi. Mowa w nich o tym, że „niesamowite" to to, co „przeraźliwe, wywołujące lęk i grozę"[26], psychoanalityka interesuje jego ukryty charakter, i, po wtóre, „niesamowite" jest odwrotnością wszystkiego, co samowite oraz swojskie, tj. być musi tym, „co ma postać tajemnicy, jest w ukryciu, jest czymś, co wyszło na jaw"[27]. Nie ma wątpliwości, że dzieci w prozie Lipskiego nie traktują nocy, tak często mylonej z „niesamowitym", jak Mai, złudzenia. Odwrotnie, noc dla nich to zasłona tego, co ukryte i groźne, a groźne i ukryte, czyli „niesamowite" z kolei, to stan, w jakim lubią przebywać. Powiedzmy na razie w perspektywie hipotezy: we wczesnej

[24] B. Schulz: *Wiosna* [w:] *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Warszawa 1998, s. 164
[25] Tamże, s. 164.
[26] S. Freud: *Niesamowite...*, s. 235.

prozie Lipskiego niesamowita jest rzeczywistość. Ale rzeczywistość mierzona nie kategorią prawdy, w której wygodniej nam przebywać, wygodna rzeczywistość, lecz tego, co jest, odwzorowania ekstremalnych często stanów uniesienia psychicznego bohaterów.

Myliłby się ten, kto uważałby twórczość Lipskiego pisaną w okolicach roku 1938 za realistyczną w potocznym sensie. Im dalej, tym więcej w niej „niesamowitego", zatem tego, co dla przeżyć Ewy i Emila z *Niespokojnych* będzie stanowić bezpośredni układ odniesienia. Dwa opowiadania z 1936 i 1938 roku, *Muzyk i dziewczyna* oraz *Śmierć* (2), którym najbliżej do wczesnej powieści, ponieważ czynią swoimi bohaterami parę dziewczyna – chłopiec lub przedstawiają sylwetkę samego chłopca, lepsze w konstrukcji od pozostałych, wolne od zniekształceń warsztatowych, to rzeczy „odklejone" od rzeczywistości, przedstawiające cudowność i fantazję dziecięcą, która dla pisarza jest coraz odleglejszym wspomnieniem. Jak Rlke zachowuje on jednak to wspomnienie przy życiu.

Tekst *Muzyk i dziewczyna* równie dobrze mógłby się nazywać *Koncert Pana Boga*. W ciemnym pokoju bezimienny młody pianista i Ewa zebrali się na graniu muzyki i opowiadaniu cudownych historii. Splot cudowności literatury i muzyki jest przejrzysty. Zrazu Ewa przewiduje swoje miejsce w „innym świecie", do którego ją tak ciągnie. „On rośnie we mnie" (Midz, 120). Chłopiec naśladuje jej opowieść w grze. Dalej opowiada już chłopiec, jak w pewnym wielkim mieście odbywał się koncert Pana Boga. Przybyli na niego Schumann, Beethoven, Bach, Chopin, Rubinstein, Paganini, Wieniawski z Lisztem, Schönberg i Schubert. Niewidzialny Bóg odgrywa adagio z toccaty C-dur Bacha. Każdy z muzyków przekonuje drugiego, że widział Boga. Zrywa się Bach i krzyczy, że to grał nie Bóg, lecz on, Bach. Gdy Bóg wykonuje pierwszą część sonaty Beethovena, Beetohovenowi wydaje się to samo, co Bachowi. Ewa dodaje do tego historyjkę o obłąkaniu Schumanna, której nie kończy. Każde z dzieci myśli o swojej opowieści, pianista spokojny, Ewa przeciwnie.

Opowiadanie z pewnością nazwano by „surrealistycznym", gdyby nie realistycznie opowiedziana historia koncertu. Zważmy, że pulsujące w nim „niesamowite" w niczym nie przeszkadza, by nadawał mu porządek realizm. Freud wyraźnie dał do zrozumienia, że realistyczne jest partnerem „niesamowitego". Aby mogło nas coś zaskoczyć, nie możemy się tego spodziewać, a nie spodziewamy się, gdy

[27] Tamże, s. 241.

mówi się do nas m.in. w poetyce realistycznej. Tymczasem już na początku otrzymujemy sygnał, że będzie mowa o dziecięcej fantazji: jest ciemno, jesteśmy w owym „innym świecie" Ewy, który „nie jest inny, tylko czasem mi się zdaje" (Midz, 120). Noc to jednak Maja? Powiedziałabym inaczej: to rzeczywistość przez chwilę wyjęta z praw codzienności, zawieszona, ale jednak rzeczywistość, w której „niesamowite" spełnia się najlepiej, podwojona. „(...) wszystkie przedmioty wychodzą z siebie, z latarni wychodzi druga, jakaś inna" (Midz, 120). Świat zdwojonych lamp to także miejsce ucieczki dzieci, czysta fantazja, o jakiej marzył Rilke, dziecięca utopia: „Przy środkowym stole pod lampą siedzi naprzeciw siebie dwoje dzieci, dwóch chłopców. Siedzą pochyleni niechętnie nad swymi książkami. Są daleko... daleko. Książki osłaniają ucieczkę. Od czasu do czasu nawołują się, by się nie zgubić w głębokim lesie swych marzeń. W ciemnej izdebce przeżywają barwne, fantastyczne przygody. Walczą i zwyciężają. Wracają do domu, żenią się. Wychowują swoje dzieci na bohaterów. Umierają nawet..."[28]. Nawołujące się w ciemnym lesie dzieci to, oczywiście, Ewa i pianista, którzy grają i mówią, żyjąc nie w świecie salonowej gry, tak obcej Rilkemu, lecz w świecie prawdy o dzieciństwie. Kiedy Ewa mówi: „z drzewa wychodzi inne, a jednak takie samo i wszystko staje się tylko moim światłem, i tam jest całkiem cicho. Jest pusto i strasznie. Muszę gonić sama przez puste ulice", zapuszcza się w gąszcz fantazji. Podąża śladem dziecięcej utopii przewidującej istnienie „innego świata". Tyle marzenie. Literatura, która je przenicowuje, jest bogatsza, spełnia się w opowieści o koncercie Boga. Koncert to także marzenie kompensujące niespełnienie w „innym świecie" w relacji z duchami zmarłych. Dzieci, jak bohaterowie tytułowego powiadania z wczesnych utworów prozą Rilkego, z *Historii opowiedzianej ciemności*, mówiąc najprościej, chciałyby spotkać Boga i zmarłych. Przeżywają epifanię w literaturze. Literatura, cóż, że opowiadana w legendzie, jest tu doskonałą kompensacją tego, co nie dzieje się i nie stanie naprawdę, „przygody z duchami". Tyle że historyjka o obłędzie jest już czym innym; porusza te rejony, które wcześniej wiązaliśmy z fiksacją dziewczynek, neurozę i obłęd. W myśl przekonania Bataille'a nie jest on czymś złym, odwrotnie, obłęd to pozytyw. Kto nie jest szalony, jest głupi – mówi wprost francuski myśliciel. „(...) zdrowie psychiczne jest domeną najbardziej tępych, gdyż jasność umysłu pozbawia równowagi"[29]. Ile jasności musi być w świecie zdwojonych lamp.

[28] R.M. Rilke: *Historia opowiedziana ciemności...*, s. 34.
[29] G. Bataille: *Ksiądz C.* Przeł. K. Jarosz. Warszawa 1998, s. 56.

*Muzyk i dziewczyna* przynosi ważne rozróżnienie między chłopcem a dziewczyną, które zaowocuje na przyszłość. On, mały mędrzec, który opanował grę na fortepianie, intelektualnie wyprzedza dziewczynę. Jego opowieść jest dłuższa, dopracowana po ostatni szczegół, zamknięta. Z historyjką Ewy odwrotnie, jest ona krótka i urwana. Dziewczynka nie potrafi skończyć literatury, ba, nie umie jej nawet dobrze zacząć, ma jedynie talent odkrywania tego, co „niesamowite". Tylko jej opowieść wiedzie nas do lasu rozumu. Istotnie, to kobieta będzie w prozie Lipskiego strażniczką „niesamowitego".

## F. WARIANT EGOTYCZNY (*EGOTYKI*)

Często nie bardzo wiadomo, czy tam, gdzie Leo Lipski chce wypowiedzieć się poprzez poezję, używa prozy czy właśnie poezji. Przykładem takiego „nieskanonizowanego" utworu, zresztą cyklu, który wyłamuje się gatunkowo z klasycznej poetyki, oprotestowuje standardowe stylistyki i gatunek jako taki (nie mówiąc o rodzaju) są egotyki[29]. Nazwa podkreśla ich wyobraźniowe pochodzenie – są częścią egotycznego myślenia o literaturze. Lipski bynajmniej nie sytuuje ich blisko podmiotu, nie eksponuje „ja" ponad miarę. Ale i nie ukrywa go. Wypadałoby wytłumaczyć się z przekonania, że układem odniesienia dla egotyków jest poezja, nie proza. Otóż na korzyść poezji przemawia ich krótkość. Egotyki bywają jednak i dłuższe, narracyjne, idą wówczas w stronę prozy. Słowem: panuje wśród nich takie materii pomieszanie, że nie sposób – zgodnie z intencjami autora – określić, czy są *sensu stricto* poezją czy prozą. Zostańmy przy ich poetyckim rodowodzie. W *Pociągu* mowa o czynnościach, jakie wykonują przez chwilę pasażerowie. Jeśli przyjmować, że ceną poezji jest łapanie języka za słowo i wydobywanie z niego tego, co dzieje się na

[29] Problem międzywojennej prozy poetyckiej, która wyłamuje się z kanonów epickich i zmierza ku poezji, szeroko opisał na przykładach m.in. *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, *Dużych liter* Adama Ciompy i *Sanatorium pod klepsydrą* oraz *Sklepów cynamonowych* Włodzimierz Bolecki w *Poetyckim modelu prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy. Gombrowicz. Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej.* Kraków 1996.

chwilę i przez chwilę, dość dobrze widać, dlaczego przekonuje mnie poetyckość utworów. *Mus* jest nie inny, jakkolwiek apeluje do takich rejonów pisania Lipskiego, jakie będą mu towarzyszyć jeszcze długo, do sytuacji miłosnej. Bohaterowie opowiadają sobie, że czegoś wobec siebie nie mogą zrobić i żegnają się, płacząc. Rozbudowaną wersją chwilowości miłosnych zdarzeń była *Noga*, gdzie płacz ukrywał radość miłości. Tu na odwrót. Płacz ewokuje sytuacja rozstania. Ale, podobnie jak w tamtym wypadku, o wszystkim decyduje chwilowość sytuacji, dramat miłosny rozgrywa się w paru zdaniach. Za rozbudowaną scenę pożegnania kochanków starczą dwa gesty: „Usta się zgięły, ręce opadły" (E II). Dwa następne teksty, króciutki i długi, krążą wokół udanych porównań: w *W nocy* wzrok „łamie się jak szpada" (E III), w *Nieuchronnej pozie* „przedsenne godziny skoczyły na mnie jak psy" (E IV). To nie wszystko, bo jednozdaniowy czwarty egotyk to pochwała nocy jako pory, w której nie tyle się śpi, co doświadcza cudu wzroku, który przygniata oczy i łamie wzrok, jakkolwiek spać dalej nie można; o bezsenności jednak się nie mówi. Piąty egotyk, kontynuacja poprzedniego, to sen w górskim schronisku, o kolorach (czerwieni i fiolecie) i fruwającym plecaku. Nie będziemy rozszyfrowywali znaczenia marzenia sennego, dość dodać, że fiolet, mniej czerwień, to barwa niezwykle często pojawiająca się w wyobraźni młodego Lipskiego, często kojarzona z dziecięcą, cudowną nocą. Jeśli na tym poprzestać, *Nieuchronna poza* okaże się fantazją na temat takiej nocy, wejście w marzenie senne, odważne, ciągiem dalszym mariażu pisarza z „niesamowitym" u dziecka. Ostatni, piąty egotyk, rzecz o „ja" na prowincji, zamyka cykl egotyków przypominających utwór o temacie przewodnim „bohater w podróży na wakacje". Znów mowa o pociągach oglądanych ma stacji kolejowej. Tekst jest dokładną relacją z wrażeń dotyczących odczepiania lokomotywy od wagonów, z wchodzenia na mostek nieopodal stacji i huku jadącego pociągu. Sytuację określa chwilowość zdarzeń, ich migawkowość i zwyczajność. Pointa przynosi informację o reumatyzmie przewodnika bohatera, który zawiódł go na stację. Chwilowość, krótkość opisanych zdarzeń, poetyckość – oto, co określa ów cykl, którego bohaterem jest dojrzałe, obserwujące wnikliwie rzeczywistość wakacyjną dziecko. Egotyki to miniaturka, która poza szeregiem juweniliów niewiele znaczy, w szeregu zyskuje na znaczeniu, stając się jeszcze jednym dowodem szczególnej wyobraźni dziecka.

Trudno orzekać, że we wczesnej twórczości Leo Lipskiego zjawiają się wszystkie zamysły przyszłych tematów *Niespokojnych*, *Piotrusia* i opowiadań. Ledwie

zarysowane problemy następnych tekstów jednak są i nie wolno ich lekceważyć, jakkolwiek nie jest przecież rolą debiutującego powiedzieć „wszystko". Neurotyczne dzieci, które widzą świat jako „niesamowite", cudowna rzeczywistość, krótkość i szorstkość języka operującego celną retoryką mimo dłużyzn, jak w nieanalizowanym opowiadaniu *Śmierć* (2), lub impresywność komunikacyjna *Czarnej...* przekonują, że Lipski w juweniliach niekoniecznie przywiązywał wagę do konkretnych tekstów, ile do ich lejtmotywów. Zgodnie z duchem własnej młodości pisał o dzieciach, nadając im cechy dorosłych i niespokojnych młodzieńców oraz dziewcząt, w rzeczywistości widząc błyski irracjonalnego, które daje się dobrze uzasadnić, podówczas jeszcze modną neurozą. Jest ważne, że inaczej niż przewidywał dla pisarza Bataille, Lipski pisząc, nie zacierał za sobą śladów. Przeciwnie, pamiętał o nich dość dobrze i znaczył nimi przyszłość.

# NIENASYCENIE. O *NIESPOKOJNYCH*

## II

### A. ZŁE ZACHOWANIE. PÓŹNA RECEPCJA POWIEŚCI

Za każdym komentarzem twórczości Leo Lipskiego stoi książka. *Dzień i noc* wydane w 1955 roku, *Piotruś* z 1960 roku, *Śmierć i dziewczyna* z 1991 roku oraz dwa *opus posthume* – *Niespokojni* z 1998 roku i *Paryż ze złota* z roku 2002. Nie należy także zapominać o podziemnym wydaniu maszynopisu *Opowiadań zebranych* z 1988 roku, które jednak – ze zrozumiałych przyczyn – nie obfitowało w komentarze. Proza Lipskiego nie miała szczęścia do interpretatorów, mimo że znaleźli się wśród nich Ryszard Przybylski, Marian Pankowski, Michał Sambor czy Stanisław Bereś. Nie miała dlatego, że komentowano ją okazjonalnie, w żadnym wypadku nie użyczając Lipskiemu atramentu z powodów niewywołanych wznowieniem książki[1]. Tych z kolei nie było znowu tak wiele – plik recenzji okazuje się szczupły. Wspominam o tym nie bez powodu; prawidłowość komentowania druku zwartego będzie miała znaczenie w związku z *Niespokojnymi*. Powieść, która długie lata nie była wydawana, pozostawała bez odbioru, nie robiąc sobie miejsca w świadomości czytelnika.

Na jej stusiedemdziesięcioośmiostronicowym maszynopisie autor zostawił notatkę, która wskazuje, że pisał *Niespokojnych* w Teheranie, Bejrucie i Tel-Awiwie. Skończył pracę w 1948 roku, ale nie ustawał w poprawkach. Jeszcze w *Dzienniku paryskim* z 1975 roku donosił, iż chciałby przerobić *Les inquietes*[2]: „(początek pisania przed wojną, rekonstrukcja w 1948, takie rzeczy źle wychodzą)"[3]. Zatem w 1948 pisarz dokonał jedynie odtworzenia wzoru dzieła, które znał od czasów przedwojennych, z pewnymi zmianami. Nie obyło się bez bólu i utyskiwań. Prawdopodobnie to jedno stwierdzenie, że „takie rzeczy źle wychodzą" miało służyć za usprawiedliwienie zwlekania z wydaniem utworu, albowiem pisarz od czasu

[1] Wyjątkiem są tu książka Hanny Gosk: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego* oraz rozdział *Wyobraźni stwarzającej* Roberta Mielhorskiego.

[2] Tak o *Niespokojnych* wyraził się Lipski do wydawczyni Gallimarda w Paryżu.

[3] L. Lipski: *Paryż ze złota*. Warszawa 2002, s. 34.

ukończenia *Niespokojnych* dawał do druku jedynie fragmenty utworu, tak że jego przyszli krytycy[4] używali w odniesieniu do *Niespokojnych* dwu nieścisłych określeń: cyklu powieściowego i opowiadań. Trudno przyjmować, że poszczególne rozdziały tworzą tu opowiadania lub są ze sobą luźno spowinowacone. *Niespokojni* to powieść z krwi i kości. Pierwsza powieść Leo Lipskiego. Gdzie się ukazywała? Otóż Lipski zastosował wobec niej technikę drukowanej powieści w odcinkach, zamieszczając ustępy w 1952 roku w londyńskich „Wiadomościach" i, rok później, w amerykańskiej antologii *Modern Writing*[5] oraz, jeszcze później, w „Odrze" (1992) i „Kresach" (1995). Oprócz nieusuwalnego poczucia, że trzeba będzie kiedyś do *Niespokojnych* wrócić, Lipskiemu towarzyszyło uczucie ich niedokończenia, brulionowości. Wobec wielkich dokonań w prozie XX wieku to nowość. Większość bowiem europejskich dzieł była dopieszczona po ostatnią kropkę.

Pierwsze ślady recepcji powieści przypadają na drugą połowę dwudziestego wieku, a dokładnie na czas krajowego wydania opowiadań Lipskiego, pt. *Śmierć i dziewczyna*[6]. Nie dało ono pełnej satysfakcji czytelnikom, przyniosło bowiem druk pięciu z trzydziestu rozdziałów książki. Przez siedem lat, od 1991 roku do roku 1998, odbiorcy dysponowali ledwie jej szóstą częścią. I takie też pojawiały się komentarze: niepełne, niegotowe, ograniczone właściwie do przypisów do utworu. Przewidywano, że *Niespokojni* to powieść autobiograficzna; recenzent „Twórczości", Piotr Łuszczykiewicz, mówiąc o cyklu powieściowym, przekonywał, że: „Zawarł w nich [*Niespokojnych*] autor zażyły pakt z własną biografią, jeśli nie fizyczną, to na pewno mentalną. Pokazał, jak dzieciństwo i lata młodzieńcze formują wyobraźnię człowieka nadwrażliwego, jak drobne epizody i wielkie wydarzenia odciskają się w nierównych, ba, niezasadnych proporcjach na jego psychice"[7]. Łuszczykiewicz, opierając się na przesłance, że *Niespokojni* to niepełny cykl powieściowy, próbował przeprowadzić analogię między biografią bohaterów a strukturą dzieła, porównując jedno i drugie do rozbitego lustra. Mówienie w tym wypadku o przekonującym, treściwym komentarzu jest zdecydowanie na wyrost, jakkolwiek po pewnym czasie, już dysponując całością utworu, autor przewartościował swoje myślenie[8]. Inne

[4] Przede wszystkim Alina Kochańczyk i Piotr Łuszczykiewicz.
[5] Aron Publications, New York 1953.
[6] L. Lipski: *Śmierć i dziewczyna*. Lublin 1991.
[7] P. Łuszczykiewicz: *Emil, Piotruś i inni*. „Twórczość" 1992, nr 4/5, s. 166.
[8] Por. P. Łuszczykiewicz: *Po balu. Eseje o literaturze polskiej*. Warszawa 1998 [wydanie internetowe].

komentarze były szczęśliwsze, choć – warto dodać – żaden z nich nie pokazywał *Niespokojnych* jako dzieła osobnego. W każdej recenzji funkcjonowali oni na zasadzie książki – dodatku. W najstarszym tekście Henryka Joffego mowa o jej temacie. Miałoby nim być „życie młodego pokolenia inteligencji, zwłaszcza zasymilowanej inteligencji żydowskiej"[9]. Czy rzeczywiście? Kilka lat po wojnie myślenie pokoleniami mogło być jeszcze żywotne. Nie dlatego, iżby było ono czymś dla tamtego okresu charakterystycznym. Autor recenzji bierze po prostu na siebie odpowiedzialność bycia kimś z owego pokolenia, pisząc o jego młodości, myśli o własnej. W każdym razie określenie tematu książki zdobędzie tu osobne miejsce – długo nikt po Joffem nie potraktuje *Niespokojnych* jako całości. Powieść przez pięćdziesiąt lat będzie zakładniczką pięciu rozdziałów. Co prawda jeszcze Robert Mielhorski wspomni w swoim tekście o *Niespokojnych* jako powieści inicjacyjnej, ale poświęci im ledwie jedno zdanie[10]. Podobnie, choć w ciekawszym ujęciu, uczyni Aleksander Nawarecki, pisząc, że w *Niespokojnych* „krzyżuje [Lipski] psychologiczną subtelność *Tonio Krügera* z wyrafinowaniem *Chłopców*"[11]. To jedyna tak krótka notka specyfikująca dokładnie europejskie odwołania powieści. Tymczasem dla takich recenzentów jak Alina Kochańczyk niefunkcjonowanie książki w obiegu będzie dostatecznym powodem, by podważyć jej istnienie. Pisząca wspomni przeto o „nie zrealizowanej autobiograficznej powieści *Niespokojni*"[12]. Poważniej ustosunkował się do nich Robert Mielhorski, który zdobył się na określenie *esprit* książki jako niepokoju[13].

O tym, że debiut Lipskiego rzeczywiście ma charakter autobiograficzny, dobrze powiadamia najpełniejsze prasowe ujęcie problemu pióra Hanny Gosk. Autorka podaje, że prototypem Ewy była przedwojenna narzeczona Lipskiego, krakowska studentka Ida Elbinger, „odznaczająca się wybitną urodą"[14]. Po wybuchu wojny wyjechała z pisarzem do Lwowa, ale wróciła do Krakowa i tam zginęła. Poza

---

[9] H. Joffe: *Kafka z ulicy Bugraszow*, „Nowiny i Kurier". Tel-Awiw, 10.01.1964, s. 54.

[10] R. Mielhorski: *„Pisarzy jest wielu, ale Lipski tylko jeden"*. „Fraza" 1996, nr 13, s. 160.

[11] A. Nawarecki: *Wobec autobiografii* [w:] *Literatura emigracyjna 1939 – 1989*. T. 2. Red. J. Olejniczak. Katowice 1996, s. 46.

[12] A. Kochańczyk: *„Z głębokości wołam do ciebie". O prozie Lipskiego*. „Akcent" 1995, nr 1, s. 114.

[13] R. Mielhorski: *Wobec rozpaczy*. „Akcent" 1993, nr 3, s. 199.

[14] H. Gosk: *Opowiem wam o... sobie*. „Kresy" 1995, nr 4, s. 37. Powtórzenie tych uwag ze stosownym rozwinięciem znajduje się w książce autorki pt. *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Warszawa 1998.

tym mowa o znaczeniu układu rozdziałów, które dla innych stanowiły bezładną rozsypankę, o ich biblijnych kontekstach. Duże znaczenie dla Gosk odgrywa rozdział *Święty Paweł*, jej zdaniem będący prologiem całości, w którym zawiązują się dwa ważne dla tej twórczości wątki: autobiograficzny właśnie i metaliteracki. *Niespokojni* w tym ujęciu to opowieść o „dzieciństwie i okresie dojrzewania wrażliwego chłopca, który przeżywa inicjację erotyczną oraz pisarską"[15]. Ostatecznie, „debiutancka powieść opowiada historię erotyczno–pisarskich inicjacji Emila/Lea, a jej rozdział o cechach prologu, *Święty Paweł* mówi o zmartwychwstaniu bohatera, który po traumatycznych doświadczeniach wojennych symbolicznie rodzi się powtórnie do roli pisarza"[16]. Ujęcie Gosk jest jak dotąd najpełniejsze. Znacznie bliższe mi jest ujęcie pióra Marka Zaleskiego[17]. Pod tytułem *Niepokoje wychowanka Emila* – wywołującym określony kontekst powieści w postaci *Niepokojów wychowanka Törelssa* Roberta Musila – Zaleski wskazuje na ważne przesunięcia w obrębie wydania tej prozy, domniemując, że nie tylko nieśpieszność jej autora, ale ona sama i jej obsceniczne treści sprawiły, iż *Niespokojni* ukazali się po pięćdziesięciu latach. Autor – co dla mnie ważne – czyta *Niespokojnych* jako „powieść o udrękach miłości"[18], czyniąc z jej bohaterów dzieci ogarnięte pasją i nałogiem myślenia, tańczące na ostrzu brzytwy[19]. Zaleski zauważa też rzecz z definicji pomijaną, że *Niespokojni* to hołd, a raczej antyhołd złożony holocaustowi, „wielki lament nad światem, który zabrała inna śmierć – śmierć Holocaustu"[20]. Powtórzę zatem: pasja miłości i potęgujące ją nienasycenie to miejsca, w jakich moje czytanie spotka się z tą interpretacją.

## B. ETAŻERKA Z MIŁOSNĄ LEKTURĄ

Jeśli traktować Borgesowski labirynt biblioteczny jako figurę opętania naszych czasów książką, lata trzydzieste i czterdzieste ubiegłego wieku były nią opętane podwójnie. Zwoje i woluminy złożone w archiwum klasztornej biblioteki z *Imienia róży* Umberta Eco to dobry symbol opisujący ówczesne szaleństwo

[15] Tamże, s. 39.
[16] Tamże, s. 40.
[17] M. Zaleski: *Niepokoje wychowanka Emila.* „Gazeta Wyborcza" 22. 02. 1999.
[18] Tamże, s. 36.
[19] Tamże, s. 36.
[20] Tamże, s. 36.

książkowe. Przy tamtym dzisiejsze blednie. Leo Lipski był dzieckiem tego opętania. Dosłownie, albowiem jako Żyd miał je we krwi. Tymczasem oczytanie w najlepszej europejskiej prozie, ale też w rzeczach nieznanych szerszemu czytelnikowi, trzeba tu przypisać nie tylko pochodzeniu autora *Niespokojnych*, choć – jak czynił to Bohumil Hrabal w *Dryblingu Hidekutiego* – należy zjawisku oddać sprawiedliwość. Przy założeniu, że Lipski to krakowski Żyd, słowa czeskiego pisarza wyświetlają istotne znaczenie: „Te wielkie miasta – Budapeszt, Wiedeń, Praga, Brno, Kraków – były przesiąknięte żywiołem żydowskim. Żydzi mieli swoje gazety, a każdy naród, z jakim żyli, starał się im dorównywać. Za starej Austrii już sześcioletni chłopcy znali Talmud na pamięć"[21]. Inna pamięć, że Lipski pałał miłością do książek, często się zaciera. A tylko ją biorąc pod uwagę, możemy zrozumieć *Niespokojnych*, ten minimalistyczny hołd złożony wielkiej powieści początku XX wieku. Pole do rozmyślań daje tu wiele mówiący obraz, który zapisał Henryk Joffe. Mówiąc o izraelskim pokoju Lipskiego, autor podkreślił ważną figurę – etażerki z książkami: „Można tu znaleźć bajki murzyńskie, Biblię, listy pożegnalne pewnego pisarza na kilka godzin przed śmiercią, ABC urody, *Historię chasydyzmu* Bubera, dzieła Freuda, Faulknera (którego twórczość Lipski bardzo ceni), Balzaca, Nietzschego, Tomasza Manna, Prousta, Nałkowską, wydawnictwa fotograficzne, zoologiczne, książki z zakresu chorób kobiecych i inne"[22]. Słowem, materii pomieszanie. A jednak... W tym szaleństwie jest metoda, najpierw wiele mówiąca o stylu czytania pisarza. Zgłębianie możliwie największej ilości utworów bez uwagi na czas ich wydania i jakość to tylko pierwsze wrażenia. Wśród innych rysują się przede wszystkim pasja poznawcza dla wielkiej powieści XX wieku (Mann, Proust, Faulkner), a także dbałość o warsztat powieściopisarza. Kto powiedział, że nie ma on znać się na fotografii, zwierzętach, kobiecej urodzie? Wychodzący z założenia, że w pisaniu wszystko przydać się może, Lipski wykonywał z książką iście krecią robotę. Ale przecież nie od 1964 roku, kiedy zdołał podejrzeć go Joffe. Tak czytał Lipski od zawsze. Jeśli przyjąć, że przepisał na Emila z *Niespokojnych* swoją pasję mola książkowego, rozdział *Trzech ojców* okaże się kroniką z życia młodego Lipskiego. Obok „świętej trójcy", czyli Manna, Célina i Montherlanta, twórców przecież

---

[21] B. Hrabal: *Drybling Hidekutiego, czyli rozmowy z Hrabalem.* Rozmawia László Szigeti. Przeł. A. Kaczorowski. Warszawa 2002, s. 13.

[22] H. Joffe: *Kafka z ulicy Bugraszow.* „Nowiny i Kurier". Tel-Awiw, 10.01.1964

nierównych sobie[23], wymienia się tu na jednym oddechu nazwiska dwudziestu czterech pisarzy. Dla czytelnika o zapale Lipskiego to parę miesięcy czytania. W sam raz, by mówić o dobrze przerobionej młodzieńczej lekturze. Kilka z tych nazwisk stanie się na stałe kontekstem dla dzieła autora *Piotrusia*. Będą nimi Mann i Céline. O reszcie, z takich i innych przyczyn, komentatorzy tej twórczości zapominają. Pisarz szereguje ją na „książki dobre", do których zalicza – obok Prousta – pisarzy: Kafkę, Witkacego, Huxleya, du Garda, Malraux. W literaturze rosyjskiej docenia Dostojewskiego i Babla. Czyta też *Krakatit* i *Mękę Bożą* Čapka, Rilkego *Opowieści o Panu Bogu*, Hessego *Wilka stepowego*. Z lektur historycznych wylicza Villona, Brantoma, Aretino, de Laclos, Musseta, Flauberta z *Bouvardem i Pécuchetem* i France'a. Dalej idą listy: Marianny d'Alcoforado, *Cartas de Santa Teresa de Jesús*, Verlaine'a, Balzaka. Lipski zajmuje się także plotką: Saint-Simona, Eckermanna, Franka Harissa. Wiele tu rzeczy nieprzydatnych, jak książki „ekscentryczne" o tych, co spadli z czwartego piętra i pozostali przy życiu, o pochowanych żywcem, o snach faraona pod Sfinksem, o twarzach umarłych sfilmowanych przed zgonem[24]. Zawrót głowy? Ale przecież to naturalny dorobek lekturowy młodzieńca, który chce być światowy. Prawda, że pojęcie światowości zmieniło dziś znaczenie i mierzy się je raczej metką na ubraniu niż tytułem znanej książki, ale o to przecież chodzi. Wymieniający jednym tchem tych kilkadziesiąt nazwisk Lipski był „na czasie". Oczywiście, nie wszystkie z nich znamy, tym bardziej jednak wiadomo, że młodzieńcza lektura podlegała modzie. Nie wszystkie też będą dla mnie ważne; interesują mnie bowiem tylko te pozycje z etażerki Lipskiego, które mogły oddziałać na *Niespokojnych*. Niekoniecznie bezpośrednio – starczą nawet dalekie reminiscencje[25].

Nie wszystkie z wymienionych książek wzięły udział w pisaniu powieści i myśleniu o niej. O czym wiadomo, dzieło literackie nie jest zwyczajnym efektem lektury. Jeśli coś na nie oddziałuje, to wybrane pozycje. Mnie będą interesować

---

[23] W tym zestawieniu dziwi obecność Henry de Montherlanta, pisarza słabo znanego zwłaszcza w Polsce, gdzie ukazała się tylko jedna jego powieść, *Chłopcy*.

[24] Por. L. Lipski: *Niespokojni*. Olsztyn 1998, s. 96.

[25] Michel Butor dowodzi, że czytanie książek, jakimi fascynował się pisarz, ma dla jego dzieła zawsze wielkie znaczenie: „(...) poszukiwanie źródeł ma dla nas zawsze znaczenie: co pisarz czytał? Jak to, co czytał, współgra z tym, co czytali inni?" Por. *Szkoła Genewska: tradycja i perspektywy w roku 1988. Dyskusja między Michelem Butorem, Lucien Dällenbach, Antoine Raybaud, Alain Groschichard, Laurent Jenny* [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*. Wybór: H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski. Warszawa 1998.

wybrane z wybranych, czyli tylko takie, które w zanadrzu mają Erosa. Przyjmuję bowiem, że *Niespokojni* to powieść miłosna w szlachetnym sensie. Nie żadna pensjonarska „lekturka", lecz tekst o miłosnym nienasyceniu.

Wielka powieść XX początku wieku, znaczona nazwiskami Canettiego, Prousta, Manna, Musila i Rotha, ukształtowała kilka modeli miłości. Ażeby je odnieść do *Niespokojnych*, a moim zdaniem jest to konieczne – trzeba je przejrzeć. Inaczej niż radzi to robić Lipski. Nie pójdę zatem tropem układu książek na etażerce autora *Niespokojnych*, lecz szlakiem wielkich odkryć miłosnych lat dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia. I nieco wcześniejszych.

## a. MANEWRY MIŁOSNE (JOSEPH ROTH: *MARSZ RADETZKY'EGO*)

*Marsz Radetzky'ego* z 1932 roku, epopeja o upadku Cekanii, poświęca niezwykle mało miejsca erotyzmowi. I słusznie, albowiem jego przedmiotem są biografie zgoła nieerotyczne: żołnierska i urzędnicza. Jako powieść w części inicjacyjną, Roth wyposaża ją jednak w dwa kluczowe zdarzenia, które regulują biografią bohatera. Jak by na to nie patrzeć, trzeba przyznać, że austriacki pisarz sprzyja przekonaniu, że w krachu Monarchii Austro-Węgierskiej nie brała udziału miłość, osobliwie nie przyczyniły się do niego kobiety. Bójki w leniwym wojsku organizującym festiwale, parady z okazji Bożego Ciała i inne, słowem fiasko kultów i rytuałów, owszem, ale miłość zostaje poza obiegiem. Tymczasem pierwsze ze zdarzeń miłosnych wygląda zgoła inaczej; urlopowany ze Szkoły Kadetów Karol Józef odwiedza wachmistrza Slamę. Zamiast męża zastaje żonę, powabnie huśtającą nóżką i nalewającą mu lubczyku – soku malinowego. Para odnajduje się w miłosnym uścisku i ma się dla siebie jeszcze przez parę miesięcy. Sytuacja romansu do tego stopnia zaangażuje Trottę, że nigdy z niej nie wyjdzie. Miłość u Rotha zawsze będzie przyjmować konwencję romansu młodego chłopca ze starszą mężatką. Wszelako w tym pierwszym wypadku, związanym z Kathi Slamową, będzie ona jeszcze bardzo niedojrzała i żołnierska. Posłuszny wewnętrznym nakazom Trotta po każdym zbliżeniu, szybko zaczyna się ubierać, „zwarł z trzaskiem obcasy, uścisnął kobiecie rękę, (...) i wyszedł"[26]. Ta pierwsza, bardzo młodzieńcza miłość, obywająca się bez

[26] J. Roth: *Marsz Radetzky'ego*. Przeł. W. Kragen. Warszawa 1997, s. 63.

wyznań i odbywająca w charakterystycznym dla romansu pośpiechu, po śmierci Kathi przejdzie w sferę mitu. Zapytany przez ojca, starego Trottę, Karol Józef, czy zakocha się w Wiedniu, odpowie szorstko: nigdy. Śmierć Kathi zetrze pierwszą miłosną przyjemność i stanie się nieodłączną siłą sprawczą miłości. Oparta na wiecznym rozstawaniu miłość do czterdziestodwuletniej Wally von Taussig, kobiety-„oficera", której – w przekonaniu mieszczaństwa – wolno było mieć wielu kochanków, przy tym żony psychotyka i oficjalnej przyjaciółki dobrego znajomego Trotty, Chojnickiego, to związek jednostronnie ożywczy. Dla kobiety, wedle ówczesnych miar już niemłodej, każde kwiaty od młodzieńca, sznur pereł czy nawet wystawanie na dworcu w woalce i gęstwinie pary powodują zwrot w życiu, odmładzają ją. Tymczasem Trotta staje się zakładnikiem źle ulokowanej zazdrości. Nie przypuszcza, że Wally go nie opuści, karmiąc się jego wiekiem. Między dwojgiem zachodzą wszystkie możliwe dla romansu komplikacje. „Czy przypadkiem nie był to tylko kaprys z jej strony, że zabrała go ze sobą [do Wiednia – przyp. M.C.] jak smarkacza i darowała mu parę miłych dni? (...) Był – wmawiał to sobie przynajmniej – doskonałym człowiekiem i ta, która go kochała, musiała go kochać bez zastrzeżeń, uczciwie i aż do śmierci, jak biedna Katarzyna. A kto wie, ilu mężczyzn przewija się przez głowę tej pięknej kobiety"[26]. Tu miłość jest rujnująca. Ażeby ją utrzymać, Trotta musi się zapożyczać na wielkie sumy, dezerterować z wojska, a wszystko bez gwarancji, że uda się mu utrzymać kochankę. I rzeczywiście, pewnego dnia, tuż przed wybuchem I wojny światowej, Wally wyjeżdża razem z Chojnickim na bliżej nieokreślone Południe.

Miłość w powieści Rotha to zatem niepewność romansu, niestałość i nieszczęście. Po wypadku z Kathi, nagle zmarłą, następne uczucie, a jest przecież tylko jedno, wiąże się ze śmiercią. Tym samym i bohater jest tu nowy. W kornej rodzinie Trottów nieśmiałość i melancholia Karola Józefa są zapowiedzią nowego, ale i sygnałem upadku, odchodzenia starego. „Podporucznik Trotta jednak, wrażliwszy od swych kolegów, smutniejszy od nich i noszący w duszy posępny szum ciemnych skrzydeł śmierci, z którą dwukrotnie się już zetknął"[27] to dzieło przejściowej epoki. Tu miłość może być tylko bliska manewrom śmierci z czarnymi skrzydłami.

---

[26] Tamże, s. 324.
[27] Tamże, s. 223.

## b. MIŁOŚĆ I ROZSĄDEK (TOMASZ MANN: *BUDENBROOKOWIE*)

W jednym z krótszych rozdziałów pierwszego tomu *Budenbrooków*, wielkiej powieści z 1901 roku, którą tak zachwalał w *Niespokojnych* Leo Lipski, Tomasz najpierw kupuje od małej kwiaciarki Anny bukiet róż, a później jej go wręcza. Treść tej sceny wyrażają słowa kupującego skierowane do sprzedawczyni: „Musimy przecież być rozsądni, prawda?"[28]. Tomasz, który półtora roku wcześniej nawiązał romans z kwiaciarką, wyjeżdżając do Amsterdamu, przychodzi go rozwiązać. Ma na tyle osobistej godności i poczucia odpowiedzialności wobec kobiety, by wyznać prawdę. Kieruje się dobrym, mieszczańskim poczuciem porządku. Zwłaszcza wtedy, gdy nic nie obiecując kobiecie, wspomina jej o możliwości zawarcia małżeństwa z inną w bliżej nieokreślonym czasie. Romans mieszczański, o jakim pisze Mann, to relacja jeszcze sprzed kilkudziesięciu lat, nawiązywana między przedstawicielami różnych sfer, będąca jednak czymś dla kultury mieszczańskiej charakterystycznym. Można by rzec, że poprzedza on zwykle małżeństwo, stanowi poligon miłości, miejsce i moment, w jakim kochający uczą się czuć.

Powieść mieszczańska, jakkolwiek opowiadająca o krachu tej warstwy społecznej, podobnie jak *Marsz Radetzky'ego*, nie przewiduje wiele miejsca dla erotyzmu. Jeśli dobrze się przyjrzeć, znajdzie się dwa miejsca miłosne: omówione i wcześniejszą o kilkadziesiąt stron scenę spacerową Toni i Mortena. Tu także mamy do czynienia z, co prawda krótszym, ostrożniejszym i na mniejszą skalę, romansem mieszczańskim. Młodziutka Tonia wprawia się w słuchaniu zapalczywego mężczyzny, ukrócaniu jego napaści na szlachtę i podziwianiu anegdot o kościotrupie lekarskim obwieszonym przez Mortena policyjnym mundurem. Między młodymi występuje ten sam rozziew, co między Anną a Tomaszem. Morten jest studentem i obrońcą wolności, Tonia posłuszną córką wielkiego rodu. Nie może być mowy o trwałym związku i szczęściu. Rozsądek i nakazy wobec rodziny odgrywają ważniejszą rolę niż podrygi serca.

---

[28] T. Mann: *Budenbrookowie. Dzieje upadku rodziny*. Przeł. E. Librowiczowa. T. 1. Warszawa 1971, s. 188.

Romans mieszczański w *Budenbrookach* to zwykle związek młodzieńczy, gdzie nie może być jeszcze mowy o źle ulokowanych uczuciach, lecz o uczuciach, które są posłuszne sercu. Trwający zwykle krótko, kończy się rozsądnym rozstaniem, nie baczącym na przyszłe życie opuszczanej strony. W powieści nie zajmuje wiele miejsca, w biografii głównych bohaterów jest ledwie epizodem.

## c. MASKARADA ALBO MIŁOŚĆ GRUŹLICZA (TOMASZ MANN: *CZARODZIEJSKA GÓRA*)

W przeciwieństwie do *Budenbrooków Czarodziejska góra* z 1924 roku to powieść filozoficzno – miłosna. Nic więc dziwnego, że obok prozy Célina znalazła się w *Niespokojnych* jako wzór pisania. Niepokorna Kławdia będąca pierwowzorem Ewy, metamorfoza wysokogórska Hansa jako wzór przemian Emila – to tylko niektóre z wpływów i zapożyczeń, jakim uległ Leo Lipski. Tymczasem ogólnej aury „zaczarowanej" powieści o czasie nie czuje się w jego debiucie. Można tu mówić tylko o fascynacji z dalekimi reminiscencjami.

Tuż po przyjeździe do Davos, wysokogórskiego uzdrowiska, Hans Castorp zaczyna cierpieć z powodu zbyt głośno zamykanych drzwi jadalni. Nic jeszcze nie wskazuje, że źle wychowana kobieta, która nimi trzaska, stanie się namiętnością bohatera. Do czasu jest ledwie przedmiotem plotek sąsiadki przy stole, która robi, co może, żeby rozbudzić w Niemcu uczucia. Przyzwoity, małomówny Hans jest jednak wściekły; w przekroczeniu zasad dobrego wychowania nie może być mowy o miłości. Przypomina tu Rilkego, który na widok Abelone mógł ledwie powiedzieć: „była niesympatyczna"[29]. Dodajmy, że było to ich pierwsze spotkanie. Później Abelone jest już tą Abelone. Podobnie Kławdia będzie tą Kławdią i Hans znajdzie przyjemność w oglądaniu jej podczas jedzenia. Nim jednak tak się stanie, Hans przeżyje przemianę, której świadkami zostaną jego kuzyn Joachim, ten sam, którego później spotka fatalna śmierć, radca Berenhs oraz Lodovico Settembrini. Z małomównego, dobrze wychowanego Niemca Castorp zmieni się w wymownego, doświadczonego krasomówcę, pewnego siebie, umiejącego bronić własnego zdania i,

[29] R.M. Rilke: *Malte. Pamiętniki Malte – Lauridsa Brigge*. Przeł. W. Hulewicz. Warszawa 1979, s. 123.

najważniejsze, ciężko zakochanego. Hans przejdzie intelektualną maskaradę o skutkach nieodwracalnych. W sukurs przyjdzie jej temperament choroby gruźliczej, która jakoby wyzwalała chorego, zwracała mu wolność i większą władzę niż występująca u zwyczajnego człowieka. Gruźlica jako metafora wolności zdobędzie więc działanie metaforyczne nad miłością. Gorączka romantyczna okaże się gorączką z choroby. Gorączkujący Hans po pewnym czasie przestanie wiedzieć, czy działa na niego choroba czy Madame Chauchat. „Raczej była to dość ryzykowna i nieprzytulna odmiana tego omamienia przemieszana z dreszczem i żarem, jak samopoczucie człowieka gorączkującego albo jak dzień październikowy w górach"[30]. Od tej chwili minięcie w drzwiach Kławdii przyprawia Hansa o palpitacje i tak rozedrganego serca. Przypadkowe spotkania czy wspólne jedzenie będą podstawą tego dziwnego związku, który nie ma nic wspólnego z sanatoryjną miłością. O ile tamta rozgrywa się na spacerach i balach, na wspólnych przejażdżkach i wypadach, w tej nie ma mowy nawet o wspólnej konwersacji. Dopiero czarodziejska Noc Walpurgii wszystko odmieni. W umyśle Hansa powstaje wówczas dziwna, homoseksualna zbieżność między męską urodą Kławdii a usposobieniem Przebysława Hippego, młodzieńczego przyjaciela. Oboje pożyczają Hansowi ołówek: Przebysław kiedyś na zajęciach rysunku, Kławdia przy walpurgicznej zabawie. Oboje też, nieświadomie, oddziałują na Hansa, w obojgu jest zakochany. Z tą jednak różnicą, że miłość do Kławdii ma urok szaleństwa. Jest – co rzadkie w 1924 roku – miłością romantyczną. Znamienne będzie wyznanie miłości, jakie w ową noc Hans uczyni Kławdii: „Gorączka mego ciała i bicie mego znękanego serca, i drżenie moich członków – wszystko to jest przeciwieństwem incydentu, bo jest niczym innym (...) niczym innym tylko moja miłością do ciebie (...). Ach, miłość jest niczym, jeśli nie jest szaleństwem, jeśli nie jest absurdem, zakazanym owocem i przygodą w krainie zła. W przeciwnym razie jest czymś przyjemnym i banalnym, jest odpowiednim tematem do spokojnych piosenek na równinie"[31]. Wyraźnie widać postęp, jaki uczynił Castorp od przyjazdu. Z porządnego mieszczucha, dla którego właśnie przyziemne i banalne uczucie miało znaczenie, zmienił się w romantycznego szaleńca. Tymczasem Kławdia odjedzie i wróci w towarzystwie wiele starszego Holendra, Mynheera Peeperkorna. Uczucia Hansa oczywiście nie ulegną zmianie, ale nadwerężą się nieco. Ten, który nigdy by nie podarował sobie pocałunku, odmówi go

[30] T. Mann: *Czarodziejska góra.* Przeł. J. Kramsztyk. T. 1. Warszawa 1972, s. 352
[31] Tamże, s. 532.

Kławdii. Kiedy indziej przystanie na uroczysty pocałunek rosyjski. Ballada o dwojgu gruźlików, z których jeden był bardziej zakochany od drugiego, dobiegnie końca tradycyjnie – wyjedzie Kławdia.

Całe to streszczenie ma dowieść jednego – wskazać, że miłość w *Czarodziejskiej górze*, wbrew zasadzie mieszczaństwa, której jakoby hołduje Hans Castorp, to absurd, szaleństwo i zakaz. Jest nieodwzajemniona, przekracza zakaz małżeństwa, istnieje ponad narodami i językami. Oto romantyzm na miarę początku XX wieku. Oboje łączy gruźlica, która – mimowolnie – zaprasza do szaleństwa. Jeśli przyjąć, że ona sama, gruźlica, jest takim szaleństwem i gruźlikom wolno znacznie więcej niż zdrowym, zagadka, skąd w sanatorium przedwojennym miejsce na romantyzm, rozwiąże się sama.

## d. TRZY MIŁOŚCI I DWA UNIESIENIA (ROBERT MUSIL: *ZESPOLENIA, TRZY KOBIETY*)

Ryzyko, że Leo Lipski znał *Vereinigungen*, czyli *Zespolenia* Roberta Musila z 1911 roku, jest niewielkie. Ta małych rozmiarów modernistyczna proza, na którą składają się dwa opowiadania, raczej nie zawróciła mu w głowie z prostego powodu. Język, jakim posługuje się Musil, jest tak daleki od tego, którym włada Lipski, że nie ma mowy o wzajemnych wpływach. Ale modele miłości są interesujące.

W *Dopełnieniu miłości* mowa o sodomii. Określenie to u Musila pojawia się w charakterze oznacznika skomplikowanej sieci uczuć. Młoda mężatka Klaudyna wyrusza w podróż do córki, zresztą z pozamałżeńskiego związku. Zatrzymawszy się w hotelu, natyka się na radcę ministerialnego, któremu okazuje względy. Kobieta wszelako nie definiuje ich w sposób łagodny, od razu nazywając je sodomią. „(...) mam uprawiać sodomię...? Ale za tym było pragnienie wystawienia na próbę ich miłości: żebyś poczuł to tak naprawdę: ja, ja pod tym zwierzakiem (...). Żebyś ty tam nigdy już tak niewzruszenie i tak naiwnie we mnie nie uwierzył"[32]. Położenie się pod „zwierzakiem", czyli radcą jest dla Klaudyny rodzajem próby miłości. Ale, paradoksalnie, przejście tej próby wiąże się ze zdradą uczucia. Ukaranie małżonka za

[32] R. Musil: *Zespolenia. Historie nie historie*. Przeł. Z. Rybicka, W. Pieńkowski. Warszawa 1982, s. 53.

nadmierną miłość i wiarę w ukochaną musi się skończyć w jeden sposób – sodomią. Jeśli Klaudyna rzeczywiście kocha, moglibyśmy zapytać, po co jej dodatkowe wzmocnienie? Odpowiedzi są dwie: po to, żeby się mocniej przekonać o miłości i po to, żeby ją zniszczyć, pokryć rdzą. Z której z nich korzysta bohaterka? Miesza oba modele odpowiedzi. Zależna od męża i „zwierzaka", uruchamia jeden rodzaj miłości skierowany do obu mężczyzn. Oczywiście, rzecz cała kończy się dość przezornie, bo Klaudyna, oddając się radcy, w końcu zrzuca go z siebie i staje po stronę męża. W każdym razie demonstracja miłości przechodzi tu swoją niemożność i musi znaleźć dopełnienie w drugiej, pogrążyć się w zdradzie.

Tytułowa bohaterka *Kuszenia cichej Weroniki* jest dziewczyną rozdartą między dwu mężczyzn: Johannesa i Demetera. Pierwszy reprezentuje tu świetlisty rozum, drugi jest rozbuchanym id. Opowiadanie czytane metaforycznie – inna lektura zresztą umniejsza jego wartość – wspomina o dziejach miłości, która nie potrafi się wywikłać z tego, co jej przeznaczone: z umiłowania góry i pociągu do cielesnego dołu. Ostatecznie wszystko tu przegrywa. Miłość, czyli Weronika zostaje sama. Odrzuceni zostają i Demeter, i Johannes.

O ile *Zespolenia* to dzieło ciemne, zgoła modernistyczne, z poplątanymi nitkami akcji, w *Trzech kobietach* fabuła została pomyślana przejrzyście i – na tle poprzedniego zbiorku – przypomina ogród z rozwidlającymi się ścieżkami. Pod tym względem *Grigia*, niebanalnie zbudowana nowela, to prawdziwe sceny z życia pozamałżeńskiego. Tytułową bohaterkę, Lenę Marię Lenzi, chłopkę zamieszkującą miasteczko Pergine w dolinie Fersiny Homo poznaje późno, ale już podczas robót skalnych. Zaangażowany do pracy przez dawnego przyjaciela pod nieobecność żony Homo z duszą na ramieniu, ale z nadzieją w sercu wyjeżdża do maleńkiej mieściny bynajmniej nie po to, by romansować. Dzieje się inaczej. Zapominając o żonie i chorym, wysłanym do wód synku, wdaje się w romans z Grigią, czyli Leną Marią. W tamtejszym narzeczu Grigia znaczy krowa. Nie wiele myli się Egon Naganowski, nazywając bohaterkę „świętą krową"[33], albowiem Grigia w swoich olbrzymich chodakach, niemodnej chuście, władająca dziwnym językiem, pełnym chłopskich naleciałości bliższa jest wypasanej krowie niż ktokolwiek inny. Kochankowie oddają się miłości, zrazu badając możliwości swoich ciał i języków; poznają się. Kiedy trening poznawczy osiąga wyżyny, zły znak – przyjazd męża Grigii każe obojgu

[33] E. Naganowski: *Trzej mężczyźni* [w:] R. Musil: *Trzy kobiety*. Przeł. T. Jętkiewicz, W. Kwaśniakowa, E. Sicińska. Warszawa 1978, s. 149–156.

uciekać. Ukrywają się w szczelnie skalnej, skąd tylko jedno, Lena Maria się wydostanie. Za słaby Homo oczekuje w skale na śmierć. Jakkolwiek interpretacja Naganowskiego o tym nie mówi, *Grigia* to świetny przykład ludowej kary za zdradę. Ponoszą ją oboje winowajcy – Grigia oddalając się od właśnie przybyłego męża, Homo – zasypiając w skalnej szczelnie. Ale prosty morał, że pozamałżeńska miłość jest jak skradziony kwiat – nie wzrasta, jest za prosty, bo najpiękniejsze sceny tej noweli prowadzą wprost w środek romansu.

Baśniowa *Portugalka* należy do gatunku takich fabuł, których dosłowne czytanie niszczy sens dzieła. Nie będziemy jednak proponować lektury metaforycznej – czytanie wątku miłosnego interesuje nas znacznie bardziej. Inna rzecz, że pierwszy i ostatni raz Musil stawia na opowieść o czasach odległych i już sam ten fakt przemawia za baśniowością dziełka. Bogaty możnowładca pan von Ketten poślubia piękną Portugalkę i przywozi ją do swojego zamku. Tak zaczyna się większość baśni. Niebaśniowe są natomiast utarczki, jakie od lat von Ketten widzie z biskupem. Przez kolejnych jedenaście lat zaniedbuje małżonkę i oddaje się walkom aż do pokonania i śmierci biskupa. W tym czasie von Ketten zostaje nieszczęśliwie ukąszony przez muchę i zapada na ciężką chorobę. Małżeństwo, zrazu udane, zaczyna podupadać, zwłaszcza że panią von Ketten odwiedza jej dawny portugalski przyjaciel. Łatwo przewidzieć, że w czasie, gdy pogromca biskupa męczy się w łóżku, Portugalczycy bawią się w najlepsze. Ważną rolę odgrywają tu zwierzęta, zawsze symbolizujące von Kettena: wilk i kotek. Pierwszy jest podopiecznym pani, z zazdrości zabitym przez pana i tężyzną przypominający jej męża, drugi, kotek-przybłęda, przytulanka wszystkich, nabawiwszy się parchów, umiera. Ginie zatem tak, jak von Ketten mógł był zginąć. Nieszczęśliwy z powodu choroby i utraconych względów małżonki możnowładca idzie po radę do wróżki, od której dowiaduje się, że jeśli cokolwiek przedsięweźmie, wyzdrowieje. Wierny radzie von Ketten wspina się na ścianę zamku, zdrowieje i wkrada się do małżeńskiej sypialni. W przeciwieństwie do poprzedniego to opowiadanie dotyczy spraw małżeńskich. I ani jego baśniowy charakter, ani nieraz nieracjonalne postępowanie bohaterów nie są w stanie tego zmienić. Można by nawet rzec, że *Portugalka* ma fabułę melodramatyczną – pokazuje trudną naukę miłości małżeńskiej przedsięwziętą przez mężczyznę. Kochanek sławy, wojny i koni ma duże trudności w zaskarbieniu sobie uczucia żony. W końcu, niecierpliwa, pani von Ketten, bierze sobie kochanka-przyjaciela. Kością niezgody między obojgiem jest także wilk, ostatecznie zabity

przez możnowładcę. Jeśli da się z tego opowiadania wyłuskać treści realistyczne, będą nimi te dotyczące małżeństwa. W końcu jest obojętnie, czy baśniowe, czy nie, bo każde małżeństwo ma swoje troski i wiele nauki przed sobą.

*Tonka* to ostatnie w zbiorze, a zarazem pierwsze zupełnie pozamałżeńskie opowiadanie, w którym bohaterowie nie mają żadnych zobowiązań wobec osób trzecich. Tytułowa postać pracuje jako pokojówka u babki bohatera, nie wymienionego tu z imienia i nazwiska. Praca przemyka jej obok nosa, gdy babka umiera. Wówczas zwolnioną dziewczyną opiekuje się on, chłopak wykształcony, nieledwie naukowiec w dziedzinie chemii. Mezalians ma dobre strony. Zwykle samotni bohaterowie Musila odnajdują się w miłości. Są jednak i strony negatywne: byle jakie odzienie Tonki, jej niewykształcona mowa, słaba pozycja społeczna zaczynają mężczyźnie przeszkadzać. Tym samym nie dziwi fakt, że jego stosunek do Tonki jest ambiwalentny: kocha ją i nie kocha. „Kochał Tonkę, ponieważ jej nie kochał, ponieważ nie podniecała jego duszy, lecz obmywała jak czysta woda; kochał ja bardziej niż sam przypuszczał"[34]. Niestety, przedziwnym splotem zdarzeń Tonka zachodzi w ciążę pod nieobecność bohatera, wzbudzając tym jego podejrzenia, zwłaszcza, że wcześniej choruje na chorobę weneryczną, którą ten, zdrowy, nie mógł jej zarazić. Podwójna zdrada kładzie się cieniem na związku obojga. Los mści się jednak szybko; Tonka umiera podczas porodu. Ta na poły fantastyczna opowieść podkreśla jedynie realia nieszczęścia, jakie spotyka prostą, biedną dziewczynę, która aspiruje do związku z paniczem. Musil mówi jasno: nie ma mowy o takim związku, mezalianse są zakazane.

*Trzy kobiety* czytane jako tryptyk o miłości i związkach stanowią więc nie tyle potępienie relacji pozamałżeńskiej, ile jej zdyskontowanie w ściśle określonej sytuacji. Niedopuszczalna jest zdrada tak, jak niedopuszczalny jest mezalians. Wygrana nie stoi po stronie miłości. Jak inne uczucia, tak i ona poddana jest falowaniu i innym zgubnym czynnikom. Najwięcej przeszkadza jej jednak samotność. Zresztą obawę tę wyrażają słowa samego Musila, który stwierdził, że miłość to podwójna samotność. A jeśli tak, nic nie jest na świecie wieczne, a uczucia najbardziej do tego predestynowane giną jak zamki z piasku.

[34] R. Musil: *Tonka* [w:] *Trzy kobiety...*, s. 100.

## e. MIŁOŚĆ W KOTERII (MARCEL PROUST: *W STRONĘ SWANNA*)

Pięć pierwszych części *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta ukazywało się w polskim przekładzie w latach 1937–1939. To wystarczający dowód, by przyjąć, że Leo Lipski je znał. Czy jednak z nich czerpał, czy stanowiły dla niego inspirację – nie wiadomo. Wystarczy jednak przypomnieć, że ten argument nie przesądza roli, jaką w tym miejscu odgrywa proza I połowy XX wieku. Lipski nie przypomina w *Niespokojnych* o Prouście być może dlatego, że interesuje się krwistą, mocną prozą. Nie oddaje się cyzelowaniu uczuć. Ale i to nieprawda. Relacje Ewy i Emila dowodzą, że pisarza interesuje miłość skomplikowana, wynaturzona, niedorosła, patowa. Czyli taka, jaką można znaleźć w pierwszej części Proustowskiego cyklu, *W stronę Swanna.*

Bohaterami tej części są – poza wszystkimi ciotkami, wujkami i znajomymi – narrator Marcel, Karol Swann, Odeta de Cércy i Gilberta, córka dwojga ostatnich. Swann to pozer miłości, lowelas, bywalec najlepszych paryskich towarzystw, niejednokrotnie arystokratycznych. Zagadką powieści i prawem zbójeckim literatury pozostanie, dlaczego wybór jego serca pada na piękną, ale mało inteligentną kokotę, Odetę. Spotyka ją w dość skromnym intelektualnie gronie państwa Vedurin. Zrazu koneserowi malarstwa Veermera Odeta kojarzy się z arcydziełem. „Termin *dzieło florenckie* oddał wielką przysługę Swannowi. Pozwolił mu, niby legitymacja, wprowadzić obraz Odety w świat marzeń, do którego dotychczas nie miała dostępu i gdzie oblekała się nowy szlachectwem. I gdy często fizyczny obraz tej kobiety, wciąż odnawiając jego wątpliwości co do walorów jej twarzy, ciała, całej jej urody, osłabiaj miłość Swanna, wątpliwości te znikały, miłość umocniła się, zyskawszy podstawę w danych niewzruszonej estetyki"[35]. Ale w pierwszych czasach ich miłości Swann bawi się jeszcze innymi kobietami. Spotyka się z gryzetkami, służącymi, pokojówkami, Odetę widując późnym wieczorem u państwa Vedurin. Z czasem dochodzi do przesunięcia: z dzieła florenckiego twarz paryskiej kokoty staje się tą jedyną. Proust nie odkrywa tu niczego nowego. Szkicując relację, w której jedno

[35] M. Proust: *W stronę Swanna.* Przeł. T. Boy-Żeleński. Kraków 2003, s. 193.

(Swann) chce, a drugie jest skore opóźniać umizgi, pisarz rysuje bardzo powszechny model miłości. To prawda, Odeta jest tą, która bawi się, okłamuje, bywa gdzie bądź, byle jak najrzadziej widywać Swanna. Odwzajemnia jego miłość, ale jej nie równoważy. Kocha, ale nie równie mocno. Daje się Swannowi odwozić po wieczorach spędzanych u znajomych, pozwala mu bywać u siebie, ale wszystko to odbywa się w sztywnym paradygmacie uczuć dzielonych między wielu mężczyzn. Przysłowiową kroplą przepełniającą kielich jest anonim, jaki otrzymuje Swann, obrażający Odetę. Jest w nim napisane, że kobieta utrzymuje potajemne związki z innymi kobietami i mężczyznami. Rozeźlony Swann wzmaga uwagę i postanawia przepytać kochankę. Osiąga efekt odwrotny: Odeta zaczyna wyjeżdżać zagranicę z państwem Vedurin, wyraźnie unikając Swanna. Ostatecznie, odsunięty od towarzystwa i ukochanej kobiety, bohater zanurza się w świat marzeń i dochodzi do bolesnego wniosku; nie pojmuje, jak mógł trawić lata na kochaniu kobiety, która nie była w jego typie. Nic w tym dziwnego: miłość Swanna to tak naprawdę miłość do koterii. Gaśnie, gdy Swann popada w niełaskę u państwa Vedurin. A jednak tajemnicą pozostanie, jak ten sam Swann, który w finale rozdziału zwątpił w miłość, ożenił się z Odetą. Co prawda wiemy, że to inna kobieta: starsza, dojrzalsza, pobożna, macierzyńska. Ale ma w sobie i coś z dawnej Odety – rodzice Marcela nie chcą widywać jej ze względu na przeszłość kobiety.

Model miłości *W stronę Swanna* należy do delikatnych; naszkicowany cienką kreską, barwnie omówiony, szczegółowy, prezentuje jednak relację dobrze znaną literaturze: miłosnego nieporozumienia. Sytuacja, w której jedno chce, a drugie nie, w której mężczyzna – mądrzejszy, wykształcony, bogaty i dobrze sytuowany – zakochuje się w damie o podejrzanej konduicie, należy do wcale częstych. Zyskiem Prousta jest jego cieniowane omówienie. Pod tym względem stanowi ono przeciwieństwo zapisu w *Niespokojnych*.

Jak Odeta stanowi przedmiot marzeń Swanna, tak ich córeczka, Gilberta jest podmiotem fantazji Marcela. Spotykana na Polach Elizejskich, gdzie chłopiec pojawia się razem z opiekunką, Franciszką, bawi się z Marcelem, szybko wywołując w nim uczucie fascynacji. To zauroczenie obcą sferą, nieprzyjaciółmi rodziców, innością, tajemnicą. Po latach jest jednak tylko takim samym wspomnieniem dzieciństwa jak słynna magdalenka. Wspomnieniem ufryzowanym w piękno, zagadkowym, niedostępnym – zarówno przez pamięć, jak i przez przeszłą rzeczywistość. Gilberta zresztą, jak jej matka, to przykład kobiety niedostępnej,

filuternej, niezdającej sobie sprawy z miłości, jakiej jest obiektem. To kolejne miłosne nieporozumienie.

## C. NIEPOKOJE MŁODYCH WYCHOWANKÓW

Każda z omawianych niżej powieści dotyczy szkoły. A co za tym idzie, miłość bohaterów, to miłość wieku szkolnego. Czy miłość niespokojna? Przede wszystkim nienasycona i uwikłana w rozliczne przygody. Miłość, która nie liczy się z prawem, wspina po drabinach i drzewach, zamyka się w kościelnych zakrystiach, unika konfesjonałów i kończy katastrofą. Niestety, taki zawsze jest koniec szkolnej miłości: bohaterowie rozstają się ze łzami w oczach. W końcu to miłość pierwsza, nie ostatnia. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że Lipski wzorował swoją książkę o miłosnym „przestępstwie" na którejś z tych powieści. Ostatecznie, ta młodzieżowa powieść dla dorosłych nie powstała w próżni. W moim przekonaniu, autor *Piotrusia* dokonał zgrabnej syntezy *Niepokojów wychowanka Törlessa* Roberta Musila, *Mojego przyjaciela Meaulnesa* Alain-Fourniera i *Chłopców* Henry de Montherlanta, dołączając do tego doświadczenia autobiograficzne. Tak w każdym razie wyglądałaby próba rozszyfrowania wpływów, jeśli brać pod uwagę sytuację zastaną w literaturze. Albowiem te trzy książki wyznaczały wówczas, tj. w pierwszej połowie wieku XX, modus pisania o miłości młodzieżowej. Były książkami o młodzieży dla dorosłych, pozycjami ważnymi, nie do ominięcia. Do tego stopnia istotnymi, że każda z nich – w pewnym sensie – stała się *opus magnum* w twórczości swojego autora.

## f. STRACONE ZACHODY MIŁOŚCI (ALAIN-FOURNIER: *MÓJ PRZYJACIEL MEAULNES*)

*Mój przyjaciel Meaulnes* to jedyna ukończona powieść Alain-Fourniera, opublikowana w Polsce w roku 1936 i przetłumaczona przez Annę Iwaszkiewiczową. Opowiada historię miłości podwójnej: chłopca do chłopca i chłopca do dziewczyny. O pierwszej relacji nie mamy w tym miejscu wiele do powiedzenia; nie jest homoseksualna, a wręcz odwrotnie, przywodzi na myśl najlepsze przyjaźnie chłopięce. Zawiązuje się między Frankiem Seurelem a Augustem Meaulnesem. Pierwszy jest synem nauczyciela z małego miasteczka, drugi – dziwnym przybyszem. Niedługo zresztą goszczącym w szkole. Otóż pewnego dnia August znika. Z jego późniejszych opowieści wynika, że, zabłądziwszy w drodze po dziadków Franka na kolej, trafił do tajemniczego miasteczka Les Sablonniéres. Wszedł do otwartego domu i zdrzemnął się. Obudziwszy się, zastał wrzawę. Na zewnątrz kręciło się pełno dzieci. Sam August natomiast znalazł przy sobie przebranie, w które się odział i zszedł na śniadanie. W towarzystwie poprzebieranych dzieci, w feerii barw i mieszaninie ulicznych przebierańców bohater spędził kilka świątecznych dni. Podczas jednego z nich miał spotkać dziewczynę wyjątkowej urody, Yvonne de Galais, dziedziczkę dworku, w której od pierwszego wejrzenia się zakochał. Powróciwszy do szkoły, nie mógł myśleć o niczym innym, tylko o owym dziwnym dziecięcym mieście i jego dziedziczce. Zresztą nieraz planował tam powrócić z Frankiem – niestety, bez powodzenia. Opuściwszy ostatecznie szkołę, Meaulnes udał się do Paryża, gdzie zdobył adres domu, w którym jakoby miała przebywać Yvonne. Niestety i tam jej nie znalazł. Zrezygnowany oddał się sile uczucia do dziewczyny, która od kilku dni, dokładnie od czasu, kiedy August odwiedzał opuszczony paryski budynek, kręciła się wokół niego. Meaulnes zapomniałby o Yvonne a tajemnicza dziewczyna pokochałaby go, gdyby pewnego razu nie wydało się, że jest byłą zbiegłą narzeczoną Rudolfa de Galais, brata Yvonne. Rozwścieczony August przegonił ją. I tu popełnił niewybaczalny błąd, którego miał żałować przez kilka najbliższych lat, albowiem Frank odnalazł Yvonne i sprowadził do siebie Augusta. Ten czym prędzej oświadczył się dziewczynie i ją poślubił. Niestety przeszłość miała się odezwać dość szybko. Zrozpaczony Rudolf, nie mogąc znieść szczęścia małżonków, ponaglił dawnego przyjaciela, Meaulnesa do

znalezienia jego żony. August, owszem, znalazł ją po wielu miesiącach poszukiwań, ale stracił żonę. Yvonne zmarła w połogu.

Oczywiście, to nie koniec tej pięknej baśni, ale – jak każda baśń dla dorosłych – kończy się ona katastrofą. Meaulnes zostaje sam. Istotną rolę gra Yvonne, upamiętniająca kobietę, w której bez wzajemności zakochał się Alain-Fournier. To księżniczka z bajki, pani na włościach, królewna małego dziecięcego raju, do którego nie ma powrotu. Dwa spotkania Augusta z nią to otwarcia dwu światów: dziecięcego, w którym panuje bezgraniczne szczęście, i dorosłego, w którym królują nędza z biedą. Tak czy inaczej zniknięcie Yvonne to prawdziwy koniec pacholęctwa dla chłopców. Od tej pory nie imają się ich przygody. Śmierć pojawia się w raju. Frank tak mówi o śmierci Yvonne: „Wszystko jest ciężarem, wszystko jest goryczą, skoro jej już nie ma. Świat jest pusty, wakacje skończone. Skończone długie spacery z końmi, skończona tajemnicza przygoda miłości... Wszystko staje się znów zwykłą, codzienną udręką..."[36] Właśnie, wakacje... Nagle okazuje się, że wszystko, co do tej pory przeżywali chłopcy, było wakacjami. Taka też była miłość Augusta: jednorazowa, sensualna, pozbawiona przyszłości. Dopiero przypadek sprawił, że losy obojga, Yvonne i Meaulnesa, zostały odmienione. Ta nieszczęśliwa, krótka młodzieńcza miłosna przygoda, w której kobieta jest jednak niemową, nieodgrywającą poważniejszej roli piękną królewną to preludium do *Niespokojnych.*

## g. UKOCHANY KOZIOŁ OFIARNY (ROBERT MUSIL: *NIEPOKOJE WYCHOWANKA TÖRLESSA*)

W *Niepokojach wychowanka Törlessa* Roberta Musila (1906) miłości jest niewiele. A już na pewno nie ma miłości heteroseksualnej. Zresztą kobiety, poza panią Törless i drugoplanową prostytutką Bożeną, tu nie występują. A więc miłość homoseksualna? Otóż akcja powieści rozgrywa się w konwikcie, dobrze sytuowanym i wychowującym chłopców z najlepszych rodzin. Jak powiada Henry de Montherlant miłość chłopięca w szkole to zjawisko powszednie, wręcz naturalne dla

[36] Alain-Fournier: *Mój przyjaciel Meaulnes.* Przeł. A. Iwaszkiewiczowa. Warszawa 1988, s. 178

pewnego etapu dojrzewania. Swoje dodaje Musil: „Przyczyną były szczególne stosunki w instytucie. Tam, gdzie młode prężne siły trzyma się na uwięzi za szarymi murami, gromadzą one w fantazji, bez wyboru, rozkiełznane obrazy, które niejednemu odbierają przytomność. Pewna rozwiązłość uchodziła nawet za coś męskiego i zuchwałego, za śmiałe przywłaszczenie sobie niedozwolonych rozkoszy"[37]. Zatem miłość w konwikcie w M. to miłość grecka, otrzymująca przyzwolenie kulturowe, bardziej „męska" i szlachetna od heteroseksualnej. To wreszcie zjawisko codzienne. Tymczasem fakt maltretowania Basiniego przez trzech chłopców, w tym przez tytułowego bohatera, urąga takiemu modelowi miłości. Dlaczego? Ostatecznie, zawarte w tytule tego rozdziału wyrażenie to metafora i paradoks. W przyrodzie odium skierowane przeciw kozłowi ofiarnemu nigdy nie jest mylone z miłością. W *Niepokojach...* mamy do czynienia z napiętnowaniem za kradzież. Wychowanek Basini kradnie Beinebergowi pieniądze, żeby spłacić długi. Zadenuncjowany i rozszyfrowany przez jednego z chłopców, staje się przedmiotem opresji. Teatr okrucieństwa Törless, Reiting i Beineberg rozgrywają na strychu konwiktu, w tajnej skrytce. A znęcają się w sposób wcale wymyślny: chłoszczą chłopca słowami, prętami, hipnotyzują, wygrażają mu, każą się rozbierać. Przyzwyczajony do negliżu Basini w czasie ferii, gdy dwaj najgroźniejsi oprawcy udali się na wypoczynek, wślizguje się do łóżka Törlessa i próbuje wzbudzić w nim litość. To oczywiste zagranie kozła ofiarnego, wręcz syndrom sztokholmski[38]. Wówczas rozbudza się w głównym bohaterze zmysł żądzy. Wrażliwy na urok chłopięcego ciała, udaje się z Basinim na strych i „przepytuje" go z tortur. Oczywiście, między chłopcami nie dochodzi do zbliżenia, jakkolwiek i to zostaje przez Musila powiedziane niewyraźnie. Ostatecznie Törless przezwycięża pokusę i nie uczestniczy dalej w maltretowaniu, za co sam zostaje napiętnowany przez chłopców. Powieść kończy się wydaleniem Törlessa i Basiniego, który – nie mogąc wytrzymać tortur – przyznaje się.

*Niepokoje...* to książka o epizodzie miłosnym, o zauroczeniu chłopięcym ciałem, wreszcie o miłości do kozła ofiarnego. Słowem, o najbardziej niemożliwym i zakazanym uczuciu. Również przez przeżywającego. Kochający wie bowiem dobrze, że miłość, którą czuje, nie może się ziścić z powodów społecznych. Napiętnowanie środowiska i odium społeczne są tu wystarczająco silne, by wtargnąć w uczucie i je

[37] R. Musil: *Niepokoje wychowanka Törlessa.* Przeł. W. Kragen. Kraków 2002, s. 157.
[38] Zachowanie polegające na przymilaniu się ofiary do oprawcy.

zniszczyć. Inna rzecz, że – jak powiada Musil – miłość młodzieńcza nie trwa wiecznie. Zwłaszcza miłość chłopięca. Stąd łzy wylane za związkiem Törlessa i Basiniego są niepotrzebne; i tak skończyłby się prędzej czy później. Musil tłumaczy, że pierwsza namiętność – albowiem *Niepokoje...* to także próba opowiedzenia o pierwszej namiętności – nie jest miłością do jednej osoby, ale nienawiścią do wszystkich. A uczucie niezrozumienia siebie i świata to jej przyczyna. W takim razie bycie we dwoje to podwójna samotność. Pisarz nie oszczędza pierwszej chłopięcej miłości; nie pozostawia na niej suchej nitki: „Prawie każda pierwsza namiętność trwa krótko i pozostawia gorzki niesmak. Jest omyłką, rozczarowaniem. Nie rozumie się jej potem i nie wie, co ma się właściwie oskarżać. Pochodzi to stąd, że ludzie w tym dramacie są w większości partnerami z przypadku – przypadkowi towarzysze w ucieczce. Po zaspokojeniu nie poznają się więcej. Widzą w sobie różnice, ponieważ nie widzą już rzeczy wspólnych"[39].

Oto kwintesencja zabiegów, jakie podejmuje Basini, by uwieść Törlessa. O ile udają mu się, nie wystarczą, by podtrzymać związek; posypie się on niczym płatki zerwanego maku. Koniec ich historii jest za to dramatyczny: obaj wydaleni, nie spotkają się więcej. Stąd określenie jej mianem epizodu zmysłowego jest dostatecznie wymowne. Po prostu chłopięca przygoda.

## h. MIŁOSNA TAUROMACHIA (HENRY DE MONTHERLANT: *CHŁOPCY*)

Sprawa czasu powstania *Chłopców* Henry de Montherlanta jest dość dyskusyjna. Jakkolwiek powieść wyszła u Gallimarda w 1969 roku, powstała znacznie wcześniej, i tylko to upoważnia nas do włączenia jej w krąg literatury potencjalnie interesującej Lipskiego. Autor rozpoczął nad nią pracę – o czym obficie informuje we wstępie – w 1929 roku i napisał pięćdziesiąt stron, które wydał w tym samym, w którym wyszli *Niespokojni*, 1948 roku pod tytułem *Sergiusz Sandier*. Niestety, nakład 262 egzemplarzy uniemożliwił Lipskiemu poznanie dziełka. *Chłopcy* po raz pierwszy w dużym nakładzie ukazali się w 1965 roku. Wszelako klimatem, czasem dziania się akcji (1911–1914) i aurą powieść ta wpisuje się w osiągnięcia tej klasy, co *Mój przyjaciel Meaulnes* i *Niepokoje wychowanka Törlessa*. Musimy brać także pod uwagę zamierzenia autora, który ukończyć chciał *Chłopców*

[39] R. Musil: *Niepokoje wychowanka Törlessa...*, s. 37.

wcześniej. Krótko: włączamy ich w obręb literatury inspirującej nie po to, by ów obręb przełamać i rozerwać, ale by dopełnić go o utwór spóźniony. Na tle wyżej omawianych powieści usadawia się on na właściwym miejscu.

Rzecz cała dzieje się w kolegium Parc w Paryżu i rozgrywa pomiędzy dwoma chłopcami: czternastoletnim Sergiuszem Souplierem i szesnastoletnim Albanem de Bricoule. Jeden (Sergiusz) jest synem nuworyszy, chodzącym w zabiedzonej kurtce i cienkim jak szarfa szaliku, lubiącym dominację i niewystarczająco dorosłym na miłość. Drugi – jedynym dzieckiem zepsutej matki, która podaje synowi szampana i sypia z nim w łóżku[39]. Oczywiście, chłopcy odnajdują się nie od razu. Pierwszy do związku dąży Alban, który zachwyca się, gdy Sergiusz *poda mu piłkę, pomoże przeciągnąć sznur, muśnie go po ręce*. Między dwoma wybucha romans. Chłopcy spotykają się potajemnie w Ogrodzie Zoologicznym, w grocie, w dyliżansie. Wszędzie całując się i obściskując. Niestety, w ich związek ingeruje Kościół wcielony w osobę księdza de Pradts. Najpierw ingerencja jest nikła i opiera się na zakazaniu Sergiuszowi wychodzenia w dni powszednie po lekcjach, później bywa coraz bardziej ekspansywna. W końcu dochodzi do nawałnicy. Poprzedza ją tajemne spotkanie w składziku czekolady, *sacratissimus locus* – miejscu błogosławionym i przeklętym (jak w Rzymie domy uderzone piorunem). Chłopcy zostają nakryci przez księdza. Konsekwencje są łatwe do przewidzenia. Alban zostaje wydalony, Sergiusz dostaje się pod surową kuratelę. I tak kończy się romans chłopców: krótki, namiętny, zakazany.

W powieści patrzy się na zakaz chłopięcego romansu dwojako. Nie popierają go księża, o szczęście dwu zazdrośni są inni chłopcy. Alban i Sergiusz znajdują za to poparcie u pani de Bricoule, która jeszcze na łożu śmierci domaga się od syna, by odnowił stosunki z przyjacielem. Zachowanie matki Albana tłumaczy się jej wiarą w miłość; ta zakochana w le *belle epoque* kobieta nie widzi siebie i świata inaczej, jak zaplątanego w miłość. A ta z kolei jest dość demoniczna. Chłopcy błądzą, krzywdzą się, kłócą, potykają o problemy. Pisują do siebie listy lub nie pisują, obrażają się na siebie, dokuczają sobie.

---

[39] Relacje hrabiny de Bricoule i Albana, oparte na wzajemnym oszustwie, myszkowaniu po sekretarzykach i spowiedziach jednego przed drugim, ocierające się o chorobliwą zazdrość i patową miłość, przypominają opisane przez Georges'a Bataille'a w *Mojej matce* stosunki syna i matki; mają również wiele wspólnego z francuskim modelem wychowawczym (por. E. Badinter: *Historia miłości macierzyńskiej*. Przeł. K. Choiński. Warszawa 1998).

Wiele o chłopięcej miłości mówi sztuka wystawiona przez uczniów (potajemnie) z okazji Bożego Ciała. Rzecz dotyczy obojnaczego Piegży, zabiedzonego chłopca (lub dziewczynki), który kocha za intensywnie i zbyt mocno jest przywiązany do partnera. Wymowna jest jego nieokreśloność płciowa; dla chłopców z Parc nie ma znaczenia, czy kochają się w chłopcu, czy w dziewczynie. Ważne, że w ogóle się kochają.

Czytana od innej strony powieść mówi o kościelnym oszustwie i złym systemie wychowawczym, jaki panował w początkach ubiegłego wieku we Francji[40]. Opowiada historię dziecięcego raju, jaki powstawał na zgliszczach księżowskich wymagań i osłaniał chłopców przed ingerencją wychowawców. Ale prowadzi też do pytania o stopień chorobliwości takich uczuć, jak te Albana i Sergiusza. Czy ich zachowanie to złe, czy poprawne zachowanie? I czy należy upatrywać w nim choroby? Otóż jeśli przyjąć, że żadna miłość nie jest chorobą, problem zniknie. Jeśli jednak przyjmować dziecięcy homoseksualizm za złą kartę, efekt opresyjnego wychowania w Parc, trzeba będzie przyznać, że miłość chłopców z góry była skazana na zagładę.

## D. MODELE MIŁOŚCI W POWIEŚCI EUROPEJSKIEJ I POŁOWY XX WIEKU A MODEL MIŁOŚCI W *NIESPOKOJNYCH*

Zasadniczo powieść europejska I połowy XX wieku ukształtowała dwa modele miłości: dorosły i młodzieńczy. Pierwszy reprezentują utwory Prousta, Manna, Rotha, drugi – Musila, Montherlanta i Alain-Fourniera. Zważywszy na ich różnorodność, nie da się prozy tego okresu łatwo poszeregować. W przypadku powieści stricte „dorosłej" para kochających się należy zwykle do dwu światów. Odeta reprezentuje koterię, Swann świat sztuki i intelektu, Kławdia Chauchat należy do rosyjskiej finansjery, Hans Castorp do przeciętnie zamożnego świata mieszczaństwa niemieckiego, Wally von Taussig jest przyzwyczajona do bogactwa, Karol Józef von Trotta do przeciętności i zgrzebności. Miłość doprowadza do

[40] Wiele ją pod tym względem łączy (wyłączając postaci transseksualistów) z obrazem filmowym Pedro Almodóvara *Złe wychowanie* opowiadającym historię kochających się chłopców, których także rozdzielono.

spotkania dwu światów: bogactwa i ubóstwa, stanowiska z jego brakiem, żołnierki z koterią, sztuki z umysłową przeciętnością. Spotykają się dzięki miłości także narody, Wschód z Zachodem, czy – jak w przypadku Hommo i wieśniaczki z *Trzech kobiet* Roberta Musila – wieś z miastem. Nie zawsze spotkanie różnic doprowadza do ich zlikwidowania. W romansie mieszczańskim z *Buedenbrooków* Tomasz i Tonia rezygnują z uczucia w imię honoru i powinności, Hommo z *Trzech kobiet* ponosi karę za wykroczenie przeciwko małżeństwu, a Karolowi Józefowi żaden związek się nie udaje. Wielka powieść modernistyczna nosi – okazuje się – skazę mieszczaństwa; wykroczenie przeciwko którejkolwiek z wartości wyznawanych przez tę sferę kończy się ukaraniem śmiałka. Krócej: miłość w powieściach Prousta, Manna, Rotha i Musila napotyka na trudności. Świat, jeszcze wtedy podzielony na sfery, wystawia naprzeciw siebie, skłaniając do uczucia, ludzi zróżnicowanych. Regułą jest, że ich spotkanie kończy się katastrofą: Kławdia wyjeżdża, zostawiając zrozpaczonego Hansa, Trotta zostaje opuszczony przez Wally (wcześniej umiera Kathi), ze światem żegna się także Tonka z opowiadania Musila. Tylko Swann i Odeta wchodzą ze sobą – podpowiada narrator – w nie do końca szczęśliwy związek małżeński. Zatem – mimo że wyprodukowana przez powieść, która wiele zawdzięcza mieszczańskiej mentalności – miłość ma tu charakter romantyczny: jest nieszczęśliwa, próbuje łączyć osoby należące do różnych sfer i kończy się ich porażką. Spotykają się tu bohaterowie o silnych indywidualnościach. Wyćwiczony umysłowo dyskutant Castorp z błyskotliwą Kławdią, celująca w kłamstewkach Odeta z myślicielem Swannem. Tylko w prozie Musila, gdzie bohaterowie z reguły milczą i opowiada o nich wszystkowiedzący narrator lub w *Budenbrookach*, gdzie Anna, partnerka Tomasza, później Tonia to kobiety dopiero rozwijające się, można mówić o wyjątkach. W co najmniej dwu przypadkach – właśnie dzięki kobietom lub częściowo tylko wskutek spotkania z nimi – bohaterowie zmieniają się. Mowa o Hansie Castorpie i Karolu Józefie Trottcie. Obaj oni z małomównych i niedojrzałych stają się błyskotliwymi i ogarniętymi szałem myślenia mężczyznami.

Zupełnie inaczej prezentuje się młodzieńczy model miłości. Tu zachwianiu ulega reguła heteroseksualności. Dwie z trzech powieści (*Niepokoje wychowanka Törlessa* i *Chłopcy*) promują uczucie między chłopcami. Owo przejście z miłości hetero- do homoseksualnej należy tłumaczyć okolicznościami rozgrywającej się akcji. Szkoła czy konwikt, oba miejsca wyłącznie męskie, wykształcają pewien typ stosunków, który każe zapomnieć wychowankom o istnieniu dziewcząt, po prostu

nie dając im szans na zadzierzgnięcie przyjaźni koedukacyjnych. Wszystko, co powinno rozegrać się między chłopcem a dziewczyną, tu rozgrywa się między chłopcem i chłopcem. W przeciwieństwie do modelu wcześniejszego relacje kształtują się burzliwie. Przyjaciele kłócą się, krzywdzą, dokuczają sobie, żyjąc w nieustannej trwodze o przyszłość związku. Bywa, że taka trwoga to źródło chłopięcego spotkania (utwór Musila), bywa, że jego koniec (powieść Montherlanta). Najczęściej jednak dzieje się tak, że dzieci naśladują dorosłych, kochając się w oparciu o pewien wzorzec. W przypadku Albana i Sergiusza z *Chłopców* jest to wzorzec sentymentalny. Bohaterowie piszą do siebie listy, spotykają się w zaułkach, grotach i karetach, ukrywając przyjaźń. Obaj deklarują sobie dozgonną miłość. Między obydwoma panuje wspólnota interesów, chociaż istnieje też zróżnicowana temperatura uczuć. Najpierw mocniej kocha Alban, później Sergiusz. Uczucie Törlessa do Basiniego, nieporównywalne z żadnym innym, trwa krótko i ma charakter fascynacji kozłem ofiarnym. Właściwie nie tyle przypomina miłość, ile wstawienie się za słabszym. Nie można mu jednak odmówić charakteru inicjacyjnego; Törless, sypiając z Basinim, uczy się relacji z obcym ciałem.

Najmniej realnie na tym tle rysuje się miłość Meaulnesa do Yvonne. Oto fabuła jak z baśni: w magicznym dziecięcym miasteczku chłopiec spotyka dziewczynę marzeń i przez wiele lat nie może jej odszukać. Miłość będąca metaforą dziecięcej fantazji, a także marzenia torujące sobie drogę do dorosłości – oto, o czym jest powieść Alain-Fourniera. Proza francuskiego pisarza ma jeszcze tę zaletę, że wyrównuje przeszkody, które stawały na drodze bohaterom wcześniejszych powieści. Yvonne jest wyjątkowo bogata, Meaulnes – średnio zamożny. Mimo to Alain-Fournier nie widzi tu problemu. Kłopot polega na czym innym. Dziecięce zobowiązanie złożone bratu Yvonne przerywa sielankę, jaką przeżywają ci dwoje po latach poszukiwań i każe Meaulnesowi udać się po następną przygodę. Niestety, pointa nie będzie wesoła. Meaulnes odzyskawszy honor, straci żonę.

Zaskakująco zróżnicowana, miłość opisywana w powieściach początku XX wieku ma tę szczególną cechę, że kończy się klęską bohaterów. Jak w każdej wielkiej prozie, i tu nie daje się złudzeń: uczucia nie trwają wiecznie i topnieją w zastraszającym tempie. Ten morał poważnie potraktował Leo Lipski. Model miłości wpisany w *Niespokojnych* również nie pozostawia nadziei: bohaterowie realizują własne interesy, trwonią czas na wykonanie osobistych planów. Zasadniczo, proza Lipskiego przypomina oba modele. Pojawia się w niej i miłość nieszczęśliwa, i

poszarpana emocjonalnie. Brakuje jej jednak tego, co stanowiło o specyfice uczucia w pierwszym, dorosłym modelu: zróżnicowanego pochodzenia bohaterów. Ewa i Emil to mniej więcej piętnastoletni gimnazjaliści, wywodzący się ze środowiska żydowskiego. Rodzice Ewy to kupcy, ojciec Emila jest naukowcem. W tym wieku bycie córką kupców czy synem intelektualisty nie stanowi różnicy, zwłaszcza, że przeciw jednemu i drugiemu sprzysięgły się ambicje obojga. I Ewa, i Emil pozują na intelektualistów. Cieniowanie uczuć, zajmowanie się każdym ich drgnieniem, opisywanie falowania miłości zbliżają *Niespokojnych* z jednej strony do *W stronę Swanna* Marcela Prousta, z drugiej do *Chłopców* Henry de Montherlanta. Mimo że Lipski widziałby się najchętniej w towarzystwie Manna, te dwie powieści tworzą dla jego prozy faktyczny układ odniesienia. To jedno. Po drugie zwracają ją ku europocentryzmowi. Spowinowacona z francuską powieścią książka Lipskiego nabiera nowej wrażliwości. Pozwala przesunąć obszar zainteresowań jej autora w stronę dokonań francuskojęzycznych. A także umożliwia myśleć o powieści francuskiej jako o ważnym etapie budowania przez Lipskiego debiutu.

## E. KOMPOZYCJA

Wcześniej wspomniano, że *Niespokojni* to powieść z krwi i kości. To niewystarczająca sugestia. Długo – o czym była już mowa – przekonywano, że zamiast zwartą powieść, *Niespokojni* przypominają opowiadania. Stało się tak jednak tylko dlatego, że publikowano tę prozę w sposób cząstkowy, zakłócając jej pierwotny rytm. Tymczasem postanowienie pisarza było inne: dać jednolitą, choć kilkuwątkową wypowiedź prozatorską, kilkubarwny obraz.

Piszącą nie przekonują raz po raz dawane sugestie o *Niespokojnych*, że mają oni luźny charakter. Wystarczy zdać sobie sprawę, o czym tak naprawdę traktuje powieść, by poniechać tego typu myślenia. Pierwszy rozdział, *Święty Paweł,* w którym zawiązuje się akcja, odstaje od reszty typem bohatera. Jest nim dorosły Emil-Leo, który stanął przed zadaniem spisania dziejów gimnazjalnych przyjaźni i miłości. Akcja toczy się tuż po wojnie, w nadmorskim, obcym mieście, wśród zgrai rozbawionych ludzi. Bohater czuje się obco, aczkolwiek sympatyzuje z jedną dziewczyną, znaną mu sprzed wojny. Wiele wskazuje, że *Święty Paweł* wiernie odwzorowuje jeden z etapów podróży Lipskiego do Izraela, etapów – przypomnijmy – będących jednocześnie okolicznikami miejsca pisania powieści. Spisanie historii

sprawia jednak dorosłemu bohaterowi wiele trudności. Skarży się, że jest jak ość w gardle, trudny kęs do przełknięcia, jak strzała tkwiąca w krwawiącym zwierzęciu. Zdarza się, że ów stan wulgaryzuje. Ostatecznie, przytoczywszy fragment listu św. Pawła do Rzymian, powiada: „Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną (...) – iżby okazało się, że ja, który byłem przeznaczony ku śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań i słów życie, które wyrośnie na nawozie ze mnie i z tych, którzy zgnili" (N, 13). Fragment listu, o którym mowa, dotyczy grzechu i jego nieusuwalności wobec wiary. Grzech istnieje tak, jak religia. Pożądanie rodzi się razem z wiarą. Bez niej nie ma ani grzechu, ani pożądania. Tymczasem w języku Emila-Leo wszystko to ulega negacji: „Nie ma dla mnie grzechu, nie ma dla mnie Zakonu i nie on mnie zabił" (N, 13). Nowa jakość, która gwałci prawa grzechu i wiary, to wojna. To ona ustaliła nowe warunki i powołała w Lipskim nowego pisarza, „pół boga", „pół czarnoksiężnika". Literatura okazuje się nagle zmartwychwstaniem, powołaniem do życia, przywołaniem do porządku. Ale też: odwrotnością przeznaczenia. Ten, który został powołany do śmierci, ma opowiadać o życiu, kogo zabili, ten ułoży pieśń na chwałę życia. *Niespokojni* jako pieśń o życiu to jednak nadwerężenie sensu powieści, albowiem – tak naprawdę – to powieść o śmierci, o tych wszystkich, którzy zginęli także dlatego, by pod czarodziejską różdżką Emila-Leo ożyć w literaturze.

Pierwszy rozdział zapowiada, że powieść będzie trudna w lekturze, można by rzec, wprost proporcjonalna w trudności do karkołomnego procesu jej pisania. Tedy nie ma co liczyć na prostą formę podawczą. Ta literatura musi być poszatkowana. I rzeczywiście, *Niespokojni* to zbitka jednolitej historii z jej antycypacją (przedakcją), która pojawia się w środku powieści, fragmentami prozy uprawianej przez Emila i dziennikiem Joanny. Taki charakter powieści nie wyklucza jeszcze jej koherentności. Otóż nie da się inaczej czytać debiutu Lipskiego jak w całości. Zwyczaj lektury w kawałkach, wprowadzony przez samego autora, wziął się z jego bezsiły wobec całej struktury, ale uczynił więcej złego niż dobrego. Pokawałkowanie historii Emila i Ewy, rozciągającej się przecież w czasie i rozwijającej fabularnie, daje efekt czytania fragmentów. Tymczasem historia tych dwojga składa się z kilku etapów. Etapów – powiedzmy wprost – które mają swój ciąg przyczynowo-skutkowy i rozwidlającą się akcję. Wbrew przesądom, że powieść

modernistyczną – a *Niespokojni* są taką powieścią – można czytać w kawałkach[41], nikt tak jej nie czyta. To przyzwyczajenie uczyniło z debiutu Lipskiego powieść luźno skomponowaną, nic więcej.

## F. DROGI DO CELU. O NOWELACH W POWIEŚCI

Dlaczego *Drogi donikąd*? A jeśli nie donikąd, to do jakiego celu? Młody Lipski (bo przecież, zaczynając pisać *Niespokojnych*, był jeszcze młody) nie potrafił nie myśleć o krakowskiej twórczości. Przeciwnie, postanowił z niej skorzystać. I tak powstały *Drogi donikąd*: połączenie *Małego Kurta* ze *Śmiercią (2)*. Rzecz rozgrywa się w górskim sanatorium, do którego Emil przyjechał na wakacje. Podobnie jak Kurt z juwenilium chłopak jest samodzielny, osobny, chadza swoimi drogami. Przyjaźni się z małą Elą, którą zabiera na lody i, na pożegnanie, daje swojego misia. Emil ma tu jeszcze coś z dziecka, nawet z dziewczynki. Rozwichrzona czupryna, małoletnie obyczaje i miłosna prowokacja tworzą jednak już ten typ bohatera, który pojawi się w następnym rozdziale: starego malca. Z *Małym Kurtem* łączy rozdział motyw miłosny. Emil zakochuje się w dorosłej Krystynie tak, jak Kurt zakochał się w Lizie. Więcej, obserwujemy czworo bohaterów w podobnym, przełomowym momencie: do obu kobiet przyjeżdżają narzeczeni. Ich przyjazd – przełomowy – sprowadza chłopców na ziemię: już wiedzą, że kobiety nie należą do nich. Im jednak jest ta wiedza głębsza, tym częściej pragną się widywać, spotykać: Kurt z Lizą, Emil z Krystyną. Tym razem Lipski oszczędził swojemu bohaterowi manifestacji: Emil nie jest już tym chłopcem, który rzuca w narzeczonego łyżką. Jak dorosły, skonstatowawszy, że nic tu po nim, zabiera się z pensjonatu i wyjeżdża. Obie bohaterki są chorowite. Inaczej niż chłopców, sprowadziła je w góry gruźlica. Emil wysyła nawet do ojca rentgenogramy płuc Krystyny, w odpowiedzi dowiadując się, że nic tu po ingerencji lekarskiej: kobieta dożywotnio musi przebywać w górach. Pamiętamy, że Liza umiera[42]. Tymczasem rozdział nawiązuje do jeszcze jednego opowiadania, a mówiąc ściślej: zawiera jego fragmenty. Po raz pierwszy poznajemy inne oblicze Emila: daje się poznać jako autor *Śmierci (2)*, opowieści o Erosie i

[41] Tak przyjęło się niegdyś czytać *Ludzi bezdomnych* Stefana Żeromskiego.
[42] Śmierć Lizy to jedna z bardziej niejasnych śmierci w prozie Lipskiego.

Tanatosie. Oto mały Jano staje w obliczu śmierci ojca i romansu matki. Umieranie i zdrada nakładają się: gdy ojciec umiera na raka, matka wychodzi z domu, by spotkać się z kochankiem. Dziecko zostaje postawione wobec podwójnego skandalu i, oczywiście, wobec przerażającej samotności. Nieoczekiwanie okazuje się, że opowiadanie ma charakter autobiograficzny; Emil zostawia w nim brulionowe zapiski, niekiedy o sprzecznym charakterze: „Poza tym jest Anna, matka" albo „Anna odchodzi od Emila, który ma osiemnaście lat. Anna ma dwadzieścia cztery" (N, 23). Anna nie jest, oczywiście, matką Emila, tylko jego kochanką.

Dlaczego Lipski sięgnął akurat po te opowiadania? Uformował w nich pewien typ bohatera: samodzielnego, naddojrzałego malca naznaczonego śmiercią i nieuzbrojonego wobec problemów dorosłych. Kurt i Jano to młodsi bracia Emila. Być może Lipski chciał wyraźnie powiadomić, z jakiego kręgu literackiego wywodzi się jego nowy bohater. Na pewno jednak nie zamierzył zrywać z młodzieńczą twórczością, co zdarza się rzadko pisarzom (nieraz zawstydzonym juweniliami). Powiedziałabym jeszcze hipotetycznie: lata czterdzieste nie są faktycznym początkiem pisania *Niespokojnych*. Jak pokazuje przykład z rozdziału *Drogi donikąd*, pisarz zaczął pracę znacznie wcześniej.

## G. STYL

*Niespokojni* zostali napisani brawurowo, ale z pamięcią o tym, że brawura kosztuje. Koszta ponosili przez pięćdziesiąt lat: niewydana powieść nie wyszła poza mieszkanie swojego autora. Tymczasem brawurę zawdzięczali dwóm czynnikom: stylowi i tematowi. Styl szokował (można przypuszczać), temat obrażał. Krótkie zdania, efektowna, błyskotliwa fraza, przerywanie ciągów myślowych, układanie obok siebie poszatkowanych obrazów – oto jedne z ważniejszych cech stylistyki *Niespokojnych*. Zwróćmy uwagę na taki akapit: „Ciemność i morze gotują się. A to siedzi we mnie. Nie można tego wypluć. Łażę wśród bulwarów, ale nie pomaga. Zwierzę, któremu utkwiła strzała w grzbiecie; tarza się, biega, ryczy, pluje, krew zalewa mu oczy; strzała tkwi. Nie ma ludzi i nikt nie wyciągnie strzały. Każdy z nas jest zamknięty we własnej nocy, sam". Narzuca się poszatkowanie obrazów: najpierw mowa o morzu i ciemności, dalej następuje rozbudowany obraz zranionego zwierzęcia, który zamyka sentencja o nocy. Nawet na siłę nie da się podporządkować tych obrazów jednej zasadzie. Sytuacja zmienia się, gdy powieść osiąga poziom

akcji. Wówczas dialogi posuwające ją do przodu pełnią rolę czynnika porządkującego. Zatem to, co zwracało uwagę na poziomie fabuły i sprawiało – niekoniecznie uzasadnione – wrażenie luźnej kompozycji, ma miejsce już na poziomie łączenia zdań. Tu powiedzieć można z pewnością: komponujące monolityczną płaszczyznę frazy są połączone luźno.

W pierwszym rozdziale pojawiają się metafory gastryczne. Narrator mówi o mdłościach, wymiotowaniu na papier, zaparciach, kale. Droga od żołądka do mózgu, w którym koncypuje się akt pisania, jest rzeczywiście daleka, a zrozumienie ciągu myślowego autora nieproste. O co chodzi? Historia, którą ma spisać tuż po wojnie, najwidoczniej tak głęboko w nim tkwi, że można ja tylko wydalić. Stąd porównanie. Tymczasem gastryka obrazu powiadamia jeszcze o jednym: o wyjątkowo biologicznej wyobraźni Lipskiego. Nastawiona na przedstawienie wojny, posługuje się jej antyestetyką. Korzysta się więc z obrazów nawozów, zgnilizny, owszonych, trupów, łajna, potu. To atrybuty wojny, strachu, zniewolenia, obozów, śmierci. Ażeby im dorównać, wyobraźnia pisarza musi poruszać w dolnych rejonach, rejonach biologii.

Tymczasem w samej powieści pada poważny zarzut pod adresem stylu. W podkreśleniu efektowności kryje się oburzenie na nadmierną admirację estetyki: „Pan cierpi na artystyczną *eiaculatio praecox*. Rozumiemy się? Nie umie pan robić miąższu powieści, mięsa powieści. Robi pan same gwiazdy, pointy. Są stłoczone i nie mają tła. Ale są świetnie wycelowane (...). Jeśli się pan nie zmanieruje, będzie pan kiedyś rasowym powieściopisarzem. Nauczy się pan wytrzymywać efekty, przygotowywać je jak wielki pianista crescenda" (N, 92). Co w tym wypadku oznaczają miąższ i mięso powieści? Nie tylko jej długą, obszerną fabułę, lecz także jednorodny sens. Prozą z „wypośrodkowanym" mięsem i miąższem byłaby *Czarodziejska góra* Tomasza Manna jako rzecz o czasie i filozoficznej dyspucie. Takiego jednorodnego sensu nie da się *Niespokojnym* podporządkować. Powód – zdaniem Wielkiego Pisarza, którego komentarz cytowaliśmy wyżej – jest jeden: za dużo tu point i efektów, zbyt wiele brawury. W powieściowej praktyce, która niewiele ma wspólnego z samą powieścią, wygląda to tak, że Emil pozostaje autorem dzieł niedokończonych, które poprzestają na efektownych dialogach. Zapisuje je na czym bądź: papierze śniadaniowym i toaletowym, karteluszkach. Pozostaje jeszcze drugie dno takich efektów: ich stosunek do prawdy. Otóż, zdaniem Emila, rzecz wygląda następująco: „Pisanie efektowne uniemożliwia pisanie prawdy. Ponieważ to

zdanie jest efektowne, *ergo*... (...) To nie było powiedziane na serio. Prawidłowo: pisanie na efekt uniemożliwia czasem pisanie prawdy" (N, 99).

Literatura o wojnie zawiesiła modernistyczną estetykę i wykształciła idiolekt, często opierający się na antyestetyce po to, by dać odpowiednie rzeczy słowo, nie ingerować w straszne historie pięknym mówieniem. *Niespokojni* nie są powieścią o wojnie, ale mają w niej swój udział. Lipski, nie mogąc nie pamiętać o przyszłych losach bohaterów, tak kształtuje ich wypowiedzi, by dać czytelnikowi znać, że pamięta, w szale jakiej wichury na zawsze utknęli. Niedokończone, pourywane, z wielokropkami rozmowy postaci tej powieści raz po raz sygnalizują, że rzeczywiście pisanie efektowne to – zwłaszcza po wojnie – pisanie nieprawdziwe. Konstatacja, do której dochodzi Lipski na łamach powieści, to zarazem jej przesłanie: o bolesnej przeszłości nie należy mówić pięknie. To jeszcze jeden przykład proporcji, jaką zachował pisarz między trudną historią a trudną lekturą.

## H. ZŁOTA MŁODZIEŻ

*Niespokojni* to jedna z silniej przesyconych intelektualizmem polskich powieści I połowy XX wieku. Pytając o jej bohatera, należy pytać, co czyta, gdzie się kształci, o czym dyskutuje. Podobnie jak w przypadku etażerki Leo Lipskiego, i tu będzie kogo wymieniać, albowiem postaci tej książki są wierną kopią literackich zainteresowań pisarza.

Kilku gimnazjalistów: Adam, Janek, Pola, Paweł i Emil to twórcy działającego po lekcjach *Université Perverse*. To jedyne miejsce w powieści Lipskiego, gdzie kultura i seksualność stoją bardzo blisko. „Czym wyżej stoi cywilizacja, tym intensywniej rozwija się życie płciowe (A. Huxley)" (N, 107). W powieściowej praktyce proporcje zostają zmienione: im intensywniej bohaterowie myślą, tym częściej i w bardziej wyszukany sposób się kochają. Sceny miłosne przeplatają się z osiągającymi wysoki poziom dialogami, a sama miłość jest odmianą umysłowego ćwiczenia. Ale kryje się w tym pewne niebezpieczeństwo: im więcej teoretyzuje się na temat miłości, tym haniebniej wygląda jej praktyka. Tę prawidłowość potwierdzają związki zawierane przez bohaterów: uczucie Ewy do Emila wypala się, Joanna rezygnuje ze swoich kochanków. Nawet między Jankiem a Emilem, którzy ostatecznie związku miłosnego nie tworzyli, coś się sypie. Praktyka przeczy teorii.

Tymczasem w zakresie ostatniej gimnazjaliści są nieodrodnymi dziećmi swego autora. Przekrzykują i prześcigają się w pomysłach, dyskutują jak szaleni, byleby dorównać wyśrubowanemu poziomowi wyobraźni. Grają utwór pt. *Orgazm* i *Sonatinę Moczopędną*, podejrzewają *Śmierć i dziewczynę* o erotyczny podtekst, Adam czyta *Złotego osła* i *Ars amatoria*, i przechwala się znajomością z Klarą. Wszystko to, oczywiście, należy przypisywać chłonnemu i poznawczo nienasyconemu wiekowi adeptów wiedzy. Ale tkwi w tym pewna nadzwyczajność: przeciętna młodzież tak się nie rozwija. Wydaje się, że Lipski nadał środowisku, w którym dorastali Ewa i Emil, rysy ponadprzeciętne, uczynił z niego prawdziwy uniwersytet intelektualistów. W tej stylizacji znać chęć rekompensaty: to, co nie przetrwało, w literackim utrwaleniu stoi o kilka poziomów wyżej od rzeczywistego przedstawienia. Postawa młodzieży pozującej na intelektualistów informuje o jeszcze jednym: o modzie. Jak wspomniano wcześniej dziś wszystko jest modne, tylko nie czytanie. Ta odmienna od dzisiejszej moda, skupiona na erudycyjnej pozie małych „aktorów", to także znak przedwojennego czasu.

Jakkolwiek w zachowaniu młodych bohaterów powieści występują ponadprzeciętne rysy, zjawisko intelektualizacji w okresie dojrzewania jest, zwłaszcza psychologom, dość dobrze znane. Pionierka badań nad młodzieżą w psychoanalizie, Anna Freud pisze za Bernfeldem o pewnym typie młodych ludzi charakteryzujących się „przedłużonym dojrzewaniem". Odczuwają oni nienasycone pragnienie rozmyślania na tematy abstrakcyjne. Wiele młodzieńczych przyjaźni zasadza się na chęci wspólnego przemyśliwania i dyskutowania tego rodzaju spraw. Młodzież rozmawia o wolnej miłości, małżeństwie i rodzinie, o wykonywaniu zawodu lub egzystencji „wolnego ptaka". Problem jednak w tym, zauważa Anna Freud, że wszystko to są pozory. Intelektualizacja codziennego dyskursu jest w rzeczywistości pseudointelektualizacją. „Abstrakcyjne rozważania i dyskusje, w których lubują się młodzi ludzie, nie są prawdziwymi próbami rozwiązania problemów, jakie niesie rzeczywistość. Umysłowa aktywność młodzieży jest raczej wskaźnikiem czujnego dostrzegania procesów popędowych i przekładania ich na abstrakcyjne myśli. Filozofia życia (np. domaganie się rewolucji w świecie zewnętrznym) jest w rzeczywistości ich odpowiedzią na nowe żądania stawiane przez id, grożące zrewolucjonizowaniem całego ich życia (...) Tak procesy popędowe zostają przełożone na terminy intelektualne. Przyczyną takiej sytuacji jest próba uchwycenia i zapanowania nad popędami na innym niż dotychczas poziomie

psychicznym"[43]. W ten sposób niezwyczajna młodzież Lipskiego staje się zwyczajną i dobrze rozwijającą się młodzieżą przedwojenną albo Bernfeldowską dłużej dojrzewającą młodzieżą. Rzecz w tym jednak, że kategorie psychoanalityczne odejmują młodym bohaterom Lipskiego nadzwyczajność i próbę czytania *Niespokojnych* jako kadiszu za zmarłe pokolenie żydowskich intelektualistów czynią mniej przekonującą.

## I. KOBIECOŚĆ

Istnieje wiele przesłanek, by wyszczególniać w dziele Lipskiego nie męskość, ale kobiecość. Nie oznacza to, że Ewa wybija się przed Emila. Jako kobieta jest po prostu lepiej rozpoznana. Dowodzi tego znaczna ilość komentarzy kobiecości rozsianych w powieści. Niestety, o czym wypada powiedzieć na początku, nie przedstawiają one nowoczesnego, wyemancypowanego modelu kobiecości. To model tradycyjny, modernistyczny, podkreślający biologiczność, ale i niższość kobiety. Pozostaje ona „przykuta do ziemi" (N, 101), wpadająca w otępienie, miewająca potworne humory, bywa zgryźliwa i uszczypliwa („kłuje szpilkami i słowami"), jest „pierwotna i skomplikowana" (N, 101) lub „żarłoczna" (N, 101). Przypisana ziemi Matka Natura, w której przelewają się znane już antycznym humory – oto kobieta. W *Niespokojnych* istnieje zatem tylko pozór dobrze rozpoznanej kobiecości. W rzeczy samej jest ona bardzo tendencyjna.

Rozpoznanie Lipskiego podejmuje kilkadziesiąt lat później – pamiętajmy o nieuświadomionym charakterze tego zamiaru – Jean Baudruillard w eseju *O uwodzeniu*, stając na stanowisku szermierza odwróconej hipotezy, wedle której kobiecość byłaby nie tylko wolna od zdominowania, ile stanowiła od zawsze jakość dominującą. Za to męskość przedstawiałaby się – jak ta Emila – jako bezradna i krucha: „Wszelkie pozory słuszności posiada natomiast hipoteza przeciwstawna, która ponadto jest pod pewnym względem ciekawsza – że mianowicie kobiecość nigdy nie zajmowała pozycji zdominowanej, lecz zawsze dominującą. Kobiecość nie jako płeć właśnie, lecz jako forma idąca w poprzek płciowości i wszelkiej władzy, jako ukryta i niebezpieczna forma bezpłciowości. Jako wyzwanie, którego niszczące

[43] A. Freud: *Ego i mechanizmy obronne*. Przeł. M. Ojrzyńska. Warszawa 1997, s. 117

skutki wyczuwa się dzisiaj na całym obszarze seksualności. I czyż to wyzwanie obejmujące także uwodzenie nie było zawsze triumfalne? W tym sensie męskość byłaby od początku tworem szczątkowym, wtórnym i kruchym, którego trzeba było bronić za pomocą obwarowań, instytucji i wybiegów. Twierdza falliczności posiada wszelkie znamiona warowni, to znaczy oznaki słabości"[44]. Jakkolwiek dyskusyjna, teza Baudrillarda znakomicie oddaje ducha relacji kobiecości i męskości w powieści Lipskiego. Nie ujmuje jednak nic tradycjonalizmowi przedstawiania obu, jej postępowość to pozór. Krucha i bezradna męskość pokrzywdzona wobec wszechwiecznej, żarłocznej kobiecości jest nadal dominująca.

W długu zaciągniętym u Henry de Montherlanta Lipski przejął również model kobiecości. Nie jest on równie bierny i poddany męskiej opresji, co u francuskiego pisarza. Właściwe są mu jednak pewne cechy wzorca wpisanego w dzieło autora *Chłopców*. „(...) Montherlant nie wykorzystał mitu modliszki. Powtarza jednak jego sens: kochać znaczy dla kobiety – pożerać; stwarzając pozory dawania, kobieta naprawdę bierze"[44]. Ewa-modliszka, zwłaszcza w pierwszej fazie związku, wprost połyka Emila, wciąga go i wsysa. Pożera jego mózg: „Ukradła ci mózg – mówi do siebie bohater – (...) Ewa jest chora na głód świata, ty jesteś chory na Ewę. Monomania plus neuroza przymusu" (N, 112) albo: „[Ewa] wessała Emila kompletnie i bez żadnego trudu. Nie zależało jej na tym, a jednak nie istniał już poza nią" (N, 116). Kobieta jest tu tajemną, magiczną siłą, która ma właściwości pożerające. Wciąga mężczyznę jak gąbka wodę, pozbawiając go własnych myśli, zainteresowań, zdecydowanie uszczuplając jego ego. Jest mocą złą i rujnującą, zakłóca niezależność i suwerenność męską. Połyka po to, by – jak pisała de Beauvoir – brać. Nie daje nic w zamian. Mało tego – wyraża siebie ciałem. Nic innego nie ma: „Ewa składała się z ciemnej, wulkanicznej masy, która była siłą witalną, płynnym życiem i wdziękiem, z której tryskały nie nazwane idee, bo jej technika uzewnętrzniania się nie mogła dorównać – i nie chciała – anonimowym pomysłom mózgów, zarażonych logicznością. Zostawało tylko ciało, jako jedyny środek wyrazu" (N, 119). Ciemna, wulkaniczna masa, witalność i życie – tak o kobietach mówili już moderniści. W istocie był to uwłaczający (kobiecie) język, deformujący jej intelekt, przykry dla jej integralności. Lipski, który – pozornie – wzniósł model

[44] J. Baudrillard: *O uwodzeniu*. Przeł. J. Margański. Warszawa 2005, s. 19.

[44]S. de Beauvoir: *Druga płeć*. Przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska. Warszawa 2003, s. 231.

kobiecości nowej, dał portret wyemancypowanej Ewy, odsunął od niej prawdziwą szansę wyzwolenia się spod panowania języka modernizmu. Wewnątrz Ewa to *femme fregille* wymieszana z *femme fatale*. Lipski posuwa się jednak jeszcze dalej – ustanawia zależność kobiety od mężczyzny: „Dla kobiet nie mają istotnego znaczenia wiadomości, które wsiąkły w ich mózg: nie wpływają na treść ich życia, nie ciążą na ważnych decyzjach (...) Istnieje przepaść pomiędzy ich życiem a tym, co wiedzą o życiu. Poznają świat w dużej części poprzez mężczyzn. Dlatego większość kobiet, które mają mało przyjaciół, jest niemożliwie ograniczona. I dlatego dobrze robi mężczyzna, który jej przypina odłamki świata do uczuć" (N, 118-119). To już bez mała język prozy Montherlanta.

Szeroko zainteresowany kobiecością pisarz pozostał, niestety, dłużnikiem poprzedniej epoki. Stworzył pozory emancypacji i niezależności kobiety, które dopiero przy wnikliwszej lekturze opadają z zarysowanego modelu. Tę prawidłowość potwierdza fakt, że tylko Emil jest intelektualistą.

## J. PODWÓJNA ŚMIERĆ

Utwór Lipskiego opowiada równolegle dwie historie: tych, którzy zginęli, i tej, która umrze. O pierwszym znaczeniu powiadamia wpis wstępny: „Prawie wszystkie prototypy osób występujących w tej książce, zginęły. Typy – nie istnieją. Może to i lepiej". Skądinąd wiadomo, że historia opowiedziana w *Niespokojnych* jest autentyczna, wydarzyła się naprawdę. Tymczasem Lipski wybiera tryb opowiadania *post factum*, pisze z perspektywy śmierci. Czemu służy takie pisanie? Rozgorączkowany umysł, który przeżył wojnę, potrzebuje rekonwalescencji. W takim wypadku – gdyby *Niespokojnych* czytać jako dzieło zdrowiejącego – byliby oni idyllą, świat okazałby się łaskawszy dla bohaterów, a miłość znacznie prostsza. Ale rekonwalescencja to trop tylko w pewnym sensie niewłaściwy. O jej udziale w powieści świadczy już fakt, że *Niespokojni* nie są powrotem do wojny. Lipski unika tematu wojennego. Pisze przeto o tym, co było przed wojną, o pięknych, ale zarazem i trudnych latach trzydziestych, dojrzewaniu do wolności, rozwijającym się intelekcie, przygotowaniach do pisania, o uczuciu. Krócej: o wszystkich atrybutach suwerennego umysłu. Ani razu – co mocno trzeba podkreślić – nie wspomina, że bohaterowie wywodzą się ze skazanego na śmierć żydowskiego środowiska. O ich żydowskim pochodzeniu tylko przypuszczamy. Inna rzecz, że gdyby łączyć wiekiem

żydowskich bohaterów powieści z ich polskimi rówieśnikami, okazałoby się, że Lipski pisał o pokoleniu Kolumbów: zmarnowanym i od razu skazanym na śmierć.

Parokrotnie krytyka nazywała *Niespokojnych* kadiszem, żydowską modlitwą za zmarłych. Oczywiście, taka lektura jest uprawomocniona. Odczytanie powieści jako hołdu, a może – ze względu na jej śmiały charakter – antyhołdu i pamiątki przesuwa lekturę ku innemu pojęciu – requiem jako mszy żałobnej. Tymczasem żonglowanie terminami nie pozostawia złudzeń: Lipski pisał o i dla zmarłych. A pisząc, musiał zmierzyć się z najtrudniejszym tematem, który zresztą zmilczał, ze śmiercią.

Ta, która umrze, to Ewa. *Niespokojni* są wielkim przygotowaniem do jej śmierci. Akwatyczna wyobraźnia autora, który z natręctwem portretował głębie morza i kobietę na dnie, była jedynie przymiarką do aktu ostatecznego: skoku bohaterki do wody i jej utonięcia. Bodaj siedem razy pojawia się w utworze ten sam motyw: kobiety siedzącej na dnie wody i okalanej przez wodorosty. Jest to obraz-niespodzianka, pojawiający się znienacka i zaskakujący. Wiele w jego wymowie ze znanego z wcześniejszego omówienia rysopisu kobiecości. Kobieta figuruje w nim jako Matka Natura, biologicznie połączona z żywiołem wody, nieostrożnością i głębią. Uderzają jej odwaga i determinacja. Dno to ostatecznie jej kraina, woda – jej żywioł. Warto podkreślić, że oprawa tego obrazu jest modernistyczna. „Śmierć od wody" – by posłużyć się jednym z tytułów rozdziałów *Ziemi jałowej* T.S. Eliota – to topos fascynujący prerafaelitów. „Ofelia" Johna Everetta Millaisa z pozującą Elizabeth Siddal po krańce twarzy zamoczoną w jeziorku, przedstawioną w intensywnej, płomiennej kolorystyce to emblemat takich zainteresowań. Istnieje oczywiście szereg innych obrazów: kobiet wynurzających się z wody, myjących się, spryskiwanych i polewanych wodą, młodzieńców przychodzących im na ratunek... Nie trzeba daleko szukać, by zidentyfikować obraz umierającej Ewy raz to jako portret tonącej Ofelii, to znowu jako odwołanie do malarstwa prerafaelitów. Lipskiemu idzie o jedno: o zderzenie kobiety z żywiołem, zresztą dla niej pierwotnym[45], o podkreślenie kobiecej naturalności nawet w tak ostatecznej chwili jak śmierć. Przejęcie tego obrazu z poezji Eliota, gdzie mowa o umierającym w morskich toniach młodzieńcu Fenicjanie (rzecz cała jest przestrogą przed marnością i przypomnieniem, że każdy tak może skończyć), jest mało prawdopodobne. Krąg

[45] Chodzi o fakt, że wraz z wodą kobieta wydaje na świat dziecko

kulturowo-językowy, w jakim poruszał się autor, należy raczej do języków francuskiego, niemieckiego i rosyjskiego. Daleko odsunięte od starego kontynentu Wyspy Brytyjskie nie oddziałały na jego wyobraźnię.

U podstaw wszelkiej twórczości, twierdzą psychoanalitycy, leży śmierć. Według Prousta jedynie utraconą przeszłość albo utracony martwy obiekt można przetworzyć na dzieło sztuki. „Tylko poprzez wyrzeczenie można odtworzyć to, co się kocha"[46]. Odtworzenie może nastąpić jedynie wtedy, gdy uznamy utratę i doświadczymy żałoby. Komentując dzieło Prousta Hanna Segal zauważa, że „pisanie książki jest dla niego jak praca żałoby, podczas której stopniowo uznaje zewnętrzne obiekty za utracone, ale przywraca ich istnienie w ego i odtwarza w swojej książce"[47]. W tym sensie wszelkie tworzenie jest odtwarzaniem niegdyś kochanego i całego, a obecnie utraconego i zrujnowanego obiektu, zrujnowanego świata wewnętrznego i self. „Następuje to wówczas – pisze Segal – gdy świat wewnątrz nas ulega zniszczeniu, staje się martwy i pozbawiony miłości, nasi ukochani są pokawałkowani, a my sami jesteśmy w beznadziejnej rozpaczy. Właśnie wtedy musimy odtworzyć nasz świat, ponownie poukładać kawałki, tchnąć w martwe fragmenty i odtworzyć życie"[48]. Lipski podjął się w *Niespokojnych* zadania godnego wielkiego modernisty: na trupach swoich przyjaciół zbudował literaturę. Odtwarzając z pamięci losy umarłych i zamieniając je w powieść, pisarz oddał się pracy żałoby. Znalazł z impasu, jakim jest śmierć, przejście do literatury.

## K. DWIE NERWICE DZIECIĘCE

Freudowska psychoanaliza uznaje pierwszeństwo porządku symbolicznego. „(...) objaw – pisał Freud w wykładzie XVII z *Nauki ogólnej o nerwicach* – jest pełen znaczenia i pozostaje w związku z przeżyciami chorego"[49]. Jeżeli więc jest on

[46] M. Proust: *W stronę Swanna*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Kraków 2003, s. 173.

[47] H. Segal: *Terapia Melanie Klein w praktyce klinicznej oraz Psychoza i twórczość artystyczna i inne eseje*. Przeł. D. Golec, G. Rutkowska, A. Czownicka. Gdańsk 2006, s. 252.

[48] Tamże, s. 252–253.

[49] S. Freud: *Wykład XVII. Znaczenie objawów* [w:] *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki. Przejrzał i przedmową opatrzył K. Obuchowski. Warszawa 1995, s. 245.

symboliczny (znaczący), to wówczas odsyła do pewnej struktury. Jej ważnością zajął się Lacan, dla którego struktura jest zawsze znacząca, jest strukturą symboli zastępujących oznaczaną treść, nie zaś strukturą rzeczy oznaczanych[50]. W takim rozumieniu język literatury, a zatem także język powieści Lipskiego odsyła – jako symptom – do porządku symbolicznego[51]. Obiektami uwikłanymi w jego sieć są bohaterowie Ewa i Emil, zaś to, co symboliczne, tj. rzeczywista struktura znacząca, to ich przeżycia oscylujące wokół choroby. Współczesna psychiatria wciąż zastanawia się nad użytecznością pojęcia nerwicy. Jest ono „niejednoznaczne, nieprecyzyjne i budzące wątpliwości odnośnie do nozologicznej odrębności tej grupy zaburzeń"[52]. Tak piszą lekarze, Freud natomiast władał terminem biegle, nie tylko odnosząc go do zjawisk współcześnie uznawanych za neurozy, ale również do psychoz. Teza, jaką postawił w *Analizie fobii pięciolatka* (1909) o wczesnodziecięcej genezie nerwic, została przypomniana w poprzednim rozdziale. Kulminując opis przypadku Hansa, Freud rozwinął spostrzeżenie o nieprzerwanej pracy nerwicy biorącej początek w dzieciństwie pacjenta, leczonej jednak dopiero w jego dorosłości. „Nerwica nawiązuje do owego lęku dziecięcego"[53]. Ewa i Emil są więc młodymi neurotykami. Nie oznacza to, że w języku współczesnej psychiatrii można ich przypadki nazwać odpowiednimi kategoriami nerwic, a służy jedynie identyfikacji w ich zachowaniu nerwicowych symptomów. Sześciostronicowy rozdział *Dzieciństwo Ewy* kończy się słowami: „Poza tym była normalną dziewczynką" (N, 80). Znaczy to przecież, że owych sześć stron – wyjąwszy finalne zdanie – dotyczy zachowań Ewy odbiegających od normy. Dlaczego jednak jej i

---

[50] Za: S. Žižek: *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. Chmielewski. Wrocław 2001, s. 131

[51] Ale nie jest z nim tożsamy. M. Zaleski w *Masochiście na Cyterze* pisał, że to „co nieświadome (dostępne przez symbole), nie jest tożsame z tym, co zapisane na sposób literacki (więc istniejące jako fantazmatyczne), a już na pewno nie z tym, co istnieje w porządku tego, co rzeczywiste". Cyt. za: M. Zaleski: *Masochista na Cyterze*. „Teksty Drugie" 2005, nr 3.

[52] S. Leder: *Nerwice* [w:] *Psychiatria. Podręcznik dla studentów medycyny*. Red. A. Bilikiewicz i W. Strzyżewski. Warszawa 1992, s. 119. Trzeba jednak pamiętać, że urodzonemu w 1917 roku Lipskiemu pojęcie nerwicy było szczególnie bliskie. Odpowiada ono zwłaszcza rozumieniu neurozy w egotyku *Epoka*, gdzie „schizofreniczna epoka impotencji i neurozy przymusu" spotyka się z wykładnią neurastenii M. Bearda (1839–1883), dla którego załamanie nerwowe zostaje wywołane przez szaloną presję, jakiej poddany jest człowiek w świecie rozwiniętej cywilizacji. Cywilizacja postawiła przed układem nerwowym wymagania, jakich natura nie przewidziała – głosił Beard. Identycznie jak w przypadku osiemnastowiecznej „angielskiej choroby", neurastenia uderza w elity i kreśli granice kultury jako źródła cierpień. A przecież młodzi neurotycy z *Niespokojnych* należą do elity. Por. R. Porter: *Szaleństwo. Rys historyczny*. Przeł. J. Karłowski. Poznań 2003, s. 173.

[53] S. Freud: *Dwie nerwice dziecięce*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2000, s. 92.

Emila „zaburzenia" miałyby być neurozą? Pomijając fakt, że ówczesna psychoanaliza opisywała nieprawidłowości w zachowaniu dzieci i młodzieży w tych właśnie kategoriach, słowo-klucz debiutanckiej powieści Lipskiego brzmi „niepokój". Wśród symptomów dzisiejszej neurozy psychiatria wymienia: zależność od innych, niepewność, wrażliwość, zmienność, egocentryzm, agresywność i dominację, a zaburzenia lękowe wiąże z napięciem i trwogą[54]. Niepokój staje się więc nieomal synonimem nerwicy. Jednak stwierdzenie, że Ewa i Emil rzeczywiście są neurotykami, nawet przy tak czytelnych przesłankach jak wizyta chłopca u neurologa i perwersje dziewczynki, wymaga uprzedniej interpretacji w duchu psychoanalizy. Czy dzieci mogą być jej pacjentami? Bjørn Killingmo uważa, że w terapii psychoanalitycznej może brać udział jedynie wykształcony, dorosły neurotyk[55]. Skandynawski autor nie bierze jednak pod uwagę osiągnięć dwu uczennic Freuda, Anny Freud i Melanie Klein. Gdy podejmowano próby terapii dzieci, kontrowersje na temat techniki były bardzo żywe. Panował klasyczny pogląd, że ego małego dziecka jest zbyt niedojrzałe, a superego za słabe, by możliwy był proces psychoanalityczny. „Melanie Klein – pisze Hanna Segal, jej uczennica i polsko-brytyjska psychoanalityczka – uważała, że superego małego dziecka jest surowsze i bardziej prześladowcze niż w późniejszych stadiach rozwoju i w związku z tym rolą analityka jest osłabienie – przez interpretacje – surowości superego, a tym samym umożliwienie swobodniejszego rozwoju"[56]. Jeśli więc interpretacja jest osłabieniem władzy nadświadomości, psychoanalizowanie literatury (i dwu małych bohaterów) okazać się może rozwiązaniem jej ukrytego antagonizmu. Nie idzie w nim o przyznanie, że dzieci są neurotykami i przypomnienie ich opowieści, lecz o odkrycie stojącego za tym konfliktu. Opowieść (w jaką układają się wspomnienia pacjenta) nie jest po to, by ułatwiała zrozumienie świata, lecz by odkrywała jego zapętlenie.

W nawiązaniu do rozpoznań Freuda Klein zdefiniowała dziecięcą nerwicę jako „obronę przed leżącymi u jej podłoża lękami depresyjnymi i paranoidalnymi, jak

---

[54] Za: S. Leder: *Nerwice* [w:] *Psychiatria. Podręcznik dla studentów medycyny.* Red. A. Bilikiewicz i W. Strzyżewski. Warszawa 1992, s. 124, 126.

[55] B. Killingmo: *Psychoanalityczna metoda leczenia. Zasady i pojęcia.* Przeł. J. Kubitsky. Gdańsk 1995, s. 81.

[56] H. Segal: *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein.* Przeł. Ł. Penderecki. Gdańsk 2005, s. 139.

również sposób ich wiązania i przepracowywania"[57]. Oba lęki wynikają z pozycji paranoidalno-schizoidalnej i depresyjnej, które psychoanalityczka wyszczególniała w psychice każdego dziecka. Krytycznie o dziecięcej nerwicy pisała Anna Freud, rozczarowanie i frustrację dziecka łącząc z mechanizmem zaprzeczania wytwarzanym przez ego, a nie z nerwicą obsesyjną[58]. Jednak symbolikę klozetu, ważną w *Niespokojnych* i *Piotrusiu*, wyjaśnię za ustaleniami Freuda z *Analizy fobii pięciolatka.* Emil zamykał się w nim, by uniknąć szeroko pojętego przymusu. Chodził do klozetu, odmawiając zjedzenia posiłku i pójścia do szkoły. Znaleziony w toalecie z „półobłąkanymi oczami", zostaje zaprowadzony do neurologa. Zapytany, czy bawi się w zbója i policjanta, przytakuje i dodaje: „Lubię być policjantem... ale jestem zbójem" (N, 46–47). Fantazjuje również o zabijaniu matki: „wiele razy wszystkimi kuchennymi nożami, jakie pamiętał: począwszy od tego do krajania mięsa, a skończywszy na małym do obierania owoców; i siekierą od węgla też" (N, 45). Ojciec Hansa, tytułowego pięciolatka, podaje Freudowi, że syn, zamiast do klozetu, chodzi do drewutni i udaje tam sikanie. „Oznacza to zatem, że «bawi się» on w klozet"[59]. Autor analizy zalicza tę czynność do „autoerotycznych cech życia seksualnego" Hansa. Przesiadywanie w klozecie Emila wiąże się raczej z unikaniem rzeczywistości, pielęgnowaniem samotności i – co ma związek z fantazją o zabijaniu matki – z odseparowaniem się od niej. Jest to nie tylko regresja do pozycji depresyjnej, oznaczającej pełną relację dziecka z obiektem (matką), przewagę integracji, ambiwalencji, lęku depresyjnego i poczucia winy („Ale on wiedział, że jeśli wyjdzie, to go zbiją, i że im dłużej siedzi, tym bardziej go będą bili" – N, 44). Dziecko zwraca ku ciału matki nie tyle wszystkie swe libidalne pragnienia – pisała Klein w *The Psychoanalisis of Children* – ale wskutek frustracji, zawiści i nienawiści – również swoją destrukcyjność. Pragnienia dziecka obejmują agresywne fantazje o gryzieniu, darciu i niszczeniu[60]. Zabawa w zbója i policjanta oznaczać może natomiast lęk przed postaciami rodzicielskimi. Ten sam lęk zmuszał Emila do siedzenia w klozecie. Zabawa dziecka – wnioskowała za Freudem Klein – może symbolicznie reprezentować jego lęki i fobie. Lęk przed śmiercią artykułuje zabawa Emila pociągami. Bawiąc się z Fredkiem kolejką, „(...) oglądali sobie jądra i obmacywali pośladki. Mieli czerwone uszy i nie bardzo byli przytomni" (N, 48).

[57] Tamże, s.15.
[58] A. Freud: *Ego i mechanizmy obronne.* Przeł. M. Ojrzyńska. Warszawa 1997, s. 66.
[59] S. Freud: *Dwie nerwice dziecięce...*, s. 14.
[60] Por. H. Segal: *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein...*, s. 21

Wbrew pozorom fascynacja pociągiem nie oznacza rzeczywistego pociągu seksualnego. „Umieranie zastępuje w marzeniu sennym odjazd, jazda koleją" – pisał w wykładzie X z *Marzeń sennych* Freud[61]. Ku śmierci skłania się również Ewa, u której przejeżdżające pociągi wywołują „strach i niepokój" (N, 84). Jej zainteresowanie strasznym i niepokojącym pojazdem bierze początek w tanatycznej wyobraźni Ewy, która pchnie ją do skoku do wody.

W *Królu Olch*, rozdziale opowiadającym historię fascynacji Emila podlotkiem Alą, padają znamienne słowa: „Ale jego stosunek do niej [Ewy] stracił objawy choroby nerwowej, neurozy przymusu i strachu. Czuł się jak chory, który po rocznym pobycie w łóżku, próbuje chodzić" (N, 163). Metafory układają się w wyrazisty opis miłości jako nerwicy („neurozy przymusu i strachu") wymagającej leżenia w łóżku („roczny pobyt w łóżku"). Jest ona paraliżem ducha (strach) i ciała (leżenie), znacznie osłabiającym wolę „chorego" (przymus). Tragedią wolności. Czekając na Ewę nieopodal żeńskiego gimnazjum, Emil czuje się z nim (z Ewą) związany gumą (N, 111). Fantazja o gumie wywołuje w nim „półhalucynacje" (N, 111), te zaś prowadzą do męczącej autoanalizy. Żeby ją osłabić, Emil myśli o zażyciu środków uspokajających (luminalu, bromu, chloralu albo atropiny). Chemia lekarstwem na miłość? Środki psychotropowe stosowane w przedwojennej psychiatrii w leczeniu nerwic (działanie nasenne, uspokajające i przeciwdrgawkowe) okazują się uśmierzającym miłosny ból farmakonem. Między chorobą nerwową i miłością, powiada Lipski, nie ma różnicy. Nie ma również różnicy między miłością i zaburzeniem osobowości. W rzeczywistości kocha się siebie w innym, miłość jest sublimacją narcyzmu[62]. „W jak małym stopniu kochamy osoby, które kochamy, w jak wielkim nasze odbicie w nich, jak w lustrze, które powraca do nas, jako cecha im przypisywana" (N, 113). Emil odkrywa przy okazji inną zależność: wraz z wzrostem mojego zainteresowania innym, jego zainteresowanie mną maleje. „Czym więcej ją lubisz (...), tym ona ciebie mniej. Waga po prostu. (...) Obie strony licytują się w obojętności" (N, 113).

Celem psychoanalizowania powieści nie jest rekonstrukcja zdarzeń i ułożenie ich w spójną całość. Nie jest nim nawet przekonująca interpretacja. Antynarratywizm Lacana postawił w cieniu wszelką opowieść jako efekt terapii. Pacjent nie ma

[61] S. Freud: *Marzenia senne* [w:] *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki. Przejrzał i przedmową opatrzył K. Obuchowski. Warszawa 1995, s.161.
[62] Por. T. Kitliński: *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*. Kraków 2001, s. 72–79.

docierać do swojej opowieści, ale odkryć stojący za nią konflikt[63]. Takim konfliktem w *Niespokojnych* jest miłość. To jedyna historia warta analizy i jedyny konflikt nie do rozwiązania. Idąc dalej, za konflikt uznać można spotkanie dwojga dzieci, a także zgrzyt między ich nerwicami. Konfliktowość miłości i nerwicy wydaje się również właściwym wytłumaczeniem niespójności tej prozy. Antagonizm jest jedyną racją naszego istnienia – zdaje się pisać Lipski – i jest to istnienie zawsze zapośredniczone w Innym.

## L. „MAŁA MĘKA W DOŁKU"

Rzadkością bywa szczęśliwa miłość w tzw. dobrej literaturze. Przełamanie zamerykanizowanego *happy end'u*, do jakiego przyzwyczaiła nas beletrystyka, wyrażone w szalonej, tragicznej erotyce z całą pewnością podwyższa jej wartość. O ileż straciliby *Anna Karenina* czy *Doktor Żywago*, gdyby kończyli się szczęśliwie. Lipski nie miał zamiaru eksplorować innego pomysłu na miłość. Z miłosnego modelu powieści europejskiej, a zwłaszcza – o czym była już mowa – z powieści francuskiej przejął motyw szalonego uczucia, które przełamuje komplikacje stanowe, strategię cieniowania uczucia z opisem każdego drgnienia wrażliwości bohatera i całą rzecz mocno skomplikował. Jak uprzedzał Georges Bataille w *Historii erotyzmu*, postawił miłość naprzeciw totalności. Ewa i Emil „dążą do zanegowania porządku społecznego, który odmawia im prawa do istnienia o wiele częściej, niż im je przyznaje, i który nigdy nie chyli głowy przed czymś tak błahym jak osobiste upodobanie. (...) Albowiem „miłość (...) jest sama w sobie czymś sprzecznym z nadrzędnym, ustalonym porządkiem"[64]. W uczuciu bohaterom powieści przeszkadzają szkoła i dom, dzięki którym oboje oni dowiadują się, że są za mali na inicjację erotyczną. Sprzyja jej biologia i adolescencja, które – odwrotnie – utwierdzają młodych w korzystaniu z żywiołów wieku. Oboje oni znajdują się w stanie pomieszania: z jednej strony otrzymują przyzwolenie, z drugiej zakaz. Pomieszanie wkrada się w ich stosunki. Emil traci dla Ewy głowę, zostaje „wessany" przez nią i „ofiarowuje jej swój mózg". Następuje tak charakterystyczne dla europejskiego modelu kochania zatracenie się w miłości. Roland Barthes powiada, że chęć posiadania drugiego jest odwrotnością samobójstwa. Ostatecznie zatracanie się

[63] Por. S. Žižek: *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. Chmielewski. Wrocław 2001, s. 28.
[64] G. Bataille: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Kraków 1992, s. 135.

w kimś to jego zawłaszczanie: „Nie zabić siebie (z miłości) oznacza: podjąć tę oto decyzję, że się nie będzie chciało innego posiąść"[652]. Jeśli tak, to oboje, Ewa i Emil, raz po raz zabijają się z miłości, albowiem żadne z nich nie podejmuje decyzji o nienadużywaniu cierpliwości drugiego.

Przypomnijmy: ich związek zaczyna się nad rzeką. Emil obserwuje znaną mu z grubych łydek i ospowatej twarzy dziewczynkę. Konstatuje: dojrzała, wyładniała. To moment, w którym zaczyna się większość związków: dwoje dorasta do bycia ze sobą. Ale jest w tym pewne zastrzeżenie: tak naprawdę Emil i Ewa nigdy nie dorastają do wzajemnego zaufania. Ich relacja polega na nieustannym zdawaniu sobie sprawy, że są do siebie nieprzystosowani („Jeszcze by tego brakowało, abyśmy się rozumieli" – N, 159). Napędza ją raz po raz odkrywany fakt, że się nie znają, a dopełnia wzajemne ranienie się. Ewa to mała despotka, tylko pozornie sprawująca władzę nad Emilem. Ten z kolei to intelektualista jeszcze nie na miarę swoich możliwości, który kieruje niejako w próżnię odkrycia literacko-naukowe. Oboje różnią się od siebie zasadniczo. Ewa celuje w przedmiotach ścisłych i łacinie, Emil w ogóle nie chodzi do szkoły, ale interesuje się literaturą, psychologią, filozofią, fizyką. Łatwo zauważyć, że połączenie tak odmiennych zainteresowań nie jest możliwe. Ale inność – powiada Tzvetan Todorov – to właśnie miłość[66]. Tymczasem – jak słusznie zauważyła Hanna Gosk – *Niespokojni* to laboratorium miłości[67]. Bohaterowie sondują się, próbują swoją wytrzymałość. Ewa umawia się, za wiedzą Emila, z chłopakami, sypia z nimi, Emil spotyka się z Alą i pozostaje pod jej niemałym urokiem. Ta, pozorna przecież, wolność w związku koresponduje z jej brakiem: Emil wypytuje dokładnie Joannę o powinowactwa Ewy z dziwnymi i chorymi umysłowo krewnymi, zarzuca swoją dziewczynę listami. Ewa natomiast powstrzymuje się od zazdrości, udaje oziębłą. Wzajemne próbowanie wytrzymałości drugiego ma doprowadzić do znalezienia granicy bólu. W obrębie tej granicy znajduje się rozkosz. Lacan pisze w tym miejscu o „akceptacji bólu jako niezbywalnego elementu nadmiaru przyjemności, która stanowi *jouissance*"[68]. To jeden z kilku powodów, dla których Lipski nie poniechał pracy nad powieścią w obliczu koszmaru wojny. Rzecz

---

[65] R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego.* Przeł. i posłowie M. Bieńczyk. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999, s. 319.

[66] T. Todorov: *Ogród niedoskonały.* Przeł. H. Abramowicz, J. M. Kłoczkowski. Warszawa 2003, s. 141.

[67] H. Gosk: *Jesteś sam w swojej drodze.* Izabelin 1998, s. 60.

[68] Cyt. za: S. Žižek: *Przekleństwo fantazji...*, s. 48.

o bólu z miłości nie dawała się tak łatwo przewartościować. Jeśli literatura jest zamiast rzeczywistości, zastępować może także miłość. W ten sposób młodzi kochankowie odczytują powinność wobec pisania do siebie. Czynią to zamiast kochać, oddalają swoje *libido*, by zachować bezpieczeństwo wobec obiektu miłości. „Pisali do siebie listy, począwszy od trzeciego miesiąca znajomości. Pisali je w domu i przynosili na spotkania, pisali je nawet czasem na spotkaniach. Czytali je najczęściej na spotkaniach, rzadziej w domu (N, 123)". Rousseau w *Wyznaniach* pisze o podobnym przypadku: „Przypominam sobie, iż raz księżna de Luxembourg opowiadała z przekąsem o człowieku, który rozstawał się z kochanką, aby móc do niej pisać. Odparłem, że łatwo mógłbym być tym człowiekiem: mogłem dodać, że bywałem nim niekiedy"[69]. Jean Starobinski w książce *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle* komentuje owo wycofanie jako dwuznaczne („wycofanie się ku wyobraźni i ku własnemu życiu wewnętrznemu"). „Pisać do niej. To znaczy oddzielić się od ukochanej (lub pożądanej) osoby, aby rozmawiać z jej wizerunkiem oraz z samym sobą; ale znaczy to również: rozmawiać z sobą samym, aby oddać się miłości w słowach, w zdaniach, w obrazach, które potrafią być może fascynować silniej, niż to umiała zwykła fizyczna obecność"[70]. Lecz czy taka „korespondencyjna" miłość wychylająca się poza rzeczywistość nie jest narcystyczna?

Bohaterowie *Niespokojnych* to ludzie nienasyceni. Granicę, o której była mowa, przesuwają daleko poza miarę przyzwoitości. „(...) kiedy tylko mówi się o relacjach miłosnych, zakłada się tym samym istnienie jednostek, pojedynczych istot nieredukowalnych jedna do drugiej"[71]. Tymczasem Ewa żąda od Emila redukcji. Jej nienasycenie sobą i światem zostaje przetransponowane na ukochanego. Ale w fakcie zagarnięcia nie może już być mowy o miłości drugiego. Bohaterowie *Niespokojnych* kochają przeto nie siebie, ale miłość[71]. Rodzaj, któremu wierzą, to miłość-pragnienie. „(...) stanowi o niej pewien brak (niezaspokojenie jest jej pierwszym koniecznym

---

[69] J.J. Rousseau: *Wyznania.* Przeł. T. Żeleński (Boy). T. I. Warszawa 1978, s. 220.

[70] J. Starobinski: *Ekshibicjonizm.* Przeł. T. Stróżyński [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia.* Wybór: H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski. Warszawa 1998, s. 302.

[71] T. Todorov: *Ogród niedoskonały...,* s. 143.

[71] Julia Kristeva nazywa to „amoseksualizmem": „W nieświadomości zaś greckiego dialogu panuje to, co Kristeva nazywa «amoseksualizmem», czyli «miłością miłości», «miłości duszy»". [w:] T. Kitliński: *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej...,* s. 81.

warunkiem); wypływa z kochającego podmiotu, nie przedmiotu miłości; jej deklarowanym (ale nigdy nieosiąganym) celem jest zjednoczenie dwojga kochanków"[72]. Taką miłość psychologia nazywa Manią, obsesją. „Grecy nazywali ją *theia mania*, boskim szaleństwem (...) Maniakalny kochanek jest całkowicie pochłonięty myślami o ukochanej. Najmniejszy brak entuzjazmu z jej strony niesie lęk i ból, każda ulotna oznaka serdeczności niesie natychmiastową ulgę, choć nie trwałą satysfakcję. Zapotrzebowanie na uwagę i uczucia ukochanej jest niemożliwe do nasycenia. **Ten rodzaj pasji o wyraźnie zaznaczonym fizjologicznym podłożu wydaje się łatwiejszy do przeżywania przez nastolatków w okresie dorastania** [podkreśl. M.C.], choć może dotknąć każdego. Skłonność do Manii (...) jest charakterystyczna dla osób cechujących się nerwowo-ambiwalentnym stylem przywiązania do swoich partnerów"[73]. W takim stylu utrzymany został zwłaszcza rozdział *Jaki biedny*.

Napisana z maestrią, powieść miłosna Lipskiego uświadamia nam istnienie w kochaniu braku. Jego struktura przywodzi na myśl, obarczone nienasyceniem, pożądanie, i każe zastanawiać się, czy uczucie Ewy i Emila jest już miłością czy jeszcze pożądaniem[74]. Efektem przyjrzenia się mu z bliska jest toksyczność jednej osoby wobec drugiej, emocjonalna szarpanina i krzywda, najczęściej obojga kochanków. Uczuciowy dramat Emila i Ewy zastanawia z jednego jeszcze powodu: pokazuje, jak nienasycone mogą być dzieci.

Zaszokowaniu czytelnika w *Niespokojnych* służyło połączenie zaawansowanej powieści miłosnej oraz motywu erotycznego szału i nieporozumienia z małoletnimi bohaterami. Trudno jednak przyjmować, że szok był strategią

---

[72] Tamże, s. 144.

[73] B. Wojciszke: *Psychologia miłości. Intymność. Namiętność. Zaangażowanie*. Gdańsk 2005, s. 240. Autor tłumaczy styl nerwowo–ambiwalentny przywiązania następująco: „Inni ludzie z oporami zbliżają się do mnie na tyle, na ile bym chciał. Często martwię się, że moja partnerka nie kocha mnie naprawdę i że nie chce ze mną zostać. Chciałbym się całkowicie zlać w jedno z ukochaną osobą i to czasami odstrasza ode mnie potencjalne partnerki" (tamże, s. 89–90). Taki styl przywiązania, ale także zamartwiania się jest właściwy zwłaszcza Emilowi. Ewa bliższa jest stylowi unikającemu, wyrażającemu się skrępowaniem bliskością.

[74] „Pożądanie jest historyczne i upodmiotowione – pisze Slavoj Žižek – zawsze i z definicji niezaspokojone, metonimiczne, przechodzi od jednego przedmiotu do innego, ponieważ w rzeczywistości nie pożądam tego, czego chcę – naprawdę pożądam trwania samego pożądania, odsunięcia na później przerażającego momentu jego zaspokojenia". Cyt. za: S. Žižek: *Przekleństwo fantazji...*, s. 51. Tym należy tłumaczyć, dlaczego związek Ewy i Emila nie kończy się szczęśliwie. *Happy end,* okazuje się, jest przeciwko Lacanowskiej koncepcji pożądania.

założoną. Jeśli – jak chce Hanna Gosk – widzieć w powieści wymieszanie wątków autobiograficznych z metaliterackimi, okaże się, że zainwestowanie w erotykę było „przepisaniem" rzeczywistości na papier. Istnieje jeszcze jeden, daleko ważniejszy, kłopot – aktualności tej książki w latach czterdziestych. To czas wydawania prozy odnoszącej się do lat wojny. *Niespokojni* – o czym była już mowa – nawiązują do jej prezentacji w literaturze poprzez antyestetykę. Czy jednak problem opisania złotej młodzieży lat trzydziestych oraz szalonej miłości nastolatków nie zdezaktualizował się trochę w obliczu wojennego kataklizmu? To samo pytanie można by stawiać *Światowi – Poemom naiwnym* Czesława Miłosza pisanym w szczytowej fazie epoki pieców. Twórca dysponuje swobodą, a jedynym – i tak stało się w przypadku Lipskiego – jego obowiązkiem jest bycie w dobrym porozumieniu z pamięcią. Lipski problemu wojny nie obszedł, nie zrezygnował z dania mu w literaturze wyrazu (cykl opowiadań *Dzień i noc*). *Niespokojni* to faktycznie powieść przedwojenna, będąca immanentną częścią cyklu opowiadań o niesamowitych dzieciach publikowanych w Krakowie. Przekonuje o tym łączenie ich przez krytykę z utworami ferdydurkiczno-cynamonowymi, modernistyczny kształt powieści czy – najważniejsze – odwołania do wielkiej prozy I połowy XX wieku. Ale przecież debiut Lipskiego to również wieki antyhołd złożony poległym w wojnie. Wyekspediowany na Wschód pisarz nie mógł śledzić losów swoich przyjaciół po 1939 roku. Spisał ich dzieje sprzed wojny. Ogarnął i ujął w literackie ramy środowisko młodych intelektualistów żydowskich o jakim sądził, że jest równie ważne, co niejedno środowisko literackie Warszawy czy Krakowa.

# „POD NIEBEM WYGIĘTYM JAK SZKALNY DZWON". O CYKLU *DZIEŃ I NOC*

## III

### A. PRZESILENIE W WIELKIEJ OPOWIEŚCI O ŁAGROWYM PIEKLE

Fakt, że łagrowy cykl opowiadań Lipskiego liczy zaledwie trzydzieści dwie strony, zastanawia w mniejszym stopniu, gdy odnieść go do przyjętej w twórczości pisarza poetyki immanentnej, budzi natomiast zdziwienie zestawiony z rozbudowanymi formami wspomnieniowymi z obozów sowieckich innych pisarzy. Zasadniczo niewielka rozmiarami twórczość Lipskiego przekonuje, że autorowi łatwiej było wypowiadać się w formach lapidarnych i zwięzłych. Tymczasem „oczekiwanie społeczne" skierowane do autorów wspomnień z ZSRR dotyczyło raczej sprawozdań szczegółowych, objętościowo rozbudowanych, kilkuset stronicowych[1]. Łatwo oczywiście to „oczekiwanie" zamienić w jakiś warunek wewnętrzny towarzyszący piszącym, faktem jednak pozostaje, że większość prozy zesłańców to literatura dużych rozmiarów. Jak na tym tle czytać cykl Lipskiego? Warto przede wszystkim zauważyć pewien podział polskiej literatury łagrowej, jaki zastosował Eugeniusz Czaplejewicz. Po jednej stronie znajduje się tedy proza napisana między rokiem 1945 a 1953. „W ciągu tych lat ukazało się na emigracji ponad 20 książek, nie licząc mnogości tekstów rozsianych po czasopismach. W tym okresie (nazwijmy go pierwszym) wypowiedzieli się przede wszystkim autorzy znani ze swego pióra już przed wojną. Nie bardzo wiadomo dlaczego: może uznali, że spoczywa na nich taki obowiązek moralny i społeczny, a może znanym autorom stworzono po prostu możliwości druku w pierwszej kolejności. Pozostaje faktem, że swoje książki o łagrach wydali tacy pisarze, jak Beata Obertyńska (aktorka i poetka, w okresie międzywojennym wydała kilka tomów poetyckich, teraz publikuje rodzaj pamiętnika pt. *W domu niewoli*, Rzym 1946); jak Wacław Grubiński, autor sztuk teatralnych wystawianych jeszcze w okresie Młodej

[1] Wiele mówiąca pod tym względem jest uwaga Józefa Czapskiego: „Pamiętam dobrze moment, kiedy generał Anders wydał rozporządzenie, by wszyscy żołnierze, a także cywilna ludność wraz z dziećmi napisali choćby jedną stronę wspomnień ze swego pobytu na zesłaniu w Związku Sowieckim. Było to chyba jeszcze w Iranie, a może już w Iraku. W rezultacie zebrano wówczas dwa tysiące trzysta wypracowań dzieci i dziesięć tysięcy relacji żołnierzy Armii Polskiej na Wschodzie i ich rodzin". J. Czapski: *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988.* Zebrał i notami opatrzył P. Kądziela. Warszawa 2005, s. 441.

Polski i oczywiście między wojnami, błyskotliwych dialogów filozoficznych i komedii, świetny nowelista, krytyk literacki i teatralny, redaktor czasopism „Teatr i Życie Wytworne" oraz „Echo Tygodnia", w roku 1948 opublikował tom wspomnień z pobytu w łagrach *Między sierpem a młotem*"[2]. Pozostali to Herminia Naglerowa z *Ludźmi sponiewieranymi* (Rzym 1945) i powieścią *Sprawa Józefa Mosta* (1953) oraz tomem opowiadań *Kazachstańskie noce* (1958); Marian Czuchnowski, autor powieści *Tytus a teraz słowiki* (1951); Anatol Krakowiecki, który napisał *Książkę o Kołymie* (1950) oraz Józef Czapski z książką reportażową *Na nieludzkiej ziemi* (1949). Osobno Czaplejewicz traktuje Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, pisarza podówczas początkującego, choć debiutującego w 1945 roku, ale uznanego dopiero w roku 1951, kiedy wydał po angielsku *Inny świat* z przedmową Bertranda Russela. Drugi okres w polskiej twórczości łagrowej otwiera rok 1953 a zamyka rok 1987. Przeważają wtedy antologie, zbiory, opracowania zbiorowe, wśród których na czoło wysuwają się *Polacy w ZSRR* Marii Czapskiej (Paryż 1963) i *Mój wiek* Aleksandra Wata (Londyn 1977). Cykl Lipskiego *Dzień i noc* z 1955 roku o nadwołżańskim łagrze, uzbekistańskim lazarecie i życiu pod okupacją znajduje się między obiema fazami rozwoju literatury łagrowej, a ściślej na początku drugiej fazy. Nie zmienia to faktu, że należy do najwcześniejszej fali wspomnień z Sowietów, odwraca jednak uwagę od „założonej" formy tychże wspomnień, które z wolna przechodzą odmianę w kompozycji. W ten sposób w cyklu Lipskiego może zacząć dominować myślenie o pewnej dowolności w pojmowaniu formy i zarzuceniu „klasycznych" dużych rozmiarów wspomnień. Zachodzi jednak jeszcze inna przemiana. Zasadniczo w literaturze łagrowej, tej wczesnej zwłaszcza, dominowała proza wspomnieniowa. Lipski wybiera prozę fabularną. Zatem nie tylko dokonuje przesunięcia na osi rozbudowania fabuły, ale także zmienia akcenty na osi zorganizowania i rozplanowania opowieści. Jeśli fabułę łagrową porównać do teorii wiedzy, ale również do fabularnej teorii, jej rozplanowanie zostanie objęte tym samym kryzysem, o jakim pisze Ryszard Nycz. Niemożliwość uporządkowania materiału, tak częsta przecież w książkach łagrowych, „skłania zapewne do wypróbowania odmiennego ujęcia: opowiedzenia (...) kilku historii odrębnych (...) poszukiwań, w nadziei, że ów badawczy wieloperspektywizm znajdzie przeciwwagę w jedności przedmiotu, a zamiana punktów widzenia pozwoli odkryć i opisać jego obiektywne

[2] E. Czaplejewicz: *Polska literatura łagrowa.* Warszawa 1992, s. 43–44.

znamiona"[3]. Takiego kryzysu doświadczyła autorka *Po wyzwoleniu (1944–1956)*, Barbara Skarga (Wiktoria Kraśniewska). Dotyczył on nie tylko celowości pisania, ale także jego jakości: „Pisanie tych wspomnień nie sprawia mi przyjemności. Odłożyłam je do szafy na cały długi rok. Czy warto w ogóle kontynuować? Czy nie lepiej zająć się czymś innym, nawet pisaniem powieści? **Co bowiem można powiedzieć nowego, o czym przekonać?**[4] [podkreśl. M.C.]. W podobnym tonie zniechęcenia *Dzień i noc* zaczyna Lipski: „To wszystko już znacie i z tego będziecie zaraz rzygać" (Din, 39). *Lust zu fabulieren* jest jednak silniejsza, skoro pisarz dodaje: „Ale zaczekajcie" (Din, 39), i wraca do opowieści.

Tematyczny, a nie chronologiczny układ materiału, jakim posłużyli się w tomach wspomnieniowych Herling-Grudziński i Skarga, znacznie ułatwiłby również lekturę pierwszego opowiadania cyklu Lipskiego. Tym tropem pójdziemy, pamiętając wszakże, że fabułę porządkują przede wszystkim – jak w tytule – rytmy dnia i nocy. W tym sensie opowieść Lipskiego zbliża się do wspomnień o szeregu takich dni i nocy, tj. do *Między młotem a sierpem* Wacława Grubińskiego i *W domu niewoli* Beaty Obertyńskiej. Różnica między nimi jest jednak zasadnicza: narrator Lipskiego przemawia z „tamtej strony", oprawców i katów, gdzie nie brakuje jedzenia, jest cieplej i nie trzeba wstawać do pracy o zmroku, natomiast narratorzy-bohaterzy książek Grubińskiego i Obertyńskiej to więźniowie. Podkreślmy więc: cykl Lipskiego zachowuje chronologię, ale jest to wyimek chronologii, kawałek opowieści, jedna doba spośród setek podobnych. W ten sposób pisarz deklaruje nowoczesne przekonanie o schyłku metanarracji i niewiarę w możliwość rozbudowanej opowieści o łagrowym piekle[5].

## B. ARESZTOWANIE, WIĘZIENIE, TRANSPORT. NIEKOMPLETNA OPOWIEŚĆ

Większą część opowieści wspomnieniowych z ZSRR otwiera zdanie podobne do tego: „Aresztowano mnie 23 stycznia 1940 roku nad ranem w mieszkaniu państwa

[3] R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 216.
[4] B. Skarga: *Po wyzwoleniu (1944–1956)*. Warszawa 2000, s. 21.
[5] W ten sposób o dominującym, sławnym kryzysie „wielkich narracji" i konieczności uznania nieredukowalnej heterogeniczności rozmaitych dyskursów pisze J. F. Lyotard. Por. tegoż: *Kondycja ponowoczesna*. Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa 1997.

Ludwikostwa Starków przy ul. Wałowej nr 1 we Lwowie"[6]. W ten sposób Wacław Grubiński rozpoczyna historię swojego pobytu w słynnym więzieniu zamarstynowskim (w którym odsiadywał wyrok m.in. Aleksander Wat) i w Horodni na Ukrainie, gdzie na podstawie spreparowanego aktu oskarżenia skazano go na śmierć przez rozstrzelanie. Osiemdziesiąt cztery dni oczekiwał w samotnej celi na wykonanie wyroku bądź jego uchylenie. Sąd Najwyższy zmienił karę śmierci na dziesięć lat pozbawienia wolności. Karę tę odbywał Grubiński w łagrach północnouralskich. Został zwolniony siedem miesięcy po podpisaniu ugody między generałem Sikorskim a rządem ZSRR. Porządek aresztowania jest dla autora szczególnie przykry, przedstawiciele NKWD do ostatniej bowiem chwili zwodzą aresztowanego, że zostanie wkrótce zwolniony: „Jestem aresztowany? – spytałem. – Nie. Udamy się do urzędu. – Na godzinę dziesiątą zamówiłem furkę, którą jadę po drzewo na opał. – Do dziesiątej pana zwolnią"[7]. Jak czcza była to obietnica, dowodzi fakt przesłuchiwania Grubińskiego już tego samego dnia. Zarzucono mu obrazę Lenina w sztuce napisanej dwadzieścia lat wcześniej. Kiedy autor próbował odpierać zarzuty, tłumacząc, że nie przedstawił Lenina jako dyktatora, lecz jako człowieka idei, oskarżono go o obrazę Dzierżyńskiego. Przesłuchanie – jak w wielu takich wypadkach – zdawało się trwać w nieskończoność. Innego więźnia sowieckich łagrów, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego przesłuchiwano w więzieniu grodzieńskim. „Pierwsza hipoteza oskarżenia opierała się na dwóch dowodach rzeczowych: wysokie buty z cholewami, w których młodsza siostra wyprawiła mnie po klęsce wrześniowej w świat, miały świadczyć, że jestem «majorem wojsk polskich», a pierwsza część nazwiska w brzmieniu rosyjskim (Gerling) kojarzyła mnie niespodzianie z pewnym marszałkiem lotnictwa niemieckiego. Logiczna konkluzja brzmiała «jest oficerem polskim na usługach wrogiego wywiadu niemieckiego»"[8]. Ostatecznie po uchyleniu tamtego wyroku i postawieniu nowego („zamierzał przekroczyć granicę sowiecko-litewską, aby prowadzić walkę ze Związkiem Sowieckim") autor został skazany na pięć lat. Aleksander Sołżenicyn próbując zdefiniować aresztowanie, ujmuje rzecz bardziej poetycko: „to blask oślepiający i cios, które sprawiają, że teraźniejszość nagle staje się przeszłością, zaś to, co niemożliwe, zaczyna być pełnoprawną codziennością"[9]. Dalej autor *Oddziału chorych na raka*

[6] W. Grubiński: *Między młotem a sierpem.* Warszawa 1990, s. 5.
[7] Tamże, s. 6.
[8] G. Herling-Grudziński: *Inny świat.* Warszawa 1990, s. 13–14.
[9] A. Sołżenicyn: *Archipelag GUŁag 1918–1956. Próba dochodzenia literackiego.* Przeł. J. Pomianowski (M. Kaniowski). T. 1. Warszawa 1991, s. 16.

pisze, że „Tradycyjne aresztowanie (...) to – wyłamywanie, patroszenie, ściąganie i zrywanie ze ścian, wyrzucanie na podłogę z szaf i szuflad, wytrząsanie, rozsypywanie, rwanie – i góry rzeczy nagracone na ziemi, i chrzęst pod podeszwami. I nic świętego podczas rewizji! (...) W języku inteligentów wszystko to wymagałoby długich jeszcze opisów, a nasz lud tak powiada o rewizji: tego szukają, co nie schowane"[10]. Aresztowania, dowodzi Sołżenicyn, najczęściej bywały absurdalne. NKWD kierowało się fikcyjnymi przesłankami, do których przyznania się zmuszało później oskarżonych. Spośród tych najbardziej groteskowych Anne Applebaum, monografistka Gułagu, wymienia za Robertem Conquestem dwa przypadki: „(...) aresztowanie śpiewaczki operowej, która na oficjalnym przyjęciu zbyt długo tańczyła z ambasadorem Japonii, i weterynarza leczącego zwierzęta cudzoziemców"[11].

Podobnie jak Grubiński i Obertyńska, w 1939 roku Lipski znalazł się we Lwowie. Wkrótce zamknięto go w Brygidkach. „Brygidki są bardzo rozległe – pisze Obertyńska – Nie widzę tego, tylko czuję. (...) Wszystkie ściany naszej celi pełne wydrapanych w tynku podpisów... Imiona, nazwiska, daty przesłuchań, czasem wiek, adres..."[12]. Szczegóły jego aresztowania, tak jak i wywozu do sowieckich łagrów, nie są znane. Stąd też *topoi* literatury łagrowej, w tym aresztowanie i przesłuchanie, pozostają w prozie Lipskiego miejscami pustymi. Ma to swoje zalety. Opuszczenie drastyczniejszych scen sprawia, że łatwiej rozumieć pozycję bohatera *Dnia i nocy* jako uprzywilejowaną i wyłączoną z porządku okrucieństwa. W ten sposób wyłania się także z opowieści Lipskiego jej „bezkresność" i uniwersalność. Żyjący w czasowym zawieszeniu bohater, którego początku i końca losów nie znamy, może stać się odwzorowaniem biografii każdego łagiernika, a *Dzień i noc* moralitetem o uwięzionym w syberyjskim piekle dwudziestowiecznym *Quidamie*.

## C. PRACA

„Praca była podstawową funkcją większości łagrów sowieckich: głównym zajęciem więźniów i głównym przedmiotem troski obozowej administracji"[13]. Była także, o czym piszą Obertyńska, Skarga, Grubiński i Herling-Grudziński, narzędziem sowieckich tortur i terroru. Od tego, jaką wykonało się normę, zależał przydział

[10] Tamże, s. 17.
[11] A. Appelbaum: *Gułag*. Przeł. J. Urbański. Warszawa 2005, s. 139.
[12] B. Obertyńska: *W domu niewoli*. Warszawa 1991, s. 31
[13] A. Appelbaum: *Gułag...*, s. 217.

pierwszego, drugiego, trzeciego albo czwartego kotła, jakość żywienia natomiast stanowiła o zdrowiu tak potrzebnym do pracy. Dzięki pracy więźniowie żyli, ale wskutek przepracowania się również umierali. Podobnie jak przesłuchaniami, kierownicy łagrów szantażowali łagierników pracą. Wstawało się do niej o zmroku, po trzech-czterech godzinach snu. Przypomnijmy sobie Gorcewa z *Innego świata*, któremu „bracia" Rosjanie (Gorcew należał niegdyś do NKWD) w odwecie przydzielili najcięższą pracę: walenie jodeł „łuczykiem". „Dla człowieka nienawykłego do pracy fizycznej w ogóle, a do pracy w lesie szczególnie, jest to pewna śmierć, jeśli go się przynajmniej raz dziennie nie zmienia i nie odsyła do palenia gałęzi. Ale Gorcewa nie zmieniano. Piłował codziennie jedenaście godzin, upadając wielokrotnie ze zmęczenia, łapiąc jak topielec powietrze, plując coraz częściej krwią, nacierając sobie rozpaloną twarz śniegiem"[14]. Gorcew wkrótce zmarł. W ten sposób praca stać się może śmiertelną torturą. Barbara Skarga porównuje napisy zamieszczane na bramach sowieckich łagrów i obozu w Oświęcimiu, wydobywając z obu sarkastyczny charakter, któremu wtóruje w komentarzu: „U nas [w łagrze – M.C.] praca oczyszcza, praca jest objęta kultem, o pracy mówi się ciągle na zwoływanych, produkcyjnych zebraniach i pisze się w łagiernej *stiengazetce*. Nazwiska najlepiej pracujących umieszczone zostają na *doskach poczota*, najcięższym przestępstwem jest odmowa pracy. *Otkaz* i natychmiast karcer, karna *pajka*, a potem sąd. (...) Obóz żyje pracą i rytm dnia jej jest podporządkowany"[15].

Bohater *Dnia i nocy* - choć w chwili, gdy go poznajemy, pracuje w szpitalu – zaczynał od pracy w obozie leśnym. Takiej samej, jaką opisuje Herling-Grudziński. Pracy ciężkiej, monotonnej, często dwudziestogodzinnej i zbierającej najobfitsze żniwo wśród ludzi. „Było bez porównania ciężej niż tu" – wspomina bohater (Din, 55). Więźniowie wychodzący za zonę nie wypoczywali, poza krótkim snem, w ogóle, zamknięty dla nich był „szpitalik". Dlatego kilku rozchorowało się na flegamonę. „Byli beczkowaci, coraz bardziej puchły kończyny" (Din, 55). Pewnego razu bohaterowi przydarzył się wypadek: wpadł do jamy w lesie na bagniskach. „Tonąłem w błocie. Potem przyszły mrozy. Zrywałem owoce dzikich róż. Były słodkie" (D i n, 55). Najbardziej bał się jednak szaleństwa i utraty pamięci. „Bałem się, że zapomnę jak się nazywam" (Din, 55). Z katorżniczej pracy w lesie przynosi mu wyzwolenie praca pomocnika lekarza, tzw. „lekpoma" czy, jak szyderczo mówili więźniowie, „lepkoma".

[14] G. Herling-Grudziński: *Inny świat...*, s. 71–72.
[15] B. Skarga: *Po wyzwoleniu...*, s. 82.

Dzięki niej bohater żyje spokojniej i dostatniej, poza światem śmierci, wśród ratowników życia.

## D. SZPITAL

Nie jest bez znaczenia, że Herling-Grudziński pisząc o szpitalu w obozie, nazwał przemianę, jaką przechodzili hospitalizowani, „zmartwychstaniem". Zapożyczone z powieści Lwa Tołstoja określenie miało oznaczać zarówno wyzdrowienie chorego, jak i jego rekonwalescencję psychiczną. Zwłaszcza ją. Jak piszą Obertyńska i Skarga, chorzy podnosili się z choroby o własnych siłach, potrzebny był im jedynie odpoczynek. Magia białych prześcieradeł, zgaszonej na noc lampy, wielokrotnie większych racji żywnościowych i spokoju przez cały dzień mogły uzdrowić prawie każdego. „Mam wrażenie – wspomina Beata Obertyńska pobyt w sangrodku (szpitalu) – że niebo otworzyło się przede mną. (...) Leżę wreszcie i ja – na łóżku są prześcieradła! – mam na sobie czystą szpitalną bieliznę, zamknięte oczy i nigdzie już nie jadę! Jest tak cudownie cicho, że słyszę powolne cmokanie zegara ze ściany i aksamitny furkot ognia. Zmęczenie, gorączka, kurcze – wszystko to nic wobec dobroczynnej ciszy i tego, że będzie można spać – spać – spać!"[16]. Herling-Grudziński podkreśla dodatkową korzyść z pobytu w szpitalu, korzyść zgoła etyczną – ponowne *poczucie własnej godności*[17]. Szpital stanowił ratunek i ostoję spokoju jednak nie tylko dla chorych więźniów. Był także, a może przede wszystkim, schronieniem dla swoich pracowników. W szpitalu pracowali nie tylko lekarze, ale też – o czym była mowa wcześniej – pomocnicy lekarzy rekrutowani spośród więźniów. Traktowano ich wszystkich z mniejszą surowością, korzystali z wielu ulg. „Niemal w każdym obozie lekarzom wolno było spać oddzielnie: przywilej ten odzwierciedlał ich specjalny status. Chirurg Izaak Vogelfanger czuł się wyjątkowo wyróżniony, kiedy pozwolono mu spać w piętrowym łóżku w małym pokoiku przyległym do recepcji lazaretu obozowego. «Kiedy szedłem spać, księżyc zdawał się uśmiechać do mnie». Drugie miejsce na tej koi zajmował felczer, którego uhonorowano takim samym przywilejem"[18]. Ale to nie jedyne ulgi służby medycznej w obozie. Lipski w *Dniu i nocy* wymienia również

[16] B. Obertyńska: *W domu niewoli...*, s. 162.
[17] Por. G. Herling-Grudziński: *Inny świat...*, s. 131.
[18] A. Appelbaum: *Gułag...*, s. 204.

unormowany dzień pracy, stołowanie się w obozowej kuchni, stały dostęp do alkoholu (choć często był to niedestylowany denaturat) i wreszcie niewielką pensję. Posłuchajmy: „Byłem pomocnikiem lekarza i dostawałem czasem pensję: 50 rubli. To nie było mało. Kończyłem dyżur nocny. Telefonowałem do karceru, że za 15 minut przyjdę. Kuchnie nie miały telefonu. Nie mogłem telefonować, że przyjdę żreć, niby próbować, czy dobre. Blakła zmora, że któraś z kobiet w nocy zechce rodzić. Ja o tym pojęcia nie miałem" (Din, 39).

Opowiadanie Lipskiego rozgrywa się w szalonym tempie, lecz nie jest to tempo zmieniających się jak w kalejdoskopie myśli bohatera. Przeżycia usuwają się tu na dalszy plan, ustępując zdarzeniom, zaś tocząca się w tempie *molto vivace* akcja odpowiada szaleńczemu trybowi życia w obozie. Historia z *Dnia i nocy* rozpoczyna się z chwilą zapadnięcia zmroku, gdy – zdawać by się mogło – więźniowie i „służby socjalne" kładą się spać. Dla pomocnika lekarza to jednak środek dnia. Od rodzących kobiet biegnie do siedemdziesięciu sześciu chorych, których trzeba zdiagnozować. Rozpoczyna się badanie odnotowane w tekście szeregiem krótkich zdań oznajmujących. W ten sposób Lipski podkreśla wartość jednostki w obozie – sprowadza się ona do niewiele mówiących komentarzy na własny temat, których nikt nie traktuje poważnie. „Oszacowawszy" brygadę, bohater udaje się kolejką do innej części obozu, gdzie pracuje oddział Polaków. „Coś się stało tam, gdzie pracują Polacy" (D i n, 49). Dzielącą go odległość od punktu 126, gdzie pracują rodacy, bohater pokonuje kolejką. Szybowanie w powietrzu ponad zoną ma tu wymiar symboliczny: praca wymaga tak dużego tempa, że niepodobna wykonać jej chodząc i biegając; trzeba wzbić się w powietrze. Perspektywa ptaka to dla bohatera także osiągnięcie wewnętrznej wolności. W powietrzu jest się przecież poza obozem! Jednak to, co widzi w punkcie 126, w niczym nie przypomina powietrznej wolności. Brygada Polaków, którzy nie dostali łopat i rydli, rozpaliła ognisko. Krawiec żydowski, któremu bohater przygląda się już od jakiegoś czasu, wstąpił do ognia i zaczął tańczyć. „Chciałoby się wejść do ognia. Mój krawiec to zrobił. Najpierw zaczął tańczyć wokoło ogniska. Potem wszedł. I zapaliło się na nim ubranie. On dalej tańczył. Płonąc. Elektrowni była nierealna, nakreślona ołówkiem. Tańczył na tle elektrowni swój ognisty taniec. Mały krawiec z miasteczka. Potem lano na niego wodę. Potem zamarzł, jak żona Lota. Nie mógł wykonać ruchu. Ale był ogień. W lodowatej skorupie, w ogniu, niczym święty. A cała brygada dostała bzika i wokół niego. Tańczyli taniec" (Din, 50). W ten oto sposób Lipski do żywiołu powietrza dołącza ogień i przeplata opowiadanie symboliką

żywiołów, dzięki którym jednostka osiąga wolność. W tańcu krawca, przypominającego żywą pochodnię i *auto da fé*, wiele jest cech żydowskiego tańca-modlitwy, jaki wykonują cadykowie. Jeśli zatem pisarz nazywa krawca „świętym", nie odnosi owej świętości do tradycji katolickiej, lecz do judaistycznej. Ale przecież nie można zapominać o zupełnie świeckich walorach tańca, który – jak pisze Anne Appelbaum – tańczyli urkowie[19]. Tradycję czeczotki jako znaku rozpoznawczego bandyty przypomina również Eugeniusz Czaplejewicz: „Taniec stanowi swoistą deklarację wolności. Jest ona znamieniem wolności i jej symbolem. A jednocześnie jest praktykowaniem wolności: kto tańczy, ten czuje się swobodny. Tańcząc, zrzucamy brzemię niewoli"[20]. Opis Lipskiego pełni jeszcze jedną funkcję: dzięki odniesieniom do tradycji (taniec-modlitwa cadyków, taniec jako deklaracja wolności) i szeroko pojętej kultury (np. Biblii z motywem żony Lota) złagodzony został pejzaż okrucieństwa. Raz jeszcze objawiła się zbawienna rola sublimacji. Zamiast poparzonego, krwawiącego krawca z ranami jak u Kostylewa z *Innego świata*, otrzymujemy estetyzację świata okrucieństwa z wieloznaczną figurą tańczącego Żyda. Nie jest to wszakże częsty przypadek w twórczości Lipskiego, który zdecydowanie częściej wybiera naturalistyczne ujęcia.

## E. SAMOOKALECZENIA

Okaleczanie się, we współczesnej psychologii nazywane autoagresją i łączone z niemożnością wyrażenia złości lub nienawiści na zewnątrz, w obozach sowieckich pełniło zgoła odmienną rolę. Odczytywać jej z kluczem psychologicznym właściwie nie sposób. O ile odmowa wyjścia do pracy stanowiła poważne przestępstwo – jak pisze cytowana wcześniej Barbara Skarga – grożące karcerem albo śmiercią, samookaleczenia pełniły funkcję cichego buntu i szczególnie pojętej „dywersji". Pytanie, czy otwarty bunt niósłby straszliwsze konsekwencje od, zakończonej przecież śmiercią, praktyki wkładania ręki do ognia przez Kostylewa, a potem oblania się wrzątkiem, należy zostawić bez odpowiedzi. Heroizm obozowych samookaleczeń jest czymś zagadkowym. Przywołany przez Herlinga-Grudzińskiego Dostojewski nazywa go dosadniej – „sztucznym męczeństwem"[21]. Jak powszechnym zjawiskiem w obozie

[19] Tamże, s. 273
[20] E. Czaplejewicz: *Polska literatura lagrowa...*, s. 122.
[21] Cyt. za: G. Herlig-Grudziński: *Inny świat...*, s. 91

były samouszkodzenia, świadczy pierwsze opowiadanie z cyklu *Dzień i noc* będące katalogiem cierpień zadawanych samym sobie przez więźniów. Bohater na miarę Kostylewa, Achmatow, ze względu na rozmiary opowiadania, potraktowany odpowiednio oszczędniej, daje przykład wyjątkowo okrutnego samookaleczenia: przybija sobie członek do nar (skleconego na prędce z desek łóżka). Wywołuje tym pewną sensację w obozie. Indagowany przez młodziutką lekarkę o rodzaj odsiadywanego wyroku, odpowiada: „Pajdkę chleba skradłem. Nie chciałem wyjść do pracy" (Din, 47). Wyjęcie gwoździa nie odmienia jednak sytuacji więźnia: „On wie, że jak wyciągnie to wszystko się zacznie od początku" (Din, 48). Odautorski komentarz nie pozostawia wątpliwości, że wrzask Achmatowa nie bierze się z bólu: „Ile miesięcy jego powolnego buntu poszło na marne. I bezcelowego w gruncie rzeczy" (Din, 48). Rodzajem cierpień cielesnych zadawanych sobie są również sztuczne poronienia: „Niektóre trują się jodyną. Niektóre wywołują chininą poronienie. Skakaniem, diabli wiedzą czym" (Din, 51). Beata Obertyńska pisze o więźniarce, u której poronienie usiłował wywołać niedoświadczony i nieposiadający odpowiednich narzędzi lekarz. Po kilku godzinach udręki wywołał u niej krwotok, którego długo nie dało się zatamować. Pamiętający czasy w obozie leśnym bohater Lipskiego przypomina więźniów, którzy „pili słoną wodę litrami. Puchli i byli zwolnieni. Ale umierali często" (Din, 56). Ryzyko, że samookaleczenie doprowadzi więźnia do śmierci, istniało zawsze i to bez cienia heroizmu. Samookaleczenie miało bowiem inny wymiar: panowania nad własnym ciałem. To samo ciało, zawłaszczone przez rząd sowiecki, wskutek samouszkodzenia, stawało się na powrót własnym ciałem. W zależności od pragnienia i woli cierpiało lub odpoczywało, ruszało do pracy za zonę lub leżało w łóżku. Zadziwiający, bo wolnościowy wymiar samookaleczenia był chyba dla więźniów najważniejszy.

## F. KOBIETY

„Z moich obserwacji obozowych wynika – wspomina Herling-Grudziński – że kobiety znacznie gorzej znoszą głód fizyczny i seksualny niż mężczyźni. Proste prawo życia obozowego głosiło tedy, że łamiąc opierającą się kobietę głodem fizycznym, zaspokaja się jej obie potrzeby naraz. Mówię o tym bez cienia cynizmu"[22]. Inne zdanie ma Anne Apelbaum: „Wyrabiały te same normy i jadły tę samą wodnistą zupę. Żyły w takich samych barakach i transportowano je w takich samych wagonach bydlęcych. Nosiły taką samą odzież i równie niewygodne buty. Tak samo traktowano je w śledztwie. Mimo to sytuacja kobiet w obozach była inna niż mężczyzn. Wiele byłych więźniarek przekonanych jest, że fakt bycia kobietą działał w systemie obozów sowieckich na ich korzyść. Kobiety umiały lepiej o siebie zadbać, załatać buszłat i utrzymać w porządku włosy. Wydaje się, że mężniej znosiły głód i nie tak łatwo zapadały na pelagrę i inne choroby spowodowane niedożywieniem"[23]. Lipski staje zdecydowanie po stronie drugiego poglądu. Jego bohaterki, choć pomocnik lekarza rozmawia z nimi krótko, należą do innego, niż obozowy, świata, w którym nędza i głód są równie odległe, co gwałt i poniżenie. Ich świat to świat kolorów, zapachów i smaków. Modernistyczny świat wzniosłości, w którym królują kobiety. W cyklu obozowym ów estetyzujący świat kobiet stanowi nieodległą reperkusję pisania o kobiecie z *Niespokojnych*. Tam jednak bohaterka stanowiła realne zagrożenie dla mężczyzny, tutaj jest dla niego wytchnieniem. Posłuchajmy: „Różowe światło. Wycinanki w oknach. I kobiety, przeglądające się w szybach. I kobiety, myjące się w balii. Wysuwają się głowy z papierowych zasłon, z rolet przeźroczystych, żółtych (atebryna), niebieskich (błękit metylowy), zielonych (brylant gruen) i czerwonych, które jest trudno zdobyć (czerwona asseptyna). I wstążki. Jak na jarmarku. Tylko kobiety. Myją się. Przebierają. Oczekują kochanków, kochanków możnych, którzy je zwalniają od pracy. Zamykam oczy. Pomału otwieram. Jestem chłonny jak gąbka. Wszystkim porami – wchłaniam" (Din, 52). Nieco wcześniej, komentując wygląd osłabionej, chłopięcej Nataszy, bohater odnosi go do obrazów Renoir'a i Dégasa. To kluczowe spostrzeżenie, wiąże bowiem kobiecą urodę z wielką sztuką modernizmu. Wiele mówi także o samym pisaniu Lipskiego. Stwierdzenie „jestem chłonny jak gąbka" określa nie tylko zachłanność podmiotu wobec piękna, ale również

[22] Tamże, s. 175.
[23] A. Appelbaum: *Gułag...*, s. 298.

„oddawanie" tego piękna literaturze. Na przełomie XIX i XX wieku (około lat 1894-1905) powstają wielkie *Kąpiące się* Cézanne'a. Znane są trzy wersje obrazu, z czego jedna, siedzących blisko siebie kobiet na tle granatowego nieba, jest niezwykle sugestywna. Inna przedstawia trzy rozmawiające ze sobą, nagie kobiety. Jedna, z warkoczem, stoi w wodzie, pozostałe siedzą na brzegu. W stosunku do niebieskiej wersji, realistyczna uderza żywiołowością rozmówczyń osadzonych na zamglonym, pastelowym tle. Z lat 1892 i 1895 pochodzą dwa bardzo podobne obrazy Renoire'a: *Kąpiąca się* i *Kąpiąca się długowłosa.* Oba przedstawiają rumiane i dosyć okrągłe młode dziewczyny, z których jedna stoi w wodzie, a druga siedzi na brzegu. Amarantowe tło łączy się tu z zielenią i brudną bielą bielizny. Motyw praczek interesował impresjonistów francuskich równie mocno. Dali temu wyraz Pissaro (*Praczki* 1895) i Renoire (*Praczki* 1912). „Dla Pissara, gdy maluje swe *Praczki* w 1895 roku – pisze Sophie Monneret – krajobraz, w jaki się one wpisują, ma takie samo znaczenie w równowadze kompozycji jak postacie. Główną troską Pissara jest ustanowienie «dialogu» między postaciami a ich otoczeniem. U Renoire'a *Praczki* zajmują większą część płótna i przyroda, z którą się stapiają, wydaje się z nich emanować"[24]. W sekwencji z opowiadania obozowego zachowały się nie tylko pastele i róże. Do obrazów Renoire'a upodabnia ją również gadatliwość i ruchliwość kobiet oraz ich związek z wodą (mycie i pranie). W ten sposób Lipski raz jeszcze daje wyraz swojej akwatycznej wyobraźni znanej z *Niespokojnych.* W nowym ujęciu jego bohaterki nie sposobią się jednak do śmierci, lecz do przyjęcia kochanka.

## F. PODSUMOWANIE

Pierwsze z trzech opowiadań włączonych do cyklu *Dzień i noc* z 1955 roku, za który Lipski otrzymał Nagrodę Literacką „Kultury", nosi wyraźne znamiona autobiograficzne. Ze względu na słabą znajomość życia autora w sowieckim okresie wypada je uznać za autobiograficzną wariację. W ten sposób żywioł fabulacji bierze w nim górę nad chronologią wspomnień i obowiązkiem dania dokładnego świadectwa prawdzie. Przy jej zachowaniu – co łatwo przecież stwierdzić, konfrontując utwór z innymi wspomnieniami świadków – Lipski demonstruje swobodę i wolność tak charakterystyczne dla literatury, wybierając tym samym fabułę, nie faktografię, i

[24] S. Monneret: *Renoir*. Przeł. J. Wolf. Warszawa 1991, s. 142.

fabulację, a nie dokumentację. Dzięki dysponowaniu swobodą twórczą, zamiast szczegółowego świadectwa, wybiera opowiadanie o jednym dniu, a właściwie o jednej nocy pomocnika lekarza. Znakomicie operując środkami kompozycji, pośpiech i brak wytchnienia w pracy w łagrze uwydatnia już na poziomie składni. Osobną kwestią jest przynależność bohatera do „lepszego świata". Choć sypia wraz z więźniami, jada osobno, ma dostęp do środków odurzających i swobodniej rozporządza swoim czasem. Nie spryt i przebiegłość, lecz przypadek zadecydował o tym. Ten sam zresztą, dzięki któremu Barbara Skarga przeżyła obóz, będąc także pomocnikiem lekarza. I choć jest to – ze względu na ową nieprzynależność bohatera do zwykłego świata więźniów – opowiadanie osobne, bardziej niezwykłym czyni go fakt zwięzłości, jaka u byłego więźnia Gułagu była prawdziwą rzadkością.

# ESTETYKA PRZEDSTAWIANIA CHOROBY I ŚMIERCI

## IV

Doświadczenie estetyczne opisuje się zwykle za pomocą dwu słów: „brzydki" i „piękny". Spośród określeń konotujących brzydotę Hanna Segal wymienia „obiekt zniszczony i niekompletny" albo obiekt „nieregularny i powiązany z bolesnym napięciem". Jako zasadniczy temat w jej rozważaniach o estetyce, brzydota stanowi ekspresję stanu świata wewnętrznego w depresji. „Składa się nań napięcie, nienawiść i jej efekty – destrukcja dobrych i całych obiektów oraz ich przemiana w elementy prześladowcze"[1]. Pamiętając, że czym innym jest depresja, a zwłaszcza pozycja depresyjna, w teorii Melanie Klein[2], a czym innym schorzenie depresyjne traktowane jako część choroby afektywnej, koloryt depresji uznać możemy za rzecz dość dobrze znaną i niewymagającą komentarza estetycznego. Przeważają tu barwy ciemne, szare i brudne, dominują pesymizm i defetyzm. „Cechą ciemności – pisze Antoni Kępiński – jest to, że znikają kolory i zacierają się kontury rzeczywistości. Jej miejsce zajmuje ciemna pustka, ale *natura horret vacuum* (natura nie znosi próżni) – ciemność zapełnia się tworami świata wewnętrznego. Przestrzeń ciemna jest dlatego zawsze przestrzenią psychotyczną, że w nią rzutuje się to, co tkwi w głębi człowieka i staje się jego nierzeczywistą rzeczywistością"[3]. Z rozważań Kępińskiego wynika, że chorobie, jaką jest przecież depresja, ale także każdej innej chorobie towarzyszy ciemność. Jasność to domena zdrowia. Tymczasem jasność jako barwa apollińska, życia i sztuki, odpowiada chorobie częściej niźli ciemność. Dzieje się tak za sprawą estetyzującego opisu, jaki

---

[1] H. Segal: *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej oraz Psychoza i twórczość artystyczna i inne eseje*. Przeł. D. Golec, G. Rutkowska, A. Czownicka. Gdańsk 2006, s. 266.

[2] W artykule *Żałoba i jej związek ze stanami maniakalno-depresyjnymi* Klein stwierdza, że „dziecko doświadcza uczuć depresyjnych, które osiągają punkt kulminacyjny tuż przed, w trakcie i po odstawieniu od piersi. Ten stan umysłu niemowlęcia nazwałam «pozycją depresyjną» i sugeruję, że jest to melancholia *in statu nascendi*. Obiektem, po którym dziecko przeżywa żałobę, jest pierś matki oraz wszystko, co w umyśle dziecka reprezentuje pierś i mleko: miłość, dobroć i bezpieczeństwo. Dziecko czuje, że wszystko to straciło, i to straciło na skutek własnych, nie kontrolowanych, zachłannych i destrukcyjnych fantazji i impulsów przeciwko piersi matki" [w:] *Depresja: ujęcie psychoanalityczne*. Przeł. K. Walewska, J. Pawlik. Warszawa 1992, s. 76.

[3] A. Kępiński: *Melancholia*. Kraków 2001, s. 95.

przeważał w literaturze modernistycznej, i przy udziale sublimacji. Sięgnijmy do jednej z ważniejszych powieści międzywojnia, *Ładu serca* Jerzego Andrzejewskiego. Umieranie drwala Siemiona, ciągnące się przez cały czas trwania akcji, w jednej z pierwszych scen zostało odmalowane bardzo wyraziście: „Siemion leżał nieruchomy, z dłońmi złożonymi na kołdrze. Oddech miał krótki, ledwie dosłyszalny. Jego młodą twarz zapadłą na policzkach, z wyostrzonym nosem, znaczyły już śmiertelne cienie. Jak kłąb robaków toczyły bezbronne ciało. Ale mimo okrutnych zmian był w nim spokój. W oczach czujnie rozwartych leżała cisza. Wchłaniał ostatnie chwile zachodu, jakby ten obraz tak szybko mający się rozpaść chciał zatrzymać, zamknąć pod powiekami i z sobą zabrać"[4]. Opis zapatrzonego w piękno zachodu umierającego tylko nieznacznie drasnęły cienie („śmiertelne cienie"). Powagi dodają mu cisza i spokój panujące w pomieszczeniu. Siemion umiera dostojnie. Jeszcze godniej odchodzi kompozytor Edgar Szyller w *Sławie i chwale:* „Ale potem serce uderzało coraz boleśniej i coraz wolniej. I od rzeczy wielkich przechodząc do codziennych, od codziennych do pospolitych, zaczynał się zastanawiać, jak puka jego serce: czy rytmicznie? Zaczynał śledzić krople potu spływające po plecach: czy są obfitsze niż wczoraj o tej samej porze? A wreszcie: czy głód, który odczuwał, nasyci się jedną miętową pastylką? Czy będzie ją mógł ssać w obrzmiałych, obolałych i zesztywniałych ustach? Krople potu spływały wzdłuż całego ciała i w miarę jak go ogarniała drętwota wywołanego zastrzykiem sztucznego snu, krople te przekształcały się w nuty i układały się spływając w jakąś dawną melodię, może melodię pieśni Brahmsa, a może jeszcze dawniejszej piosenki, którą śpiewała Maszka «ukwiczana u bezowi» przed czerwonym gankiem obcego domu w dalekim dzieciństwie. (...) jeszcze jest człowiekiem, jeszcze czuje jak człowiek, jeszcze pragnie spoglądać na piękno. (...) Kiedy księżyc oświetlił anemony, Edgar szerzej otworzył oczy. Kwiat ten tak piękny w swojej formie, z wianuszkiem drobnych pylnych pręcików naokoło plamiastego środka, wydał mu się czymś cudownym"[5]. W scenie śmierci Edgara uderza współobecność dwu żywiołów: ciała i sztuki, z których jeden (ciało) ustępuje drugiemu (sztuce). Kropelki potu zmieniają się w nuty i dźwięczą jak pieśń Brahmsa, pragnieniem konającego jest spotkać się z pięknem. Zamiast maligny i bólów mamy kontemplację anemonu, zamiast ociekającego potem ciała muzykę niemieckiego romantyka. Zwyczajność śmierci ustępuje miejsca podniosłości. Na fizjologię nie ma w tym opisie miejsca. Iwaszkiewicz uczynił jednak wyjątek na

[4] J. Andrzejewski: *Ład serca.* Warszawa 1983, s. 8.
[5] J. Iwaszkiewicz: *Sława i chwała.* T. 2. Warszawa 1998, s. 430–432.

opis okropności umierania w miejscu bardziej intymnym niż powieść, w dzienniku. Pod datą 18.12.79 tak pisał o konaniu żony Hani: „(...) umieranie Hani jest potworne, a jeszcze potworniejsze, że nikt nie rozumie, jakie to jest dla mnie i okropne zachowanie, że niby to nic, wszyscy nadrabiają miną. Ona okropnie cierpi, moralnie i fizycznie, i nic nie można pomóc, bo zmącenie umysłu kompletne, niby to przytomna, ale przecie logiczne rozumowanie dawno się urwało"[6]. O fakcie śmierci napisał podniośle: „Dziś o g. 14.40 umarła Hania. Po takich mękach ostatni chwila była spokojna i niespodziewana. Amen"[7]. Faktem pozostaje, że oba te fragmenty powstały po blisko dwudziestu latach od napisania *Sławy i chwały*, w chwili gdy mówienie o śmierci i chorobie było już mniej stabuizowane niż kilkadziesiąt lat wcześniej. Dodatkowym argumentem jest umieszczenie ich w prywatnej przestrzeni literackiej. Obfity krwotok Stasia po kłótni z Bolesławem znalazł w *Brzezinie* jeszcze łagodniejsze przedstawienie: „Kaszlnął i nagle zrobiło mu się lekko, zanadto lekko nawet, bo głowa wydała mu się pustą banią. Przytknął chusteczkę do ust, ale okazała się wątłą przegrodą, krew leciała mu przez palce. Przez parę następnych dni Staś leżał bez ruchu i na pół przytomny w pokoju o przysłoniętych oknach. Pilnowały go Katarzyna i Ola, dając mu lód do łykania i mierząc gorączkę"[8]. Chusteczka przy tamowaniu krwi i zasłony w oknach to metafory osłaniania narracji przed nadmiarem fizjologii. Natomiast twarz umierającego Stasia przypomina twarz Joachima na łożu śmierci. Obaj, przypomnijmy, umierają z powodu gruźlicy: „W zacisku ust Stasia widniało jeno cierpienie: to jedno nadawało jego twarzy pozór życia"[9]. Tymczasem w scenie zachorowania Gustava von Aschenbacha z *Śmierci w Wenecji* Tomasz Mann pokazuje przenikanie się śmierci, choroby i piękna. O chorym bohaterze pisze: „Głowa jego płonęła, ciało pokryło się lepkim potem, kark drżał, dręczyło go nieznośne pragnienie". Zaraz potem czytamy o jego fascynacji: „Gdyż piękno, pamiętaj, Fajdrosie, tylko piękno jest boskie i widzialne zarazem i w ten sposób jest więc drogą zmysłowości, jest, mały Fajdrosie, drogą artysty do ducha"[10]. Obecność starożytnej koncepcji piękna zmienia chorobę i śmierć Aschenbacha w coś wzniosłego i niemal boskiego. Niemożliwe jest, by cholerę, na którą umiera bohater, uczynić zwyczajną, fizjologiczną dolegliwością. Fizjologia zakłóciłaby starożytną harmonię.

---

[6] J. Iwaszkiewicz: *Dziennik [1977–1980]*. „Twórczość" 2006, nr 2, s. 50.
[7] J. Iwaszkiewicz: *Dziennik [1977–1980]*. „Twórczość" 2006, nr 2, s. 51.
[8] Tenże: *Brzezina* [w:] *Opowiadania*. T. 1. Warszawa 1979, s. 268.
[9] Tamże, s. 272.
[10] T. Mann: *Śmierć w Wenecji*. Przel. L. Staff. Warszawa 1988, s. 78–79.

Tradycja, z jakiej korzystał Lipski pisząc drugą część cyklu obozowego, *Waadi*, nie wywodzi się z modernistycznego zwyczaju pisania o chorobie i umieraniu, spotykanego w polskiej prozie pierwszej połowy XX wieku. Daleko Lipskiemu również do stylu pisania o sprawach ostatecznych Tomasza Manna, z tą jednak tradycją – czego dowodzi komentowana w rozdziale o *Niespokojnych* uwaga – spotkał się we wczesnej młodości. „O «Czarodziejskiej górze» powątpiewał, czy w ogóle została napisana przez człowieka. Gdy ukazały się «Historie Jakubowe», powiedział: - To było nieuniknione. Temu człowiekowi została tylko Biblia" (N, 95–96). Kuzyn Hansa Castorpa, Joachim umiera w podobnej atmosferze, w jakiej odchodzili Edgar Szyller i Siemion. Jest to atmosfera sterylności, powagi i spokoju: „(...) w twarzy zaś, na skutek wychudnięcia, uszy, ta drobna troska jego dobrych lat, odstawały silniej niż dawniejn i w sposób nieprzyjemnie szpecący; ale pomijając ten defekt – **piętno cierpienia i wyraz powagi i surowości, a nawet dumy uczyniły tę twarz bardziej męską i upiększyły ją**, choć wargi pod czarnym wąsikiem wydawały się teraz zbyt pełne w przeciwstawieniu do cienistych policzków. W żółtawej skórze czoła wyżłobiły się **dwie zmarszczki** między oczami, które choć głęboko zapadły w oczodoły, **były większe i piękniejsze niż kiedykolwiek i na które Hans Castorp mógł patrzeć z przyjemnością. Bo odkąd Joachim leżał, znikła z nich posępność i niepokój i w ich spokojnej, ciemnej głębi widać było tylko owo wcześnie zauważone światło** [wszystkie podkreśl. – M.C.]"[11]. Zasada, jakiej przeciwstawiali się niektórzy autorzy wspomnień z ZSRS, że cierpienie uszlachetnia, tu wypływa z całą mocą. Umierający Joachim jest piękniejszy i subtelniejszy niż był wcześniej. Podobnie jak Edgar, umiera wśród wewnętrznego światła. Jest to światło mistyczne, które spływa na wypielęgnowanych umierających. Światło, dzięki któremu umierający i chorzy przebywają nie w świecie mroku i depresji, lecz w apolińskim, jasnym raju.

## A. WYKLUCZENIE ŚMIERCI

Tomasz Mann w drugim tomie *Buddenbrooków* „opisując" śmierć najmłodszego z rodu, Jana, posłużył się elizją. Chcąc uniknąć okrucieństwa opisu umierającego dziecka, zastąpił go szczegółowym opisem tyfusu. Przyczyna zajęła miejsce efektu końcowego. Dyskurs medykalizujący wniknął w powieść i wyparł

[11] T. Mann: *Czarodziejska góra.* T. 2. Przeł. J. Łukowski. Warszawa 1972, s. 275.

fabularyzację. To jeszcze inny zabieg od przedstawionych poprzednio. Pisarze tacy jak Jarosław Iwaszkiewicz albo Jerzy Andrzejewski nie omijali zagadnienia śmierci, próbując je jedynie załagodzić i przesunąć akcenty z opisu naturalistycznego na estetyzujący. Traktujący śmierć jako skandal Tomasz Mann dowiódł, że umieranie dziecka chorego na tyfus znajduje się poza możliwościami literatury – należy do sfery niewyrażalnego[12]. Wnikając w szczegóły i fazy choroby, pisarz nie pominął jednak momentów drastyczniejszych. Jego medykalizujący język zawiera opisy okrucieństwa choroby, dzięki temu jednak, że nie odnosi się do konkretnej postaci, wykazuje rysy uniwersalności. „Dziąsła, zęby oraz język chorego pokryte są czarniawym nalotem, który zatruwa oddech. Chory leży nieruchomo, ze wzdętym brzuchem, na wznak, w stanie zupełnego bezwładu"[12]. Efekt, jaki osiąga dzięki zastąpieniu sceny konkretnej śmierci opisem uniwersalnego umierania Mann, jest z pewnością mniej dramatyczny, ale – jako element estetyzującej literatury modernistycznej – bardziej zrozumiały.

Inaczej niż gruźlica, tyfus nie odnosił się do wymiary duchowego choroby. „(...) człowiek średniowieczny – piszą Jacques le Goff i Nicolas Truong – i to zarówno w cywilizacjach chrześcijańskich, jak i w świecie islamu – nie potrafił oddzielić faktów cielesnych od ich sensu duchowego. Relacje między duszą i ciałem pojmowano jako tak ściśle ze sobą splecione i zazębiające się, że choroba stawała się psychosomatyczną całością"[13]. Odziedziczony po średniowieczu duchowy wymiar choroby wyostrzeniu uległ zwłaszcza w dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych opisach gruźlicy. W twórczości Tomasza Manna – o czym była mowa w rozdziale o *Niespokojnych* – to choroba romantyczna, pogłębiająca wrażliwość jednostki i pobudzająca inteligencję. Przypomnijmy sobie jednak, co Józef Czapski pisze o tyfusie: „W Iraku dałem do przeczytania Adolfowi Bocheńskiemu moje griazowieckie odczyty o Prouście. Wspominam w nich, że pisarz, niezrozumiały dla mnie na początku, ujawnił mi się i olśnił dopiero gdy go czytałem w okresie długiej, bezczynnej rekonwalescencji po ciężkim tyfusie"[14]. W ten sposób Czapski zwraca uwagę na otwarcie się dzięki

---

[12] J.H. Van Den Berg tak pisze o nieobecności śmierci dziecka w kulturze Zachodu: „Obok seksualności, nieprzekazywalna stała się śmierć (...). Śmierć nie powinna się pokazywać. Ukrywaliśmy ją przed oczywistością, i to do tego stopnia, że wydaje się ona czymś obscenicznym, bardziej obscenicznym niż jakikolwiek bezwstydny gest". Zob. J.H. Van Den Berg: *[Dziecko stało się dzieckiem]*. Przeł. M. Ochab [w:] *Dzieci*. Wybór, opracowanie i redakcja: M. Janion, S. Chwin. T.2. Gdańsk 1988, s. 249.

[12] Tenże: *Buddenbrookowie*. T. 2. Przeł. E. Librowiczowa. Warszawa 1971, s. 374.

[13] J. Le Goff, N. Truong: *Historia ciała w średniowieczu*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2006, s. 93.

[14] J. Czapski: *Czytając*. Kraków 1990, s. 165.

chorobie dodatkowych rejonów wyobraźni i zwiększenie chłonności umysłu. Choroba, co nie jest przecież oczywiste, miałaby wywierać dobroczynne działanie duchowe.

## B. FIZJOLOGIA CHOROBY

W *Waadi* Leo Lipskiego, drugim z opowiadań obozowych, psychosomatyczny wymiar choroby zostaje postawiony pod znakiem zapytania. Fizjologia cierpienia, szczególnie wyraźna w czasie wojny (w literaturze łagrowej wzmagają ją głód, zimno i brak snu), w tym opowiadaniu wysuwa się na czoło, pełniąc rolę tematu. Korzyści duchowe z choroby, sugeruje pisarz, nie istnieją, albowiem choroba zaciemnia także umysł. Przede wszystkim jednak prowadzi do śmierci. Dzięki gruźlicy bohaterowie prozy Manna i Iwaszkiewicza odzyskiwali świadomość w stopniu większym i pełniejszym niż w czasach zdrowia. Ten „zysk" z choroby „równoważył" jej śmiertelny skutek. W opowiadaniu Lipskiego poza śmiertelnym skutkiem choroby i cierpieniem ciała nie ma nic więcej. „Zagęszczenie śmierci w kraju, który zamieszkuję, jest nieprawdopodobne. Ludzie, sami żywi, promieniują swoimi zmarłymi. Ludzie, nosiciele śmierci, jak kamyki rzucone na wodę, rysują koła rozchodzące się, wpadające na siebie... Ja też jestem taki człowiekiem. Jasne, że moja opowieść jest śmiertelna" (W, 62). Fakt przecież oczywisty, że literatura jest śmiertelna, w ujęciu Lipskiego nabiera nowego znaczenia. „Opowieść" jest tu metonimią człowieka, umiera tak jak on, ponieważ jej „życie" jest ograniczone w czasie, ma początek i koniec. Lipski poddaje w wątpliwość również wieczność arcydzieła. Także w tym wypadku życie człowieka jest wzorem.

Choroba nie jest w opowiadaniu Lipskiego jasnością. Zamiast modernistycznego „sterylnego" języka pisarz wprowadza ciemny język fizjologii, którego wyrazem jest „przestrzeń psychotyczna", o jakiej pisze Kępiński, wraz ze złym samopoczuciem bohaterów i mrocznym pejzażem mentalnym: „Niebo było rozpalone do białości. Kwiaty z ognia chwiały się na białej ziemi, popękanej jak wargi w gorączce. Kał zaczynał się powoli gotować w cynowych nocnikach" (W, 63). Uzbekistański meczet pełniący funkcję lazaretu, miejsce akcji opowiadania *Waadi*, zewsząd otaczają pustka, spiekota i brak wody. Sanitariusze czerpią ją z „jadowitej rzeczki", tytułowego „waadi" opływającego meczet. W sposób naturalny zatem piekło gorączki chorych na tyfus i piekło prażącego słońca zlewają się w jedno. Pejzaż mentalny jest zarazem pejzażem realnym. Dla opętanej szaleństwem choroby i zła

ziemi niebo stanowi przeciwwagę. Teatr umierania rozgrywa się „pod niebem wygiętym jak szklany dzwon" (W, 63)[14]. Dzwonienie szklanym dzwonem (dzwonkiem) miało w wierzeniach ludowych zabijać bazyliszka symbolizującego zło, grzech, diabła[15]. Szklany dzwon nieba jest symbolem zdjęcia z ziemi uroku, odczarowania jej, wypędzenia z niej zła. W historię tej zaklętej, chorej ziemi Lipski wpisuje dramat Ewy i Emila, dając wyraz swemu przywiązaniu do historii sprzed lat. Przyszłe losy bohaterów *Niespokojnych* nie są wcale oczywiste. Tych dwoje przeszło wojnę (wiele wskazuje, że w głębi ZSRR), a ich związek uległ zachwianiu. Emil jest ciężko chory na tyfus, Ewa spotyka się z dwoma kochankami, oficerem Pawłem i kwatermistrzem Jareckim. W ten sposób uwaga narratora zatrzymuje się nie na chorobie Emila, lecz na umierającym na gruźlicę Pawle. W przeciwieństwie do debiutanckiej powieści w *Waadi* kochająca kobieta nie jest „pożerającą, wsysającą gąbką", lecz darem dla mężczyzny. Znacząca zmiana akcentów, dzięki której bohaterka przestaje trwożyć swego partnera, nie oznacza jednak, by zmieniła się tradycja tego wyobrażenia; dalej jest ono modernistyczne: „Ona [Ewa] przynosiła mu [Pawłowi] siebie całą, nieuszkodzoną, nienapiętnowaną. Ofiarowała mu siebie z uśmiechem, jak na tacy. Z całą swobodą, z zaprzeczeniem rzeczywistości. Jakimś kobiecym sposobem oderwała się od tego, co otacza. Przyniosła mu siebie, świeżą jeszcze i pachnącą" (W, 65). W świecie choroby i smrodu kobieta jest jedyną zdrową i pachnącą istotą. Wobec faktu, że nawet lekarze są zarażeni („Dziś umarł dwudziesty szósty lekarz" – W, 63), zdrowie Ewy jest niemal cudem. Cudowne, jakby przejęte z obrazów Dégasa i Renoire'a, były kobiety w baraku z *Dnia i nocy*. Czarodziejką i malarką będzie również Batia w *Piotrusiu*. Pełna powabu, serdeczności i łagodności jest Łucja w *Paryżu ze złota*. Owa „inność" i „lepszość" kobiety, podkreślona przez tradycję, choć przez krytyczki feministyczne odczytywana zgoła odwrotnie, w twórczości Lipskiego jest awersem pełnego kobiecego portretu. Spod wizerunku Ewy wyziera jej kupczenie własnym ciałem, niewierność Emilowi, bezwzględność. Swobodna i lubiąca eksperymentować w związku mała Ewa z *Niespokojnych* jest tu doświadczoną i znającą życie kobietą. Jak wszyscy bohaterowie nie jest bez winy, choć potrafi „być gdzie indziej podczas gdy była z nim" (W, 65). Jest zatem „napiętnowana". Nadal jednak – jak w debiutanckiej powieści – stoi na straży życia. „W końcu leżał na jej prawej ręce,

[14] B. Schulz pisze w *Genialnej epoce o niebie* „wydętym": „wydęta bania nieba dźwięczała jak beczka", chcąc w ten sposób oddać wyjątkowo dobrą akustykę drohobyckiego rynku. Zob. B. Schulz: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Opracował J. Jarzębski. Warszawa 1998, s. 140.
[15] W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 18.

lewą głaskała go, czuła jego oddech na policzku. Śmierdział trochę. Była bardzo spokojna. To wykraczało daleko poza granice tego, co wzrusza" (W, 67). Ewa jest pielęgniarką, jako kobieta posiada dar dawania życia, ale przy niej także można skonać. „O czwartej nad ranem oddech jego zahaczył się o coś, jego śpiew ustał, szczęka upadła. Zobaczyła błyszczące w księżycu zęby i uśmiech – grymas lubieżny, i on leżał już tam, leżał po drugiej stronie, wtulony w nią, prawie usta w usta" (W, 69). Tym, co dzieli scenę śmierci Pawła od omówionych wyżej scen umierania Siemiona, Szyllera, Stasia i Aschenbacha, jest nie tylko obecność fizjologii, lecz także kobiety przy umierającym mężczyźnie. Dzięki temu śmierć staje się pieszczotą („usta w usta"), podkreśla się jej zmysłowość („uśmiech – grymas lubieżny"). Czuwająca przy chorym strażniczka życia przestaje być tylko siostrą miłosierdzia, staje się także kochanką. Eros i Tanatos znowu są razem.

Ale przecież *Waadi* to opowiadanie o królowaniu śmierci, choroby, much i fetoru: „Muchy pokrywały leżących – jak aksamitny dywan. Gdy ktoś ruszył nogą, podnosiły się szumem maszyn, z szumem dziesięciu tysięcy trzmieli i opadały. One też spółkowały. Na łyżkach, w czasie jedzenia, w uszach, w oczodołach, wchodziły do ust. Były zwariowane, rozpustne i bezczelne. Królowały na ekskrementach. Dr Wilczek mawiał, gdy siadały na kimś tak gęsto, że nie można było poznać: – Stawiają diagnozę lepiej od nas. Moribundus. Czują rozkład o dwa dni wcześniej" (W, 65). Pojawia się też makabryczny dowcip: „Ewidencyjny od trupów opowiadał doktorowi Wilczkowi z przejęciem jak pewna wdowa po kapitanie chciała jeszcze raz ujrzeć twarz nieboszczyka męża, a okazało się, że z siennika wygląda Żyd z siwą brodą" (W, 66). W przeciwieństwie do omówionych wcześniej ustępów z prozy modernistycznej Lipski pisze o śmierci i chorobie z całym sztafażem brutalności i okrucieństwa im towarzyszących. Jego język jest naturalistyczny, obrazowy, nie ma w nim pominięć i estetyzowania. Nawet przedśmiertny śpiew Pawła nie przypomina – na przykład – pieśni Brahmsa, lecz „krztuszenie się Arabów i śpiew szakali" (W, 67). Wszystko to skłania ku wnioskowi, że w *Waadi,* tym niewielkim, sześcioipółstronicowym opowiadaniu, przełamał się model modernistycznego pisania o śmierci i chorobie. Wskutek wojennych doświadczeń autora nie mógł zresztą zostać zachowany. Dzięki temu świat tyfusu, depresji i załamania znalazł wyraz w doświadczeniu językowym.

# WESZ, CZYLI POWRÓT DO RZECZYWISTOŚCI. O *POWROCIE*

## V

*Powrót* Leo Lipskiego, trzecie i ostatnie z cyklu opowiadań obozowych, stanowi kodę historii Ewy i Emila. Pokazuje także, jak wskutek wojny, zasadniczej cezury w prywatnych stosunkach ludzi, rozpadły się ich wzajemne relacje. Nade wszystko *Powrót* to mistrzowski przykład działania sublimacji i mechanizmu odwrotnego, który nazwać można „desublimacją" albo – zwyczajnie – powrotem do rzeczywistości.

Opowiadanie rozpada się na dwie części. Pierwszą, ze względu na miejsce akcji, nazwijmy „więzienną", drugą, z uwagi na dominujący w niej motyw muzyczny, nazywać będziemy „Schubertowską". Bohater osadzony w więzieniu, które przed wojną było klasztorem (nasuwa się oczywiste porównanie z Mickiewiczowską III części *Dziadów*, której akcja zaczyna się w klasztorze ojców Bazylianów przerobionym na więzienie), snuje wspomnienia. Warto podkreślić kierunek, w jakim idą: wspomnienia związane są z erotyką. Charakter erotyczny mają na przykład napisy na ścianie: „Na ścianie napisy wyżłobione przez różnych ludzi: «Moja żona żyje z Tłustym», «Bug 6 XII 39»; «Ja siedziałem tu siedem miesięcy i onanizowałem się dwa razy», «Koniec» i inne rzeczy. Poza tym był narysowany zadek i różne części ciała ludzkiego"(P, 69). Erotyczne bywają również relacje między więźniami. Jak pokaże druga część opowiadania, erotyka więzienna pełni tu rolę metonimii: zamiast określać stosunki poza więzieniem, wśród wolnych ludzi, wkrada się w relacje ukształtowane z konieczności, w pośpiechu i bez większych uczuć. Nie zawsze jednak są one takimi. Często ciepło, jakiego poszukują więźniowie u towarzyszy, jest prawdziwsze od tego „z zewnątrz": „Potem, kiedy miałem spać, przytulałem się do chudego studenta, chorego na Basedowa, do kieszonkowca, który bardzo ładnie śpiewał idiotyczne piosenki, i w ogóle do wielu ludzi, którzy śmierdzieli, sapali, cmokali we śnie, jak gdyby ssali smoczek, gwizdali, pocili się i mruczeli. Ich wszy przechodziły na mnie, moje na nich. Ratowało mnie ciepło ludzkie: sam byłem chudy i anemiczny – dawałem mało ciepła. Nawet to mnie nie przejęło, gdy pewnej nocy jubiler-gruźlik próbował

uważać mnie za swoją żonę. Zresztą zdarzało się to rzadko, bo byliśmy zbyt wygłodzeni". Ciepło to jedyna pozostałość po uczuciach spoza więzienia, ale to równocześnie, w znaczeniu dawania ciepła, jedno z najwyższych uczuć, jakimi mogą obdarowywać się ludzie, i jedna z największych ludzkich potrzeb. Tego samego uczucia Emil poszukuje na zewnątrz, u Ewy. Troska Lipskiego, czy kobieta potrafi dawać ciepło, sama przeszedłszy wojnę, jest na tyle poważna, że jeszcze w poprzednim opowiadaniu *Waadi* pisarz czyni Ewę strażniczką życia i śmierci oraz matkującą umierającemu Pawłowi kochanką. Pomieszczenie, w jakim zatrzymują się kochankowie z *Niespokojnych,* jest wychłodzone: „Było tam jeszcze zimniej niż w więzieniu, rozklekotane pianino, jeden tapczan, dwa słoiki konfitur i pierzyna. Wśród nut, które leżały koło pianina, znalazłem pieśni Schuberta, i uczyłem ją w dalszym ciągu śpiewać *Śmierć i dziewczynę*" (P, 70). Scena, w której Ewa śpiewa Schuberta, odsyła do wcześniejszej o blisko dziesięć lat sceny z *Niespokojnych*, gdzie czternastoletnia Ala recytuje melodyjnym głosem *Króla Olch*. Może nawet bardziej śpiewa niż mówi, stoi przecież w pobliżu fortepianu. „Usłyszał [Emil] pierwsze wiersze, tętniące, sprężyste, napinające się jak łuki, jak grzbiet biegnącego konia. Nie było w tym ani trochę patosu, ani rutyny; była pewność lunatyka, chodzącego po rynnie, prostota dziecka, które widzi rzeczy niewidzialne (...). I wydało mu się, że to nie mówi ona: jak na seansach spirytystycznych z ust medium wydobywa się czasem obcy głos (...). Gdy powiedziała prosto i nieodwołalnie, i jakże spokojnie, że dziecko umarło, „das Kind war tot" – był zupełnie wyczerpany (...). Poszedł do łazienki i przekonywał sam siebie, że jest głupi" (N, 167–168). **W prozie Lipskiego muzyka i poezja zawsze pełnią rolę katartyczną,** należąc tym samym do wysokich, modernistycznych sztuk o starożytnej proweniencji. „W *katharsis* – pisze Andrzej Szczeklik – zawarty jest więc zarówno pierwiastek medyczny, jak i orficki. Orficki to czarodziejskie i magiczne działanie muzyki, zdolnej odmienić zwykły bieg wydarzeń, obalać prawa naturalne, uzdrawiać i wznosić człowieka do boskości, ale i strącać w otchłań zła. Arystoteles pamiętał, że kiedy grał i śpiewał Orfeusz, w zachwyceniu stawali ludzie i zwierzęta, rzeki zmieniały bieg, drzewa wyciągały korzenie i kroczyły ku niemu, nawet głazy toczyły się do jego stóp. Łącząc *katharsis* z *mimesis*, Arystoteles «oczyszczenie uczuć pojął jako naturalny proces psychologiczny i biologiczny»"[1]. W pisarstwie Lipskiego zaznacza się najsilniej orfickie działanie muzyki i poezji. Dzięki

[1] A. Szczeklik: *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki.* Kraków 2002, s. 83–84.

niemu jego proza często pośredniczy w poezji, a poezja użycza jej języka i topiki. W scenie recytacji Goethego z *Niespokojnych Król Olch* metonimizuje stosunek seksualny między Alą a Emilem, do którego w rzeczywistości nie dochodzi. W ten sposób sztuka wysoka osiąga w prozie Lipskiego jeszcze jeden poziom obok orfickiego: sublimacyjny. Co innego sublimuje w *Powrocie* ballada *Śmierć i dziewczyna*: „(...) uczyłem ją śpiewać «Śmierć i dziewczyna». Jest to najdziwniejszy dialog, połączenie miłosno-śmiertelne, dwoiste, sięgające samych trzewi. I pod każdym «nie» kryje się «tak», i spod nienawiści i strachu wypełza miłość. Uczyłem ją więc obłąkanego krzyku dziewczyny, i ona wiedziała, jak ma wołać: «Ruehre mich nicht an, ruehre mich nicht an!»; wiedziała też, jak mówi śmierć. Jej alt musiał być czarno-lśniący, jak rzeka w nocy, uwodzicielski, a na końcu przechodził w szept, nie tracąc ciemnego błysku, opadał na dno, gdzie splątane, jak kłębowisko żmij, falowały i gotowały miłość i śmierć" (P, 70). „Połączenie miłosno-śmiertelne", o jakim pisze Lipski, oznacza tu bliskie sąsiedztwo grozy i euforii życia, najprościej natomiast, przypomina o korespondencji scen „więziennej" z „Schubertowską". Śmierć nie odsyła tu jednak tylko do śmierci jednostki. Oznaczać może również śmierć miłości. Zagrawszy Schuberta, Emil i Ewa kładą się do łóżka. Ukochana prosi, by podał jej tom pieśni. „Oddałem nuty. Podeszła do okna, gdzie było nieco jaśniej. Widziałem jej profil. Pochyliła się, położyła na nuty niewidzialny dla mnie przedmiot i przygniotła go paznokciem. Usłyszałem cichy trzask, którego nie zapomnę. Mruknęła głosem, którym śpiewała śmierć w «Śmierci i dziewczynie»: – To jest, kochanie, wesz" (P, 71). Najbłyskotliwsza i najbardziej ironiczna spośród wszystkich kod w twórczości Lipskiego, w której przyniesiona z więzienia wesz symbolizuje kres miłości, odsyła do kontekstów głębszych. Wesz to przede wszystkim symbol „tamtej" rzeczywistości – wojny, chorób, obozów – to „eksponat" z dwu poprzednich opowiadań, *Dnia i nocy* oraz *Waadi*. To dowód przeszłości, jaką ma za sobą bohater. Zamknięta w nutach rzeczywistość obozowo-wojenna na moment została oddalona. Okrucieństwo wojny ustąpiło pod wpływem sztuki orfickiej. Jednak wesz należąca do porządku rzeczywistości „wypadła" z nut, wydostała się z muzyki. Mówiąc językiem Freudowskiej psychoanalizy, zasada przyjemności ustąpiła pod wpływem zasady rzeczywistości. „Zasada przyjemności pod wpływem samozachowawczego instynktu jednostki zostaje zastąpiona przez zasadę rzeczywistości, która, nie rezygnując z zamiaru osiągnięcia w ostatecznym rozrachunku także przyjemności, wymaga jednak i doprowadza do odsunięcia jej zaspokojenia, do rezygnacji z niektórych możliwości jej

zaspokojenia oraz do czasowego tolerowania przykrości na długiej drodze do przyjemności"[2]. „Czasowe tolerowanie przykrości", czyli powrót pamięcią do czasów więzienia i obozu oznaczają w opowiadaniu Lipskiego nieusuwalność wspomnienia brutalnej wojennej rzeczywistości. Wygrywa ona z rzeczywistością sztuki tak, jak marzenie o Paryżu, jakie stało się pod wpływem opowiadania Varguitasa udziałem ciotki Julii, przegrało z rzeczywistością Nowego Jorku i pluskiew, które ciotka przywiozła ze sobą ze Stanów Zjednoczonych[3]. Wesz to jednak przede wszystkim symbol realizmu jako poetyki wybranej przez Lipskiego i w tym znaczeniu przeważającej nad innymi: eksperymentatorsko-ekspresjonizującą w juweniliach i groteskowo-oniryczną w *Piotrusiu*. Wesz to rzeczywistość, której nie da się uniknąć, zapomnieć i ukryć, to przypomnienie brudu, chorób i fetoru. To wreszcie trzeci, obok Śmierci i Dziewczyny, bohater ballady Goethego. Ta Goetheańska ballada w nowej wersji, zreinterpretowana przez Lipskiego, pokazuje przewagę realizmu nad marzeniem, albowiem w wyniku wojennego doświadczenia wyższość fantazmatu przestała obowiązywać.

[2] S. Freud: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 2005, s. 15.
[3] M. V. Llosa: *Ciotka Julia i skryba*. Przeł. D. Rycerz. Poznań 2000, s. 267.

# ŻYWOT WYCHODKOWY. O *PIOTRUSIU*

## VI

### A. GROTESKA CHOROBY PRZEWLEKŁEJ

Jako proza nierealistyczna *Piotruś* przypomina groteskę. Groteskę, która nie jest ani gatunkiem powieściowym, ani synonimem odkształcenia rzeczywistości, lecz estetyczną kategorią pojmowania świata jako pozbawionego cech ciągłości, spójności i boskości. Zaprzeczenie porządkowi stanowi w powieści Lipskiego polemikę z linearną koncepcją naszego życia i podkreśla jego powtarzalność. Zwraca na nią uwagę komplementarność *Piotrusia* wobec *Niespokojnych*: palestyński kaleka to mały Emil, więzienie w klozecie pani Cin jest więzieniem żydowskiego chłopczyka. Zniekształcenie powieściowego świata (choć nie odkształcenie) jako sposób jego zdeformowania zaczyna działać już na początku: bohater jest kaleką z gumową ręką sprzedającym się na targu, jego przyszła właścicielka ma wiedźmowatą postać i cuchnie, proponuje Piotrusiowi zamieszkanie w klozecie, Edka bije swoją matkę, ta z kolei wyprowadza „rezydenta" na smyczy, Batia uchodzi za wariatkę i uprawiała w kibucu sodomię, jej ojciec również uchodzi za dziwaka i proroka, mieszka w łazience. Świat tej prozy daleki jest od powszedniego rozumienia normalności. Wydaje się raczej, że Lipski rozgrywa w ten sposób batalię o nowe kontury rzeczywistości, która z jednej strony byłaby bliższa powojennej antyestetyce i kryzysowi wartości, z drugiej odpowiadałaby światu jego choroby. Kalectwo Piotrusia, pod którym skrywa się kalectwo samego Lipskiego, funkcjonuje tu raczej jako deformacja, o którą zatroszczyła się natura niż jako kulturowe dziedzictwo[1]. W takim też sensie ostatnia powieść Lipskiego nie jest groteską „pomyślaną" czy „z wyboru" – w grotesce utknęło jego życie. *Piotruś* to poszukiwanie języka zdolnego opisać chorobę bez właściwego jej narzekania, choć z pozostającą w tle skargą na niewdzięczny los[2]. Jak się okazuje, brak języka adekwatnego do opisu przewlekłej choroby i wynikająca z niej groteskowość świata stanowią standard współczesnej rzeczywistości. „Brak porozumienia, brak

[1] Choć jako temat powieści jest oczywiście kalectwo częścią kultury.

[2] Warta podkreślenia wydaje się wytrzymałość i odporność głównego bohatera, dzięki którym unika on uskarżania się na chorobę i malkontenctwa.

języka – pisze poetka i literaturoznawczyni Małgorzata Baranowska – nie wydaje się dziwny w świecie, który po aptekarsku oddzielił humanistykę od nauk ścisłych, sferę ducha od sfery materii. Do tego człowiek uważający się za nowoczesnego rządy oddał w ręce technologów, a miernikiem sukcesu ludzkości uczynił postęp ekonomiczno-techniczny. Gdzie tu właściwie miejsce na ludzką jednostkową całość – ciało i duszę, że nie wspomnę o ludzkiej jednostce chorującej?"[3] Groteskowość świata choroby sprawia również, że Piotruś leżąc na tylnym siedzeniu samochodu przemierza wraz z Batią i jej kochankami okolice Haify i Jaffy, daje się wyprowadzać pani Cin na smyczy i zgadza na kobiecą dominację. Płynące stąd nieszczęście nie jest jedyną reperkusją choroby bohatera. Dzięki niej Piotruś wyraźniej patrzy i więcej widzi. Szuk, na którym sprzedaje swoje ciało, jest dla niego targowiskiem zapachów i kolorów, palestyńskie prostytutki aktorkami barokowej feerii. „Istotą groteskowości – pisał Wolfgang Kayser – nie są wszelako sporadyczne naruszenia ładu moralnego czy podważenie zasad, na których on się opiera (może to być najwyżej jeden ze składników) Przede wszystkim chodzi tu o zanik już choćby tylko fizycznej orientacji w świecie"[4]. Tą zanikającą orientacją fizyczną w przypadku Piotrusia jest umiejętność ruchu. Wskutek niej zostaje tam, gdzie się go położy, raczej w bezruchu niż w ruchu, siedząc i leżąc, nie stojąc i chodząc. W tym sensie powieść Lipskiego to alegoria – w Bloomfieldowskim znaczeniu interpretacji – unieruchomienia przy wyjątkowo ożywionej pracy zmysłów i wyobraźni[5]. Groteska choroby tymczasem to kategoria projektowana na cały świat powieści. Zastanawiająca ilość postaci chorych i zniekształconych tłumaczy się projekcją, jaką Piotruś dokonuje na zewnętrzną rzeczywistość. Kalectwo, wbrew medycynie, okazuje się jednostką zaraźliwą i promieniującą.

## B. NIHILISTYCZNA TEOLOGIA MESJAŃSKA

Powieść *Niespokojni* rozgrywała się przed wojną, w czasach apokalipsy przeczuwanej. Jej bohaterowie żyli w klaustrofobicznym świecie własnych lęków, osłonieni miłością, ale wydani na pastwę nerwicy. Przerażony i rozbiegany tłum w

[3] M. Baranowska: *To jest wasze życie. Być sobą w chorobie przewlekłej.* Kraków 1994, s.48–49.

[4] W. Kayser: *Próba określenia istoty groteskowości.* Przeł. R. Handke [w:] *Groteska. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego".* Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003, s. 26.

[5] Por. M. W. Bloomfield: *Alegoria jako interpretacja.* Przeł. Z. Łapiński [w:] *Alegoria. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego".* Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003, s. 52–74.

świecie ogarniętym paniką i szaleństwem interesował Lipskiego w wojennym cyklu *Dzień i noc*, odsyłającym do atmosfery apokalipsy spełnionej. Czego zatem oczekiwać od *Piotrusia*? Pytanie, jakie stawia tu pisarz, dotyczy tego, co nastąpi po końcu świata. Druga i jednocześnie ostatnia powieść Lipskiego rozważa poapokaliptyczne losy podmiotu. Zarazem jednak zamyka trylogię utworów prozą podejmujących temat końca świata i finalnego losu jednostki, gdzie historia stanowi istotną cezurę w rozpoznawaniu własnej tragedii. Powieść *Piotruś* rozgrywa się na wolnym terytorium, wśród wolnych ludzi, w atmosferze wolności. Tymczasem zniewolenie, uwięzienie i przykucie najlepiej chyba opisują relacje bohatera ze światem, wprowadzając prozę Lipskiego powtórnie w apokaliptyczny obszar znaczeń. Oznacza to, że sygnały końca nie muszą być generowane przez rzeczywistość symboliczną w sposób całkowicie wyraźny. Mogą być mgliste. Dlatego opowieść o kalekim mężczyźnie poniżanym przez kobiety i żyjącym w mieście moralnego zepsucia jest jedną z najbardziej wstrząsających w polskiej literaturze relacji z kraju niewoli.

Targ, na którym Piotruś sprzedaje swoje ciało, wypełniają smród mięsa, prostytutki i bełkotliwy język. Kiedy zbliża się do niego pani Cin, bohater mówi: „Poczułem smród jej ust, fetor nieznośny (...). Zobaczyłem brudny stanik, połowę piersi" (P, 76). Nowa właścicielka Piotrusia ma wygląd wiedźmy. Jej sąsiadki z ulicy Chapu-Chapu 8 rozmawiają o dzieciach i ich stolcu, „skrobankach" i kochankach swoich koleżanek. Batia opowiada Piotrusiowi o sodomii w kibucu („O zwierzętach w kibucu, wiesz, wszystkie wypróbowałam" – P, 114). Za co Piotruś odwdzięcza się Batii opowieścią o dziesięcioletnich prostytutkach w Teheranie. Stopień zepsucia społeczeństwa w ostatniej powieści Lipskiego jest tak znaczny, że służy nie tylko wzbudzeniu odrazy u czytelnika. Jest wyraźnym symptomem kolejnej apokalipsy. Tym razem jednak efektem końcowym dzieła zniszczenia nie będzie wojna. Rozprzężenie obyczajów w naukach mędrców żydowskich, do których znający Jakuba Mettelmana pisarz mógł się odwoływać, oznacza nadejście czasów Mesjasza. „Czasy zwiastujące bliskie nadejście Mesjasza – pisał Władysław Panas – tym się będą charakteryzowały, iż świat pogrąży się w totalnym grzechu: upadną obowiązujące dotąd zasady moralne i zanikną wszelkie przejawy wiary, bałwochwalstwo i bezwstydna rozpusta staną się panującą powszechnie normą, a świątynie zamienione zostaną w domy publiczne. Kiedy na świecie nie pozostanie już ani jedna iskierka świętości i dobra, kiedy nie będzie już żadnej nadziei na to, że ludzkość sama zdoła się opamiętać i poprawić,

wtedy pojawi się Zbawiciel"[6]. Ku myśleniu o mesjanicznej przyszłości świata w *Piotrusiu* skłania również ustrukturowanie czasoprzestrzeni. „Było to w Palestynie, na Ziemi Świętej, gdzieś wiosną 194..." (P, 75) – rozpoczyna opowieść Lipski. „Przerzuca" ją ze zwyczajnego Izraela, dokąd po wojnie wyjeżdżali Żydzi, do Ziemi Świętej, w czasy powojenne, ale bliżej nieokreślone. Ich nieokreśloność ma tu jeszcze jedno znaczenie: oddaje ducha tajemnicy każdej apokalipsy. Zatem historia, jaką opowiada się w powieści, ma wymiar sakralny. Jej bohaterowie, choć o tym nie wiedzą, oczekują paruzji, sam Piotruś natomiast wciela się w pseudomesjasza niezdolnego zbawić świat.

## C. ŚWIAT JAKO WYCHODEK. CHRYSTANIZACJA W POWIEŚCI

Istnieje pewne podobieństwo w portretowaniu Żydów w literaturze Lipskiego i Stryjkowskiego. W „tetralogii żydowskiej" przedstawiającej ojczyznę domową w fazie rozkładu Żydzi brzydną gwałtownie we własnych oczach. Ojwedie ze *Snu Azrila* mówi o współziomkach: „Ten wybrany naród, ta narzeczona z przeproszeniem ma połamane kości, cała jest w bolączkach jak Hiob, sponiewierana, palona w ogniu. Czy coś takiego może się podobać? Pan Bóg też lubi ładne kobiety"[7]. Lipski nie zobrazował Żydów łagodniej: jego bohaterowie śmierdzą, dłubią w nosie, mają poplamione tłuszczem ubrania. Zwłaszcza dłubanie w nosie uczynił pisarz metaforą brzydoty kraju, do jakiego wysłał Piotrusia. Tytułowy bohater spotyka się z nim w domu starców, w którym mieszkał, nim dostał się do pani Cin. Jego mieszkańcy to kaleki: „Na moim łóżku siedziała czternastoletnia Niemka i udowadniała przez długi czas, że z powodu choroby kręgów może tylko ustami, językiem. Potem wszedł do pokoju mężczyzna, któremu Arabowie ucięli wszystko, razem z prąciem, i który z tego powodu śmierdział stale moczem" (P, 77). To, co Piotruś widział niejasno w domu starców, teraz, gdy został już sprzedany, narzuca się z całą ostrością: „Każdy wszędzie dłubał w nosie, widocznie czy też psychicznie. I każdy wyciągał smarki na wierzch, szukał w nich czegoś długo, szukał, szukał, w końcu zaczął zwijać w kulkę, niby chleb, bawić się z niewidocznym, nienaturalnym uśmiechem, roztargnionym. I każdy też ruszał najbardziej intymne miejsca ręką czy też nogą. Naturalnie, nie często fizycznie, ale

[6] Wł. Panas: *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obozie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza.* Lublin 2001.

[7] J. Stryjkowski: *Sen Azrila.* Warszawa 1975, s. 59.

jakąś trzecią nogą, której zarysy wyraźnie widziałem (...). Taki już naród – myślałem – wybrany przez Boga też tym. Wielka neuroza, wielkie skomplikowanie, które rozgałęzia się jak arteria i kończy się dłubaniem, oglądaniem. To zaraźliwe, pomyślałem, dłubiąc, grzebiąc, gdzie się dało" (P, 79). Karykaturalne dłubanie w nosie odgrywa w tym fragmencie dwojaką rolę: infantylizuje Żydów (ostatecznie to dzieci dłubią w nosie i lepią kulki z wydzieliny) i demonstruje nieprzychylny stosunek bohatera, a i samego autora również, do predestynacji narodu żydowskiego. „[Naród] wybrany przez Boga też tym" oznacza tu szczególne wybraństwo Żydów: w mniejszym stopniu naznaczone Boską ręką, w większym – szatańską. Skoro Żydzi drażnią miejsca intymne, odwracają się od Boga i grzeszą. Dłubanie w nosie jest grzechem mniejszym w przekonaniu Lipskiego, ale również grzechem. W ten sposób społeczeństwo wybrane do świętości staje się społeczeństwem przodującym w grzechu, zaś Ziemia Święta z całym rozmysłem Ziemią Szatana. Taki jest pierwszy odbiór obczyzny przez Piotrusia. Palestyna różni się tym od Polski, że przypomina wychodek. Ani to jednak nie dziwi bohatera, ani nie porusza. Ostatecznie – jak powie doktorowi Siegbertowi – „Byłem w Rosji" (P, 121). O tym, że trafił do ziemi przeklętej, Piotruś ma się już wkrótce przekonać. Nigdzie indziej nie kupują ludzi jak zwierzęta i nie każą im spędzać dnia w wychodku lub na smyczy. Piotruś niejako celowo próbuje grzeszność świata, do którego przybył, wystawiając się na sprzedaż. Nie idzie tu wcale o jego przewiny lub chęć wspólnoty z narodem wymarłym. Bohater traumatyczny Lipskiego wystawia na próbę odrażającą wizję emigracji z jej dehumanizacją i spoczwarniałymi odruchami ludzkimi. Jest marionetką we własnych rękach. Aktorem, który wygrywa teatr o niedoli obcego kraju. Niestety, próba nie powodzi się. Przegrywają i kraj, i jego bohater. Piotruś przypłaca niepowodzenie głową.

Wszyscy interpretatorzy pobytu Piotrusia w wychodku wskazują jako źródło zamykanie się małego Emila w klozecie. Antycypacja, sugerująca zresztą, że korzenie ostatniej powieści Lipskiego sięgają debiutu, rzuca nowe światło na „żywot wychodkowy". Emil udawał się do klozetu, gdy był przymuszany – do czegokolwiek, najczęściej do pójścia do szkoły. „Emil nie lubił przymusu" (N, 44), powiada się na początku rozdziału *Mały Emil*. Chłopiec przesiaduje w klozecie nie tylko po to, by nie zaznać przymusu; obawia się, że go zbiją. Uniknięcie kary za odmowę wywiązania się z umowy społecznej i odmowa uczestniczenia w życiu społeczeństwa – oto, jakie wartości przyświecają siedzącemu w wychodku małemu Emilowi. Piotruś, w pewnym sensie kontynuacja poprzednika, jest zamykany w klozecie. Naciska się, by wyraził

chęć zarzucenia stosunków ze społeczeństwem i dał się zniewolić. Wychodek to mały obóz koncentracyjny, miniatura łagru. Na pytanie, dlaczego Piotruś doskonale wie, jak odnaleźć się w sytuacji opresyjnej, przy takiej interpretacji wychodka odpowiedź nasuwa się sama: pobyt w klozecie jest przedłużeniem pobytu w Rosji sowieckiej. Zestaw gestów stanowiących o przetrwaniu (przypomnijmy, że ich efektem było w *Dniu i nocy* zatarcie różnic między światem ofiar i katów) traci charakter zbiorowy; jest indywidualny, tj. dotyczący jednej osoby i przejawiający się w unikaniu słońca. Oczywiście, dba się o klozetowego „więźnia", daje się mu jedzenie (przy czym „zje pan tam", P, 83), zostawia nieużyteczną książkę (encyklopedię Mayera) i zamyka na długie godziny. Jeśli konsekwencją kupowania ludzi jest zamykanie ich w klozecie, wraz z fekaliami, odchodami i brudami, to poniżenie, jakie funduje społeczeństwo jednostce równa się najgorszej totalitarnej tradycji. W tym miejscu pada również odpowiedź, dlaczego Piotruś nie może być Piotrem. Dająca się poniżać jednostka nigdy nie jest traktowana poważnie. Świadczą o tym już przezwiska, jakie nadają sobie szkalujące się dzieci.

Czas w wychodku zlewa się jak więźniom w łagrze. Tylko przytomni liczą go, odcinając dni na korze drzewa lub murze. „Leżę nieruchomy. Zrozumiałem «wschodnią medytację» (...). Czas rozkłada się. Pomału, pomału wsiąka się w to wszystko. Ostrze tępieje. Dewastacja umysłu przez światło. Półrocze i lata. Porusza się jak w bagnie. Opada się. Arabieje" (P, 90). Jeśli świat Palestyny przypomina wychodek, sam wychodek musi być jego odwrotnością. I rzeczywiście. Kiedy na zewnątrz czas płynie wartko, tu „rozkłada się", podczas gdy społeczeństwo unika konfrontacji z czasem, w klozecie „wsiąka się w to wszystko". Ludzie żyjący na zewnątrz usiłują przekonać siebie i innych, że są niezależni (na przykład machoistyczny syn pani Cin, Edka), klozet wymaga podporządkowania. Reguły rządzące światem wychodka i zewnętrznością, o czym już wiemy, są inne. Pytanie tylko, czy gorsze? Jeśli trwać przy założeniu, że klozet z *Piotrusia* jest repetycją łagru z *Dnia i nocy* (choć zależności między jednym a drugim są, oczywiście, ograniczone) to porzucić trzeba myśl o gorszości klozetu. Wystarczy przypomnieć, że narrator *Dnia i nocy* podkreślał względny spokój karceru, by dojść do tego, że Piotruś spodziewa się spokoju po swoim więzieniu. Ba, zżywa się z nim. W końcu eskapady z Batią mówi: „Ja chcę do mojego klozetu" (P, 117). Socjalizacja do życia w zamknięciu trwa jednak długo. W pierwszej fazie bohater nie może doczekać się, aż zostanie wypuszczony: „Gdy nareszcie późnym wieczorem pani Cin wypuszczała mnie, byłem jej przeraźliwie

wdzięczny" (P, 102). Uczenie się życia w więzieniu jak w pogodnej przystani przerywają senne fantazmaty „ugniatającego klozetu". Po ucieczce z Batią Piotruś widzi siebie jako bohatera listów gończych – „bałem się, kurczyłem, wlazłem pod łóżko, tam zwinięty w kłębek, usnąłem" (P, 116). Albo wyobraża sobie siebie jako muszlę klozetową, na której siada pani Cin. W jednej i drugiej, nieledwie Kafkowskiej sytuacji, idzie o wpędzenie Piotrusia w kolejną opresję: obawy przed własnym schronieniem. Rację ma Piotr Łuszczykiewicz zauważający w zachowaniu pani Cin chęć odebrania bohaterowi męskości[8]. Sprowadzona do rozmiarów muszli, do której załatwia swoje potrzeby kobieta, równa jest męskości zdominowanej, zbrukanej i uprzedmiotowionej.

Tymczasem inne światło na „mieszkanie" Piotrusia rzuca doktor Siegbert, nazywając je jego „prywatną Golgotą" (P, 120). Żaden z interpretujących powieść nie dopatrzył się relacji między Piotrusiem a Chrystusem, a szkoda, bo ten właśnie utwór, jak mało który, polemizuje z mesjanistycznym odłamem romantyzmu w literaturze polskiej po 1945 roku. Porównać go można chyba tylko do *Wariacji pocztowych* Kazimierza Brandysa – z zastrzeżeniami, że obie powieści dzieli ciężar gatunkowo-nastrojowy. Otóż Piotruś – jak Chrystus – bierze na siebie wszystkie ciężary i cierpienia pokolenia, w którym wzrastał, zgładzonego pokolenia. „Czyżby pan cierpiał za całe nieudane pokolenie?" (P, 121), pyta doktor Siegbert. Wyznacza sobie – w tej interpretacji nakaz społeczny nie istnieje – Golgotę w toalecie. To oczywiście strywializowanie i ośmieszenie Chrystusowego miejsca kaźni, ale w sposób, rzec by można, kontrolowany. Jeśli za takie samo miejsce kaźni brać królestwo fekaliów w uzbekistańskim meczecie przerobionym na szpital z *Waadi*, klozet znajdzie historyczne odniesienie. To miejsce męki tych, którzy nie potrafią wydalić lub robią pod siebie, nie zaś przestrzeń ulgi. W porównaniu do meczetu z *Waadi* klozet natomiast to wysublimowana Golgota. Oczywiście, Chrystusa i Piotrusia dzielą teleologiczność i wymowa męki. Piotruś cierpi za miliony w odosobnieniu, nie pasując się z Bogiem o pierwszeństwo do odkupienia. Jego przywilej do cierpienia traci sens w chwili, gdy dojdzie – a dochodzi zawsze – do rozróżnienia cierpiących: ostatecznie w wierzeniach chrześcijańskich tylko Bóg może odkupić świat. Gdy traktować poprzednie dzieła Lipskiego jako całość, wyświetli się *via passiva*, drogą cierpienia okażą się fumy nastolatków, miłosne przygody prowadzące do katastrofy, los wojenny w Rosji,

[8] P. Łuszczykiewicz: *Emil, Piotruś i inni (o prozie Leo Lipskiego)* [w:] *Po balu. Eseje o literaturze polskiej*. Warszawa 1998 [wydanie internetowe].

tułaczka po Uzbekistanie i wreszcie kulminacja owej drogi w Palestynie. Z takiej interpretacji jasno wynika, że Piotruś przybył do Ziemi Świętej umrzeć, odkupić siebie i nieżyjące pokolenie. O przyczynach wystawienia się na sprzedaż powiada oględnie: „zmuszony okolicznościami i długami moralnymi" (P, 75). Okoliczności łatwo wyjaśnić: nawet gdyby bohater nie przyoblekał się w płaszcz Chrystusowy, przegnany wojenną zawieruchą, nie ma się gdzie podziać, za co jeść i żyć. Odwołuje się do skrajnego rozwiązania: sprzedania ciała. Trudniej wyjaśnić długi moralne. Jedyne światło rzuca nań wzięcie w obronę przegranego żydowskiego losu, owej martwej gromady nastolatków sportretowanych w *Niespokojnych*. Wniosek nasuwa się jeden: Piotruś przybył do Palestyny odmówić za współbraci kadisz i rzucić się za nimi w płomienie. Tymczasem to właśnie okoliczności przeszkadzają mu odbyć drogę krzyżową. Ale czy na pewno? Ostatecznie klozet w domu pani Cin to doskonałe miejsce do przeżywania cierpienia. Służy zamknięciu, odizolowaniu, zerwaniu więzi społecznych, ascezie. Niczym święty Szymon na słupie, Piotruś zamieszkuje w swoim wychodku, raz po raz prezentując się na smyczy psa swojej pani. Zachowanie bohatera potwierdza jedno: na niczym mu już nie zależy. Został stworzony po to, by cierpieć. Wyrzec się może każdego dobra, byleby sprawiono mu ból. Aż w końcu przyzwyczaja się do swojej korony cierniowej i bierze ją za wygodę. Okazuje się jednak, paradoksalnie, że fekalizacja świata w *Piotrusiu* jest wersją jego chrystianizacji. Gdyby bohater nie wziął na siebie roli Chrystusa, nie dostrzegałby zanurzonego w ekskrementach i wydzielinach z nosa społeczeństwa. Akurat to społeczeństwo, o czym była mowa wyżej, nie sprzyja Piotrusiowemu wybawianiu świata. Jest grzeszne. To okrutni Żydzi, którzy wydali Pana Jezusa. Ich potomkowie – co wyznają wierni ludowego odłamu katolicyzmu – żyją pod chałatami Starego Zakonu. I właśnie oni skazują na kaźnie bohatera. Faktowi, że Lipski wybrał dla swojej postaci Chrystusową *via passiva* odpowiada motto powieści: „Kto odda się cały jednej, wielkiej czy małej, sprawie, w dodatku beznadziejnej – ten musi umrzeć w końcu za nią lub przez nią – Maria Dąbrowska, *Noce i dnie*, tom *Miłość*". Jaka to sprawa, zostało powiedziane, wyjaśnijmy jednak jej beznadziejność. Ofiara Chrystusa otwierała grzesznikom drogę do Raju. Tymczasem ofiara Piotrusia nie ma sensu w ogóle, chyba że czytać powieść jako wielki kadisz. Jest sprawą, jak chce Dąbrowska, beznadziejną.

Lipski nie przeniósł jednak niewinnej ofiary Jezusa bezpośrednio do powieści i nie „przepisał" Ewangelii. Przypomniał apokryficzne możliwości rozegrania Chrystusowej biografii. Jedną z nich, często zresztą eksploatowaną, jest ostatnie

kuszenie Zbawiciela. Kuszenie, którego dokonuje szatan pod postacią kobiety. Tą kusicielką jest w *Piotrusiu* Batia, dziewczyna, za której przyczyną na chwilę zostaje przerwana *via passiva*. Gestem Ewy Batia proponuje bohaterowi jabłko: „Gdy przyjdziesz, dostaniesz jabłko" (P, 91). Tropem biblijnym, choć prowadzącym w odwrotnym kierunku, „Chrystus" zmienia się w Adama, podejmuje wyzwanie kobiety. Gdy romans między obojgiem się kończy, Piotruś pointuje: „To była część śmierci" (P, 128).

Koda powieści powiadamia już o skutkach wybranego życia. Jest ono „wieloma latami konania" (P, 128), dla których zaryzykowało się siebie. Pytanie jednak, zadane w zgodzie z utworem, czy było warto? Lipski podsuwa tu trop samotności: ten, kto będzie umierał za życia, kto wybierze powolną, metodyczną śmierć, będzie milczał, umrze w samotności. Dopiero w tych konstatacjach przejawia się figura Chrystusa prawdziwego. Skonanie w milczeniu jest odwzorowaniem Jego męki.

## D. „ZAMUROWANY WE WŁASNYM CIELE"

W świecie, w którym brak ciał – mówi Jean-Luc Nancy – ciało jako takie jest przygodą, fascynacją. „Wystarczy włączyć telewizor, każdego dnia, aby znaleźć na to pytanie odpowiedź: czwarta lub trzecia część świata przedstawia się tak, że ciał prawie w niej nie ma (są za to płaty mięsa, skóry, twarze, mięśnie – ciało zaś pozostaje mniej lub bardziej ukryte: w szpitalach, fabrykach, łóżkach, a czasami na cmentarzach), w pozostałej części świata są tylko ciała, coraz liczniejsze – bezustannie rozmnażające się ciało (często wygłodzone, wyczerpane, uszkodzone, niespokojne, czasami roześmiane i roztańczone). W ten sposób ciało również dotyka granicy, ostateczności: przychodzi do nas z daleka; horyzont oznacza tu tłum, który się do nas zbliża. Pisać – dotykać ostateczności"[9]. Takiemu dotknięciu ostateczności służy powieść Lipskiego: rozróżnia się w niej ciało kalekie od ciała pięknego, ciało użytkowe od ciała estetycznego, ciało spółkujące od ciała mistycznego. Wszakże ciałem najważniejszym, które jak misa mieści w sobie inne ciała, jest ciało skaleczone. Kalectwo to reminiscencja autobiograficzna. Lipski w końcu 1943 roku wyjechał z grupą Żydów do Palestyny.

[9] J.-L. Nancy: *Corpus*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2002, s. 12.

Nagle doznał prawostronnego paraliżu. Zaniemógł. Cierpiące ciało Piotrusia, które jest echem cierpienia samego autora, opisuje w pewnym stopniu paralela z Chrystusem. Skoro klozet to Golgota, Piotruś jest umierającym na krzyżu Chrystusem, ewentualnie pątnikiem, świętym, który w cierpieniu ciała upatruje sens chrystianicznego bólu. Od Piotrusia nie usłyszymy jednak ani słowa na temat bolącego ciała. Raz tylko prosi panią Cin o łaskę. Batia wymyśla mu, że jego choroba jest urojeniem. Każe mu się wyleczyć. To zalecenie wydane samemu Chrystusowi przez próbujących go Żydów: skoro jest Zbawicielem, niech zejdzie z krzyża i uratuje się, podżegają. Tymczasem bohater nie rezygnuje tak łatwo z syndromu cierpiącego. Dzięki niemu jest Inny, Obcy. Ta obcość wyraża się w powieści dwojako: emigracją Piotrusia i jego kalectwem. Bohater staje na rynku jako obcokrajowiec, który szuka pomocy, człowiek, który się zapodział i nie potrafi odnaleźć. To mylny trop. Wiemy dobrze, że ów emigrant jest doskonale powiadomiony o tym, co robi się na targu. Co robi Piotruś? Sprzedaje własną skórę. Jeśli jednak brać pod uwagę trop obcości, okaże się, że także on należy do ciała. Manipulują nim dwie kobiety: pani Cin i Batia. Pierwszej Piotruś sprzedaje ciało, drugiej je oddaje. W takim znaczeniu powieść Lipskiego udziela pewnej dramatycznej lekcji: ciałem ludzkim można kupczyć. Wróćmy do pani Cin. To flejtuchowata, brudna i stara Żydówka, której jedyną troską jest wyrzucenie emigrantów z kamienicy. Oczywiście, posiada też drugą troskę, zdechłe psy, które Piotruś jej zastępuje. Panowanie nad jego ciałem wyraża się w dobrowolnej dyspozycji nim przez „właścicielkę". Albo żąda, by blokował, albo chce, by zastępował. Piotruś jest albo rzeczą, albo zwierzęciem. To druga lekcja, którą daje proza Lipskiego: ludzkie ciało można zamienić w rzecz lub zwierzę. Istotą jej jest dehumanizacja ciała, rozmycie wartości, które na ciele są zapisane, zniszczenie informacji, że ciało to człowiek. *Piotruś* poucza, że ten kto przestaje być dysponentem własnego ciała, traci ludzką władzę. Odwrotnością zamiarów pani Cin jest podszyte cynizmem zachowanie Batii. Ta krewna Ewy z *Niespokojnych* i *Powrotu* to piętnastoletnia Żydówka, o której mówi się „wariatka", „prostytutka". W istocie zajmuje się malarstwem. Obelżywe określenia, które do niej przylgnęły, tłumaczy zawód: artyści zwykle byli poza społeczną normą, chce wierzyć społeczeństwo. Tymczasem właśnie dzięki Batii w Piotrusiu odradza się człowieczeństwo. Pietyzm, z jakim dziewczyna traktuje jego ciało i ich wspólne rozmowy stanowią o chęci Batii do odzyskania Piotrusia dla społeczeństwa. Prosty gest ofiarowania mu własnej piżamy czyni z ciała bohatera wartość podwojoną o wartość dziewczyny. Jest w jej zachowaniu głęboka prawda, o której przekonywał Emmanuel

Lévinas. Filozof zapytywał, czym byliby mężczyźni święci bez kobiet, mając w domyśle rolę tych ostatnich w świecie. Wniosek był jeden: kobiety to te, które pomagają mężczyznom, nie tylko opiekując się nimi, ale i stawiając ich na nogi, przywracając im wzrok, szlifując ich myśl. „Oświecać oślepiony wzrok, przywracać postawę pionową – a więc również przezwyciężać ostateczną alienację, jaka rodzi się z samej męskości uniwersalnego i zdobywczego logosu, rozpędzającego nawet cienie, które mogłyby dać mu schronienie – na tym miałaby polegać ontologiczna funkcja kobiecość, powołanie tej, «która nie zdobywa»"[10]. Wobec myśli Lévinasa należy jednak zgłosić drobne zastrzeżenie: Batia to ta, która ratuje Piotrusia, ale i zdobywa. Przypomnieć wypada zamiar wyjazdu dziewczyny do Paryża. Wniosek, że Batia rzeczywiście ratuje Piotrusia, jest jednak przerysowany. Skorygowany brzmiałby: ona próbuje go ratować. Symbolem zakończonej fiaskiem próby jest wydostanie bohatera z klozetu. Batia przychodzi po niego i wyciąga go za pomocą drabiny. Od tej chwili ciało mężczyzny należy do innej kobiety. Bezmiar przygód rodzi jednak w Piotrusiu tęsknotę za wychodkiem. Rola Batii była więc tymczasowa, na krótko dowartościowała ona ludzkie ciało, na pewien czas stała się jego opiekunką.

Tymczasem Lipski przypisuje ciału jeszcze inną rolę: rozpłodową. *Piotruś* wprost epatuje obrazami spółkowania, onanii, sodomii, sadomasochizmu. Częściowo można tę prawidłowość tłumaczyć egzotyką kultury; prostytutki w haremach kopulujące z osłami albo dziewczyna sypiająca w kibucu z trzema chłopakami to być może oczywistość na Wschodzie. Jako że powieść wiele zachowuje z orientalnego klimatu, próg przyswajalności jej przez europejskiego czytelnika może być ograniczony. W tej warstwie mówi się o ciałach wystawionych na ludzkie spojrzenie, ciałach maltretowanych i poniżanych, szamocących się w panseksualizmie, usiłujących się zatracić w nim i nie odnaleźć. Ale marne to zagubienie siebie, mizerna zatrata. Nie daje ona bowiem długotrwałych efektów. Jedni, jak pacjentka doktora Siegberta chora na raka, reagują na propozycję wzięcia sobie kochanka w obliczu zbliżającej się śmierci samobójstwem, inni, jak Piotruś, tłumaczą, że mieli już kochanki. Przy czym i tacy ulegają molestowaniu szarlatanów. Bohater wybiera się do domu rozkoszy i, po szybko odbytym stosunku, ucieka, wcześniej uregulowawszy należność. Nie ze wstydu. Z powodu ohydy miejsca. Batia, razu pewnego zniechęcona do pieszczot z Piotrusiem, proponuje mu ocieractwo w autobusie, z czego po zerwaniu z nią bohater skwapliwie

[10] E. Lévinas: *Judaizm a kobiecość* [w:] *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*. Gdynia 1991, s. 35.

korzysta. Świat tej powieści, jeśli nie jest przykrojony do miary klozetu, rozgrywa się w łóżku. Przesiąknięcie *Piotrusia* seksem jest znaczne. Stanisław Bereś nazwał je *ruicznością*[11]. Od czego wszelako zależy demonstracja seksu w powieści? Zdaje się, że tłumaczenie jej wschodnią mentalnością nie wyczerpuje problemu. Należy chyba mówić o wyjątkowym zepsuciu społeczeństwa palestyńskiego dorównującego zepsuciu Rzymian u schyłku Cesarstwa. Schyłkowość społeczeństwa, w jakim rozgrywa się akcja *Piotrusia*, wydaje więc chylące się ku upadkowi ciała. Ciała zszarzałe, brudne, w zaplamionych ubraniach, śmierdzące („Śmierdzisz jak zaraza", mówi Batia do Piotrusia – P, 103; „Poczułem smród jej ust, fetor nieznośny", powiada Piotruś o pani Cin – P, 76), wydalające śluz z nosa, więc śluzowate. Także mentalnie (trzecia noga „dłubaczy" w nosie). W ten sposób wracamy do metafory świata-wychodka. To, co rozgrywa się w klozecie, w którym siedzi starszy krewny zbuntowanego Emila, równie dobrze mogłoby rozegrać się na zewnątrz. Nie ma różnicy, gdzie znajdują się fekalia: ich miejsce jest w tym świecie wszędzie. Ciało w *Piotrusiu* jest sfekalizowane.

## E. MILCZENIE A MÓWIENIE ZE SZCZELINY

Milczenie w literaturze może przyjmować dwojakie znaczenie: erupcji słów i otrząśnięcia się z tabu jak w zbiorze opowiadań Juliana Stryjkowskiego *Milczenie* albo, odwrotnie, wygasania, wygaszania tematów, schodzenia z drogi pisania. *Piotruś* jest zapowiedzią takiego właśnie milczenia. Powieść ma w sobie coś z manieryzmu, ostatniej ścieżki wyboru, na jaką zdecydować się może piszący. Epatuje seksualnością, rozstraja czytelnika połamanym językiem, wypowiada bolesne myśli egzystencjalne: o permanentnej samotności, całkowitym opuszczeniu, wyrzuceniu poza burtę społeczeństwa i kraju. Czuje się w niej poetykę wyczerpania, krańcowość rozwiązań literackich, które nie pójdą dalej. Wszystko, co później napisał Lipski, było krótkie, wyważone w małości, niespektakularne, nieobraźliwe. Starał się trzymać temperament erotyczno-szokujący na wodzy. Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że ostatnia powieść pisarza jest zapowiedzią końcowej fazy jego pisania. Jest dziełem schyłkowym. Jak później postmoderniści Lipski wypowiada *Piotrusiem* gorzką prawdę: literatura się kończy. Jest coraz mniej rzeczy do opisania. Nie ma w tym orzeczeniu

[11] S. Bereś: *Piekło Leo Lipskiego*. „Odra" 1992, nr 1, s. 41: „Świat Lipskiego zdaje się znajdować w fazie nieustającej rui".

jednak hochsztaplerstwa obecnego w tekstach wyznawców postkierunku, jest za to przeświadczenie o malejącej roli człowieka wobec literatury. To człowiek się kończy, nie tekst – powiada Lipski. Człowiek karleje. Gdy przyjrzeć się uważniej niektórym fragmentom *Piotrusia*, zobaczyć można jak na dłoni zdewastowaną poetykę. Zamknięty w klozecie bohater wysłuchuje niekończących się tyrad na temat seksu, grzechu, czyjejś ciąży. Zapętlający się temat przeciąża jego głowę. Nic dziwnego, że od doktora Siegberta otrzymuje propozycję skorzystania z usług prostytutek, że z Batią, zamiast tylko rozmawiać, najczęściej kocha się. Tematy i kierunki, w jakich można prowadzić prozę, uległy wyczerpaniu. Został jedynie seks. „Życie osiada na twarzy jak pył. Ludzie odpadli ode mnie" (P, 86). W tym przewrotnym stwierdzeniu Lipski powiadamia, że skończył się czas wyważenia relacji między człowiekiem a życiem. Życie ciąży jak pył, jest ciężkie, zawiesiste, zgodnie z poetyką utworu, brudne, nieledwie grzeszne. Ludzie nie są istotni. Nie tylko Lipski przestaje wierzyć, że dramat literatury można rozegrać bez ludzi. Dzisiaj, powtarza pisarz za Jungiem i Heidegerem, jest czasem samotności i strachu. „Ktokolwiek osiągnął świadomość współczesności, jest i tym samym sam" (P, 86). Dzisiaj nie sprzyja ludzkim kontaktom, nie sprzyja jednak również wyalienowanym. Współczesność to czas zabłoconych, brudnych relacji, dzięki którym rozgrywa się interesy. Przypuszczenie, że się nie powiodą, wpędza w strach: „Strach jest tu" (P, 87). Takie rozpoznanie rodzi poczucie niepewności; w zbyt szybko wirującej epoce, konstatuje Lipski, nic nie jest na pewno, wszystko rozgrywa się w tymczasem. Pisarz i jego dzieło są skazani na klęskę niepamiętania, bo świat rejestruje tylko naoczność. „Wszystko jest prowizoryczne. Szyld czasu TYMCZASEM. Jestem nieobecny tam, gdzie chciałbym być najbardziej. Epoka wiruje jak bąk, w jakimś dziwnym nie na-serio. Jakaś niepewność, czy się jest. Stale. Naprawdę. Czy się wyryło gdziekolwiek znak? Świat dygocze jak w malarii" (P, 87). Podobnie Lipski ujmie „dziwactwa" epoki w egotyku *Epoka* z 1959 roku: „Dziwna epoka, schizofreniczna, epoka impotencji i neurozy, przymusu, logistyki i fizyki, która w swej dokładności gubi materię i poprzez wzory matematyczne przelewa się w rzeczywistość"[12]. Płynie z tych fragmentów jedno przesłanie: świat, w którym żyjemy, w jakim żył Lipski, do życia się nie nadaje. Jest nieuważny, przyśpiesza, mami wynalazkami, stawia na nauki ścisłe i niby-ludzkie, jest za dokładny dla człowieczej materii. W takim świecie nie jest już do pomyślenia literatura. Zostało milczenie. Toteż

[12] L. Lipski: *Epoka* [w:] *Paryż ze złota*. Izabelin 2002.

Lipski metodycznie kawałkuje *Piotrusia*, rozstrzyga jego świat kawałek po kawałku. To najbardziej fragmentaryczne z dzieł pisarza. Składające się z samych fragmentów dowodzi, że świat uległ rozpadowi, materia nie trzyma się wiązadeł, myślenie o spoistości zatraciło sens. Zbliżyć się do milczenia można wyłącznie poprzez fragment. Mimo to powieść Lipskiego nie traci jasności. Sens wyświetla się spoza fragmentu, złożony pierwotnie w szczelnie. Istotnie, głos *Piotrusia* wydobywa się ze szczeliny, z wykrotu. Oznacza to w praktyce mówienie o rzeczach małych, które urastają do rangi wielkich: o kalectwie synonimizującym Obcość, o wyobcowaniu symbolizującym życie emigranta, o samotności jako znaku miłości niemożliwej, o panseksualizmie jako istocie życia kruszejącego. Można na głos ze szczeliny wpisany w tę powieść spojrzeć jeszcze inaczej: kaleka, pokawałkowana jest atrybutem kalekiego ciała. Pisarza i bohatera. Trudno oczekiwać od skaleczonego (moralnie i fizycznie) człowieka form pełnych, jasnych, świetlistych. Pełnia urągałaby wówczas samopoczuciu, jasność nie zgadzałaby się z *de profundis* ciała. Lipski zachowuje stosowność, proponuje odczytanie zasady *decorum* na nowo. Adekwatne jest pisanie według ciała. „I w taki właśnie sposób pismo okazuje się nakierowaniem-na. Pisanie zaś – myślą nakierowaną, skierowaną ku ciału, to znaczy ku temu, co ją odsuwa oraz sprawia, że jawi się ona jako obca, dziwna"[13]. Pisanie ku ciału, jak chce Jean-Luc Nancy, to również pisanie o ciele. Batii, która ma wrażliwe sutki i mruczy niby kot, gdy je podrażnić. O ciele pani Cin: sflaczałym, w demencji, niechlujnym. O ciele Edki: młodzieńczym, mocnym, w sam raz, by się w nim zakochać. Nawet o ciele doktora Siegberta, który tak głośno wypuszczał wiatry, że trzęsło całym domem. Istotą takiego pisania jest *mimesis* ciała. Z natury sensualna, będąca nie naśladownictwem istoty rzeczy, lecz wyłącznie odtwarzaniem wyglądu rzeczywistości poznawalnej zmysłami, tu odgrywa rolę „naśladowania z natury"[14]. Dialogi rozgorączkowanych kochanków, Piotrusia i Batii, są „zdyszane", krótkie, urywane. Białe noce zakochanych umilają za to dialogi epickie, dłużące się jak bezsenność i czas. Obrazami wystawiającymi się przed chorym od chamsinu bohaterem rządzi zasada juxtapozycji: zachodzą na siebie, zróżnicowane, jak koła zębate w mechanizmie. Gorączka ciała ciągnie za sobą rozgorączkowany obraz, spokój ciała ima się obrazu spokojnego.

---

[13] J.-L. Nancy: *Corpus*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2002, s. 19.

[14] H. Podbielski: *Pojęcie „mimesis" w „Poetyce" Arystotelesa* [w:] Arystoteles: *Poetyka*. Przeł. H. Podbielski. Warszawa 1983, s. 45.

By w pełni zrozumieć sposób użycia *mimesis* w *Piotrusiu*, należy zdać sobie sprawę, że jest on pisany „półgłosem". „Wyję jak tresowany pies sąsiadów: cicho" (P, 87), zaznacza bohater. Nie inaczej: *Piotruś* jest cichym zrywem z wiązadeł realistycznego obrazowania. Szamotaniny między abstrakcją a realizmem nie widać w tekście. Jest widoczna przy pełnym oglądzie, kiedy pojawia się pytanie, czy można trzymać na smyczy człowieka. Albo kiedy zapytuje się, czy ludzi zamyka się na dłużej niż dziesięć minut w klozecie. Lipski w pewnym miejscu podkreśla, że jego bohater jest postacią cichą, pasywną, zdaną na los, przegraną[15]. Jeśli utwór jest jego apokryfem, musi być mu „posłuszny", iść za głosem bohatera. W *Piotrusiu* nie ma gestów buntu, choć mogłyby być, nie ma zachowań sprzeciwu, choć mogłyby się zdarzyć. Tonacja utworu jest pasyjna. I tu zbliżamy się do problemu rozwiązanego wyżej: ciała Chrystusa. Jak ono, tekst i bohater są umęczeni: tekst – pokawałkowaniem, bohater – sparaliżowanym ciałem. Jak ono, żadne z nich nie przejawia woli gwałtownej wolty: tekst daje się czytać w pocięciu, Piotruś radzi sobie jako kaleka. Problem w bezsensie. Jeśli nadal podtrzymywać tezę o adekwatności tekstu wobec bohatera, czy zdany jest on, jak Piotruś, na zagładę?

## F. ODWRÓCONY MIT RAJU

W raju było pięknie. A raj był w Izraelu. Tak głosiła prożydowska propaganda zachęcająca Żydów do wyjazdu do Izraela po 1945 roku. Podobnie myśleli i sami emigranci opuszczający Polskę w latach czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Izrael kojarzył się, jeśli nie z dobrem koniecznym, to na pewno z drzewami pomarańcz uginającymi się od owoców, z czyściutkimi mieszkaniami, pełną ofertą pracy, wysokimi zarobkami, z odzyskanym rajem. Oto jak wspomina emigrację matki i ojczyma Henryk Grynberg: „Moja matka i Uszer wymknęli się w 1957 do Izraela przez furtkę, którą uchylił Żydom Gomułka (...). W Tel Awiwie spieniężyli oba instrumenty [fortepian i pianino – M.C.] i większość nieruchomości i kupili za to półtora pokoiku z kuchenką na Cafonie, nowiutkiej dzielnicy wybudowanej za pieniądze Niemiec – lekkie nowoczesne budynki z przewiewnymi podcieniami, cienistymi wykuszami, trawniczkami i żywopłotami – za pieniądze, które Niemcy wytoczyli ze starych żydowskich dzielnic i miasteczek jak krew, i nawet nazywano te

[15] L. Lipski: *Jak powstawał „Piotruś"* [w:] *Paryż ze złota...*, s. 91.

pieniądze blood money. Nowa dzielnica za stare żydowskie pieniądze pachniała niemiecką czystością i nawet posługiwała się niemieckim językiem, bo blood money dostali w pierwszym rzędzie Żydzi, którzy uciekli z Niemiec"[16]. Jeszcze dostojniej opisuje autor pobyt w kibucu. Ma on w sobie coś z rajskiej opowieści: „Po śniadaniu Esther poszła do swoich kibucowych zajęć, a my chodziliśmy po gajach uginających się pod pomarańczami (...). Potem on [Hłasko – M.C.] wrócił do Tel Awiwu, a mnie tak się spodobały rajskie ogrody kibucu, że zostałem tam parę tygodni i pomagałem zbierać pomarańcze"[17].

Narracja w *Piotrusiu,* mimo że i on jest dziełem o emigracji, nie układa się tak spójnie. Kibuc to przestrzeń, gdzie kobiety spółkują z wieloma mężczyznami i „jest nudno" (P, 85), na ulicy Allenby nie znajduje się – jak w *Uchodźcach* Grynberga – przyzwoity, zachęcający bar, lecz odrażające domy i tokujące prostytutki. Wnioski ustalone przy okazji analizowania zachowań ciała w utworze dają jeszcze więcej przykładów. Mieszkańcy Palestyny to naród smarkający, dłubiący w nosie i dotykający miejsc intymnych. Grzeszny. Nieprzyzwoity. Znieważający pamięć i tradycję Ziemi Świętej. Wyzuty z nakazów moralnych. Zdolny – jak pani Cin i jej syn, Edka – więzić ludzi w obskurnych klitkach i trzymać na smyczy. Obraz wystawiony przez Lipskiego emigracji stoi w jawnej sprzeczności nie tylko z wizerunkiem Izraela danym przez Grynberga, ale i z całą topiką obczyzny izraelskiej w literaturze polskiej. Już w łagrze było lepiej, zdaje się mówić Lipski. Tam człowiek był dysponentem siebie, zachowywał, co prawda ograniczoną, władzę nad zachowaniem i zmysłami, nie bywał wystawiany na grzech i rozpustę oraz prześladowania. W *Piotrusiu* utrwala się inny mit: polskiego Żyda obcego wśród Żydów-obcokrajowców. Na odrębność tego świata naprowadzają już pierwsze fragmenty powieści: obraz szuku – bazaru: „Przekupnie krzycząc zachwalali swój towar. Arabowie wpadali w ekstazę, pluli, klęli błyszcząc oczami, które wyłaziły z orbit. Byłem za każdym razem zdumiony ich wytrzymałością, zdumiony i przerażony" (P, 75). Zdumienie i przerażenie oraz oniemienie wobec obcości narzucającej się z całą siłą wypierają skutecznie zachwyt światem. Od początku jest w nim coś nieludzkiego, dzikiego, nienazwanego. Owo nienazwane ulegnie nagromadzeniu, kiedy transakcja sprzedaży własnej skóry dojdzie do skutku. Kupująca Izraelitka okaże się czarownicą, a jej syn czarodziejem-olbrzymem. Zaklęty świat Palestyny to wszakże również – o czym już była mowa – świat wszechobecnego

[16] H. Grynberg: *Uchodźcy*. Warszawa 2004, s. 11.
[17] Tamże, s. 17.

seksu. Hotel-burdel blisko szuku, nocne, kłócące się prostytutki, natarczywi sąsiedzi – to wszystko daje obraz przestrzeni nie do życia. Leżący w klozecie i przysłuchujący się rozmowom sąsiadów Piotruś jest bardziej umęczony wysłuchiwanymi plotkami, niż misją na swojej „małej Golgocie".

Im większe jest niezadowolenie bohatera z obczyzny, tym bardziej wzrasta w nim tęsknota za krajem. I nie tylko w nim. Kłócąca się z mężem sąsiadka z ulicy Chapu-Chapu 8 przejawia troskę o córkę, która traci zdolności mówienia po polsku. Grozi współmałżonkowi rozwodem i samotnym powrotem do kraju: „Co, na miłość boską, wyrośnie z tej małej? Żeby nam dali chociaż umrzeć po polsku. Ale oni «rak iwrit», tylko hebrajski. Popatrz, ja pamiętam tam nawet, jakie w Polsce były śledzie: był ulik, był matias, był pocztowy, był królewski, była szmalcówka, nie mówiąc o wędzonych. Jak jej powiesz «szmalcówka» to co? Dla niej to będzie powietrze, nic, w ogóle. A rolmopsy?" (P, 84). Polska staje się dla emigrantów po pewnym czasie pustym desygnatem. Tym bardziej to smutne i niezrozumiałe, że Palestyna nie okazała się wcale rajem, a na miejscu ogrodów Hesperyd znaleźli brudne domy i podejrzane parki. Tymczasem w Piotrusiu mit Polski pięknej, pożądanego kraju młodości jest ciągle żywy. Z Mickiewiczowską dokładnością rejestruje podobieństwa między naturą emigracji i ojczyzny: „Jest koniec kwietnia. Tyle kwiatów i ziół, których nazw nie znam (...). Stanęliśmy na chwilę: żabie oczka, niezapominajki. Tylko większe niż w Polsce" (P, 104). Jasno widać, że kraj drąży w bohaterze podskórne tunele, stał się fantazmatem, stałym układem odniesienia dla obczyzny. Ta ostatnia nie może budzić w nim zadowolenia: zbyt głęboko wrósł w Polskę.

Nadspodziewanie dobrze na tle palestyńskich resentymentów rysuje się odbiór przez Piotrusia Orientu. Lipski zdaje się mówić: wszystko, co nie jest Izraelem, można docenić. I tak dowartościowane zostają Jaffa, Teheran i Persja. Jaffa to prawdziwe *ex Oriente Lux*, miasto światła, bogactw podziemnych i naziemnych, kraj arabesek malowanych na ścianach świątyń, opium, ale i żebraków. Zachwyt Haifą i Karmelem jest równocześnie upajaniem się naturą: rozłożystymi dębami, ogromnymi żołędziami, drzewami kwitnącymi na czerwono, niebiesko i żółto, zbożem, dyniami, kartoflami i bananami. Wszelako Haifa to także świat siedmiomiesięcznego słońca – grzejącego bez przerwy. Na tym tle Teheran to miasto-moloch: są w nim szuk-olbrzym, kawiarenki, restauracje, meczety, burdele, składy. „Było to miasto dla siebie", notuje w pamięci Piotruś (P, 107). Bejrut ma czerwoną latarnię na „rynku" zrzeszającą prostytutki, siedzące też w oknach domów, niezwykle zresztą miłe i uczynne. I Persja posiada duży

szuk z pięknymi oliwkami, okrągłymi jak piłki winogronami, czerwonymi jak słońca granatami. „W perskich górach jest pięknie, tak pięknie, że byłem prawie obłąkany i miałem tam zamiar zostać" (P, 111). Odnotowane ze skwapliwością i dokładnością, na jaką może się zdobyć ten, kto chłonie wszystkimi zmysłami, miasta Orientu tworzą w powieści niby-dziennik z podróży. Czytelnicy dzieła Lipskiego wiedzą, że prowadzącej od Polski przez Lwów, Rosję po Palestynę. Drogi na Wschód. Tajemnicą pozostanie jednak, dlaczego tworzą one wraz z Palestyną kontrast, dlaczego Palestynę wpisać trzeba w poetykę negatywną. Istotnie, miejsce, w którym osiadł bohater ostatniej powieści Lipskiego, musiało zostać zdewaluowane dlatego, że nie okazało się Polską. Ale i było ono upragnionym (początkowo przynajmniej) punktem podróży Piotrusia. Co zatem sprawiło, że kochani Żydzi okazali się Żydami znienawidzonymi i zasmarkanymi? Na takie pytanie powieść nie daje rozstrzygającej odpowiedzi. Rozczarowanie bohatera staje się elementem rzutowania odium, które czuje wobec własnej skóry, potrzebą zrównoważenia różnic między sobą a światem zewnętrznym. Kalekie ciało promieniuje na krajobraz. Bohater czujący niechęć wobec siebie przerzuca ją na świat. Tyle że dlaczego to akurat Palestyna, a nie Persja albo Teheran zostaje odrażająco przedstawiona? Powieść Lipskiego jest odwróceniem mitu raju, jakim miał być dla polskich emigrantów Izrael. Element sporu z powszechną topiką jest przypomnieniem sporu ogólniejszego: z tradycją, jaka szła z przekonań Polaków o obczyźnie. Jeśli włączyć w to motyw drogi, jaką pokonał Chrystus od Betlejem po Górę Czaszki, rozstrzygnięcie okaże się prostsze. Nic wówczas bardziej mylnego, niż pytać o przyczynę „zaniedbania" Palestyny. Musiała zostać oszpecona tak, jak były oszpecone przestrzenie męki Chrystusa.

## G. *JAK POWSTAŁ PIOTRUŚ?* AUTORSKA INTERPRETACJA POWIEŚCI

W 1998 roku pojawił się w „Kulturze" paryskiej tekst zagadkowy: *Jak powstawał Piotruś* Leo Lipskiego[18]. Ani *Jak powstał Doktor Faustus* Tomasza Manna, ani wzór interpretacji powieści. Został później przedrukowany w *Paryżu ze złota* i włożony między fragmenty prozy. Interpretacja Lipskiego stanowi przykład nielicznych ingerencji autora w recepcję jego dzieła. Lipski zamierzał interweniować w sprawę odczytania, bo uznał, że powieść jest dla niego szczególnie ważna. Dodajmy:

[18] L. Lipski: *Jak powstał „Piotruś"*. „Kultura" 1998, nr 9, s. 143–146.

interwencja była motywowana rozlicznymi i raczej niechętnymi dziełu recenzjami w prasie izraelskiej.

Jak w innych przypadkach, tak w tym otrzymujemy informację, że *Piotruś* był pisany metodą „skokową", od pomysłu do pomysłu. A pomysły rodziły się *in statu nascendi*. *„(...) ex posteriori* uświadamiałem sobie wszystkie odcienie tego, co pragnąłem wyrazić" (JpP, 90), pisze Lipski. Tematem powieści, zaczerpniętym z biografii autora, miała być degradacja człowieka wyrzuconego poza nawias przez chorobę, wyjazd z kraju, samotność. Inaczej niż zwykło się przyjmować, Lipski rozpoznawał w tym znak czasu: normalną egzystencjalną sytuację człowieka. Dawał przykłady ludzi samotnych, okaleczonych, emigrantów. Fakt, że „Piotruś został pozbawiony w życiu wszystkiego i w końcu zredukowany do poniżającej, okrutnej egzystencji na przestrzeni klozetu" nie oznaczał jej osobności. Tak żyją – tłumaczył pisarz – setki ludzi[19]. Jednakże i w takich warunkach człowiek walczy o wyzwolenie: przez autoanalizę, myślenie, spacery, kontakt z przyrodą, miłość. Oczywiście, w przypadku Piotrusia chodziło o miłość do Batii. Lipski podkreślał, że został dobrze powiadomiony przez czytelników – listami, indywidualnymi komentarzami – że Batia stanowiła wielkie artystyczne osiągnięcie. Miała być kontrastem do Piotrusia: żywiołowa, aktywna, odważna, animalna, została przeciwstawiona postaci cichej, pasywnej, dającej się nieść wirom życia. Niestety, i Batia nie była wolna od degradacji; żyła ze sprzedawania ciała jak Piotruś. To ich do siebie zbliżyło. Lipski podkreślał, że Piotruś to bohater przegrany, bezsilny. „Nie ma dla niego ucieczki od rzeczywistości i pozostaje mu tylko «wołanie z głębokości»" (JpP, 91). Takim „wołaniem z głębokości" jest *Piotruś*. Pisarz podkreśla z emfazą, że wprowadził do książki amortyzatory; brzydotę świata pragnął unieszkodliwić pięknem przyrody. I rzeczywiście, opisy Persji, Teheranu są tak urzekające, że łatwo stwierdzić, iż przyćmiewają opisy smarkających Żydów. W tekście Lipskiego pojawia się żal do czytelników uważających, jakoby zbyt wiele miejsca poświęcił pięknu Polski, a nie urodzie Izraela. Pisarz tłumaczył to chęcią rzucenia bohatera w wiry dzieciństwa, które – siłą rzeczy – ewokowały obraz Polski. Józef Czapski miał wyrazić się z wielką aprobatą o obrazie Kresów wpisanych w powieść, co Lipski powściągliwie, acz z dużą lubością wytłumaczył dużym oczytaniem w temacie. Kresów z autopsji nie znał.

[19] Choć niekoniecznie są oni zamykani w klozecie czy prowadzani na smyczy

Interpretacja Lipskiego nie mówi dzisiejszemu czytelnikowi wiele nowego, z *Jak powstawał Piotruś* stając się rozprawką *Czym był Piotruś*. Podkreśla się w niej pasywność i degradację bohatera, wiele mówi o jego odczuciu grozy świata. Skwapliwie wylicza aprobaty i dezaprobatę czytelników. Ta, powstała na przecięciu recepcji czytelniczej z autorską, próba odczytania własnej prozy jest jednak świadectwem ważnym: Lipskiemu zależało szczególnie, by *Piotruś* został właściwie zrozumiany. Założył więc, że - pokawałkowany, pocięty tekst – zrozumiany nie będzie.

Dzieje ostatniej powieści Leo Lipskiego wywołują zmartwienie. Chłodno przyjęta w Izraelu, ledwie odczytana przez krytykę w kraju, przeżyła renesans dopiero w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, wraz ze wznowieniem. Budziła i budzi opór moralny, wywołuje grozę, rodzi dystans u czytelnika.

*Piotruś* to dzieje umęczonego ciała, które domaga się adoracji w świecie, w którym nie ma na nie miejsca. Zepchnięte do utopii jako *ou tópos* – nie miejsca – spoczywa w klozecie. Ten rezerwuar spokoju bierze się z chybionego pomysłu ludzkiego: chęci zemsty na człowieku. Jednak ciało ze strażnika wychodka staje się cierpiętnikiem wychodkowej Golgoty. Przylega doń anagram Chrystusa. Jako taki, utwór Lipskiego to przepisanie Ewangelii w wersji apokryficznej – przygód Chrystusa-kaleki po zstąpieniu z krzyża. Nie są to przygody idylliczne. Im bardziej chce się być tu człowiekiem, tym bardziej się cierpi. Ciało przechodzi przez mękę samotności, wyobcowania, kalectwa, miłości. Mimo iż kraj, w jakim się znalazło, sprzyja stosunkom ludzkim, są to stosunki wynaturzone. Przyzwyczajony do środkowoeuropejskiej obyczajowości Piotruś nie potrafi się odnaleźć w świecie Orientu. Ten dramat nieprzystosowania odnosić można do poetyki powieści; zachłanna, wchłonęła niewielu czytelników. Awangardowa (nie tylko obyczajowo), postawiła przed odbiorcą utrudnienia, ale i ważne pytanie o to, czym różni się więzienie człowieka w karcerze od przetrzymywania go w klozecie.

# „MARNY, KALEKI ŻYD". O UNIWERSUM MASOCHISTYCZNYM W *NIESPOKOJNYCH* I *PIOTRUSIU*

## VI

Kalectwo fizyczne nie jest, podobnie jak perwersja psychiczna, konwencją literacką[1]. Nie oznacza to jednak, że nie znajduje ono odzwierciedlenia w tekście. Niepełnosprawność cielesna, szczególnie zaś specyficzne relacje między kobietami i mężczyznami, przedostały się jako biograficzne doświadczenia Leo Lipskiego do jego prozy drogą sublimacji, znajdując w niej (prozie) wyraz jako przeżycia szczególne, opisane delikatniej niż zapamiętane i skonfrontowane z fikcją. Mechanizm sublimacji powstaje wskutek wypierania treści niecenzuralnych ze świadomości. W tym sensie twórczość Lipskiego związana z relacjami damsko-męskimi i ich masochistycznym wymiarem ma charakter zastępczy – impulsy *id* zastępują cele i obiekty przez łatwiej dostępne i akceptowane w wyniku działania *superego* formy. Podobnie jak w sonetach Petrarki związanych z frustracją potrzeb popędowych, w *Niespokojnych* i *Piotrusiu* do czynienia mamy z przeniesieniem niecenzuralnych przeżyć w obszar daleko łagodniejszych doznań, do literatury[2]. Podobieństwo w modelowaniu związków damsko-męskich w tych dwu powieściach, a także zbliżone ukształtowanie bohaterów (Emila i Piotrusia), czynią z *Niespokojnych* i *Piotrusia* książki komplementarne, które czytać można jako dopełnienie tej samej historii. Jest to historia oczekiwania na apokalipsę: wojenną (*Niespokojni*) i ostateczną (*Piotruś*), zależną od czasu i bezczasową, związaną z historią i ahistoryczną. Historia, w której literatura zmienia swoje znaczenie, z zachłannej i czytanej obowiązkowo (*Niespokojni*) stając się zbędnym przedmiotem, którego nie chce się czytać[3]. Umysł męski w obu tych powieściach zostaje poddany próbie poradzenia sobie z kobiecą dominacją. Dlatego

[1] Na taki sposób myślenia zwraca uwagę rozprawa W. Boleckiego pt. *Witkacy – Schulz, Schulz – Witkacy (wariacje interpretacyjne)* [w:] W. Bolecki: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. Kraków 1999, s. 83–115.

[2] J. Aleksandrowicz: *Psychoterapia. Podręcznik dla studentów, lekarzy i psychologów*. Warszawa 2000, s. 81.

[3] Taką rolę odgrywa jedyna obok *Sidharthy* H. Hessego książka wspomniana w powieści, I t. *Encyklopedii* Meyera. Jak bardzo jest nieużyteczna, świadczy fakt, że Piotruś przetrzymuje ją w kłozecie i w ogóle do niej nie zagląda. W ten sposób książka staje się zbędnym rekwizytem, który wobec biblioteki, jaką pochłonął Emil w powieści *Niespokojni*, świadczyć może jedynie o kryzysie wiary w słowo Piotrusia.

pomysł, by bohatera uczynić małym mędrcem (*Niespokojni*), Lipski porzuca na rzecz koncepcji bohatera-męczennika. Osobną kwestią w jego cierpieniu jest udział kobiet.

Niestety, w wypadku twórczości Lipskiego nie mamy dostępu do materiału biograficznego przynoszącego wytłumaczenie erotycznego zachowania bohaterów tak, jak ma to miejsce w związku z pisarstwem Brunona Schulza. Pojawia się ono w tym miejscu nieprzypadkowo. Schulz, Żyd, choć nie emigrant, może ze swoją literaturą stanowić znaczący kontekst dla prozy Lipskiego. Jeszcze głębiej wniknął on w perwersyjną naturę związków międzyludzkich, nie odwołując się przy tym w sposób jawny – podobnie jak Lipski – do symboliki wierzeń żydowskich. Marek Zaleski zwraca uwagę, że najsilniej erotyczne pozostaje opowiadanie Schulza Wiosna[4]. Dodajmy, że jest to erotyzm kompensacyjny albo raczej sublimacyjny i jako taki stanowić może kontekst dla lektury *Piotrusia* i *Niespokojnych*. Zajmujący się masochizmem Schulza badacze wskazują zwykle na „sen kastracyjny" z listu do Stefana Szumana jako na źródło perwersji, jakimi nasiąkła twórczość literacka i graficzna autora *Sklepów cynamonowych:* „Śni mi się – pisze w nim Schulz – że jestem w lesie, noc, ciemno, odcinam sobie nożem penis, robię jamkę w ziemi i zakopuję go"[5]. Zaleski, komentując ten fragment listu, przywołuje interpretację Tomasza Olchanowskiego, autora psychoanalitycznego studium o micie ojca w prozie Schulza, który upatruje źródło cytatu w „lęku kastracyjnym, świadczącym o nierozwiązanych konfliktach okresu edypalnego": „preedypalna matka jest istotą hermafrodyczną, domaga się od syna jego fallusa, symbolizującego moc twórczą"[6]. Bliższe Lipskiemu są wyjaśnienia Maurice'a Blanchota o Kafce i związkach jego twórczości z falliczną nocą: „Pisanie jest zatem dla Kafki paktem zawartym z niebezpieczeństwem nocy: «oddaniem się siłom mrocznym», «rozpętaniem mocy trzymanych zazwyczaj na uwięzi», «nieczystymi objęciami», o wszystko to tu chodzi – mówi – kiedy pisze. «Czy wie się o tym jeszcze coś, tam w górze, kiedy pisze się historie, w pełnym świetle, w słońcu?» Dar milczący, dar tajemniczy, ale z istoty swej magia nieczysta – a jednak kto bardziej niż Kafka zawierzył temu darowi, tej magii jako uprzywilejowanemu środkowi zbawienia?"[7]. Jeśli nie bardziej, to równie mocno zawierzyli nocy Schulz i Lipski, i w

[4] M. Zaleski: *Masochista na Cyterze*. „Teksty Drugie" 2005, nr 3.

[5] List Brunona Schulza do Stefana Szumana z 24 VII 1932 [w:] B. Schulz: *Księga listów*. Zebrał i opracował J. Ficowski. Gdańsk 2002, s. 34.

[6] T. Olchanowski: *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza*. Białystok 2001, s. 73 i 76. Cyt. za: M. Zaleski: *Masochista na Cyterze*...

[7] M. Blanchot: *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1996, s. 144.

obu przypadkach była to noc falliczna, noc kastracyjna, z której na całą ich twórczość emanowały lęki, obsesje, kompleksy i mechanizmy wyparcia. Nie jest sprawą przypadku, że wszyscy trzej pisarze, tak silnie uwikłani w sprawy „nocnej, ciemnej seksualności", są Żydami. Zaryzykujmy twierdzenie, że mentalność żydowska, być może z powodu surowego obyczaju podyktowanego regułami wiary, jest szczególnie podatna na mechanizm projekcji. Jeśli antysemita – jak pisze Slavoj Žižek – „projektuje" na Żyda odrzuconą część samego siebie, pisarz żydowski może „projektować" na swoją twórczość wypartą część własnej nieświadomości[8]. Wciąż zatem mamy do czynienia z sublimacją, ale pochodzącą z fantazji. Tłumacząc mechanizm powstawania antysemityzmu, Žižek objaśnia jedną z właściwości fantazjowania, jaką jest intersubiektywność. Jeśli wiązać ją z literaturą i wypieraniem, okazuje się, że pojawienie się lęków, obsesji i kompleksów w twórczości dowodzi zjawiska daleko głębszego od sublimacji, a mianowicie zdecentrowania podmiotu będącego częścią nieprzenikliwej sieci, której znaczenie i logika wymykają się jego kontroli[9]. W tym sensie nie tylko podmiot prozy Schulza jest zdecentrowany, ale zdecentrowany jest również podmiot literatury Lipskiego, który wpada z jednakową, jeśli nie większą częstotliwością w stany obsesji, „monomanii", letargu czy wreszcie kalectwa. Decentracja, którą Žižek nazywa *aphaniasis*, prowadzi do masochizmu. Posługując się ustaleniami z pracy Gilles'a Deleuze'a *Coldness and Cruelty*, słoweński filozof dowodzi, iż masochizm jest asymetryczny wobec sadyzmu i opiera się na chęci upokorzenia zinternalizowanego ojca[10]. Trudno o lepszy przykład niż ten, jakim posłużył się Lipski w *Niespokojnych*. W dzienniku Joanny szanowany lekarz i ojciec Emila, Filip figuruje jako „mały k." („Dlatego nazywa się mały k., bo Joanna uważa, że jest podobny do kota" – N, 60). W notatkach autorki przeważają ironiczne i prześmiewcze opisy jego umiejętności seksualnych („mizerne orgaźmiki" – N, 14), czyniące z ojca Emila żałosnego i „miękkiego" mężczyznę. Emil szanuje i podziwia jego pracę naukową, ale żywi wobec niego także ukryte pretensje o częstą nieobecność. Pretensje, które będzie projektować na związek z Ewą. „(...) masochista – pisze Žižek – pragnie upokorzyć i poddać torturom zinternalizowaną postać (ojcowskiego)

[8] S. Žižek: *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. Chmielewski. Wrocław 2001, s. 26.

[9] Tamże.

[10] Podobnie o „masochistyczno-kobiecej" postawie u mężczyzn, których relacje z ojcami były nasycone agresją, pisze Anna Freud przypominająca o sześćdziesiąt lat wcześniejsze od stanowiska Žižka poglądy Wilhelma Reicha. Por. A. Freud: *Ego i mechanizmy obronne*. Warszawa 1997, s. 20.

autorytetu, nie Imię Ojca, lecz postać obscenicznie upokorzonego ojca, którego podmiot się wstydzi; za pośrednictwem pragnę wystawić na pośmiewisko «ojca we własnym wnętrzu»"[11]. Znieważając i lekceważąc ojca, Emil udaje często nieobecność. Podczas kolacji z Filipem i znajomymi, „Emil był nieprzytomny. Siedział przy stole, jadł machinalnie leguminę, nie czując jej smaku, nie słyszał, co Janek mówi do Poli, i jego oczy były nieobecne" (N, 73). W psychoanalitycznej koncepcji perwersji chęć wyszydzenia ojca oznaczać może po prostu potrzebę wyszydzenia tego, który poniża(ł), dręczyciela: „Jak wykazał Robert J. Stoller, w zachowaniach perwersyjnych (...) dochodzi do głosu «erotyczna forma nienawiści». Jej rozmiary i niekontrolowany charakter stanowią konsekwencję jej reaktywnego pochodzenia **(jest ona reakcją na uraz, którego człowiek uprawiający perwersję doznał jako dziecko – w przeszłości)**. Jako dorosły doprowadza do odwrócenia sytuacji, w aktach perwersji, triumfując nad innymi tak, jak niegdyś triumfowano nad nim"[12]. Wyrażona w sadyzmie wprost, w masochizmie „erotyczna forma nienawiści" przejawia się w zachowaniach zakamuflowanych, odwróconych, wyrażonych niedosłownie. Dlatego stosunki Emila i Ewy nie mają charakteru sadomasochistycznego w klasycznym rozumieniu, lecz są asymetryczne. Ewa dręczy Emila, ponieważ Emil artykułuje konieczność dręczenia, na płaszczyźnie jawnych znaczeń jednak ani jedno, ani drugie nie chce brać udziału w teatrze okrucieństwa: „Uczynił jeszcze jedną próbę, która, wiedział o tym, mogła tylko zaszkodzić. Stanął przed nią i powiedział: – Dalej nie pójdziesz, aż się nie wyplączemy z tej... Widział jej twarz. Powiedziała zmęczonym głosem: – Muszę jeszcze powtórzyć łacinę. – Klęknę na ulicy" (N, 110). Niekiedy nad chęcią bycia poniżanym bierze u Emila górę otwarta agresja: „Idiota! Idioto! Sprać ją [Ewę] i pójść sobie. Zobaczyłbyś, jakby cię ona przepraszała" (N, 112). W takich wypadkach uczucie Ewy ma charakter „okrucieństwa z miłości": „(...) kochała go tak, jak kocha się pluszowego niedźwiadka, któremu wykręca się uszy i rozpruwa brzuch, aby wiedzieć, co jest w środku – a bez którego nie może się usnąć" (N, 114). Wywodzące się z dziecięcej seksualności perwersje w istocie stanowią bardziej skomplikowaną wersję nerwicy. „Podkreślając wagę popędów, psychoanalitycy z czasów Freud tłumaczyli takie zachowania tylko w jeden sposób – widzieli w nich symptom skonstruowany na podobnej zasadzie jak objaw nerwicy. Według nich ukrywały się za nimi typowo edypalne impulsy popędowe

[11] Tamże, s. 152.

[12] P. Kutter: *Współczesna psychoanaliza. Psychologia procesów nieświadomych.* Przeł. A. Ubertowska. Gdańsk 2000, s. 146–147.

dziecka wobec matki i ojca, dokładniej mówiąc – pragnienie kazirodcze i chęć rywalizacji"[13]. O tym pierwszym (pragnieniu kazirodczym) mówi się w rozdziale trzecim *Niespokojnych, Drogi donikąd,* w którym Emil, kuracjusz górskiego kurortu, stara się uwieść kobietę w wieku swojej matki, Krystynę. Jest dla niej „śmieszny", „wygłupia się", związek z Emilem Krystyna uważa zresztą za niemożliwy („Wiesz, że to niemożliwe" – N, 27). W innej wersji kazirodczego romansu to kobieta będzie usiłowała zdobyć (i zgwałcić!) bohatera. Pisze o tym w inspirowanym *Écrits* Lacana szkicu Barbara Zielińska: „Piotrusiowi przydarza się pewnego razu następujący sen: to on jest muszlą klozetową (muszlą! zamiana na żeńskość), a pani Cin chętnie siada na nim, po czym schodzi i mówi: – No, jak wyglądamy? Ciekawe, że opowiadając ten sen doktorowi, Piotruś nieco go zmienia: pani Cin wkłada go do muszli (już nie on jest muszlą), po czym siada na nim itd. Z konstrukcyjnego punktu widzenia klozet pełni funkcję zakończenia układu moczowo-płciowego budynku. Jak każdy pojemnik, jama, wgłębienie, we Freudowskim leksykonie marzeń sennych to oczywiście symbol waginalny. W obu wersjach sen byłby oczywiście sceną gwałtu dokonanego na Piotrusiu przez panią Cin, z tą tylko różnicą, że w – ocenzurowanej przez samego siebie – drugiej wersji Piotruś jest mężczyzną, w pierwszej zaś – kobietą"[14]. Czytane wspólnie, powieści *Niespokojni* i *Piotruś* ukazują ewoluujący obraz matki, chorowitej i zdominowanej – jak sam masochista[15] – w debiucie, oraz fallicznej i wiedźmowatej w ostatniej powieści. Odpowiada to dwu różnym matczynym wizerunkom odnotowanym przez Deleuze'a: wyidealizowanemu i niepokojącemu. „Postać złej matki rzeczywiście pojawia się w masochistycznym uniwersum jedynie incydentalnie, centralne miejsce zajmuje dobra matka, to ona jest tym kimś, kto obdarzony jest fallusem, kto wymierza karę i upokarza, a zarazem prostytuuje się. (...) Zajmuje pustą przestrzeń w porządku symbolicznym, jaka zostaje po zdetronizowanym ojcu"[16]. Pani Cin z *Piotrusia* jest wobec tego złą matką, „sprawującą rządy" nad bohaterem jednak jako matka dobra (dlatego, że staje ona na straży prawa) czuwa nad żołądkiem swojego gościa, ale zarazem upokarza go, traktując jak psa i każąc mu mieszkać w klozecie. W zupełnie inny związek z Piotrusiem wchodzi Batia, choć ona także nad nim dominuje. O jednym

[13] Tamże, s. 146.

[14] B. Zielińska: *W kloace świata. O „Piotrusiu" Leo Lipskiego.* „Teksty Drugie" 2003 nr 5, s. 46.

[15] B. Zielińska przypisuje Piotrusiowi „bierność, wiotkość, miękkość i słabość", widząc w tym tradycyjną deskrypcję kobiecości [w:] B. Zielińska: *W kloace świata...,* s. 46.

[16] G. Deleuze: *Masochism. Coldness and Cruelty.* New York 1991, s. 108. Za: M. Zaleski: *Masochista na Cyterze...,* s. 19.

z ich zbliżeń miłosnych bohater mówi: „(...) to nie ona mi się oddała, a ja jej. Nie można było jej zdobyć. Zawsze przez jakiś upór dziecięcy wymykała się, gdy się myślało, że ją się ma. Po prostu była tam, gdzie jej szukano. Miała dar ulatniania się. To ona mnie posiadła przez to, że mówiła chrrr, zaciskała zęby, leżała bezbronna, i nic jej nie można było zrobić" (P, 100). Niezależność i indywidualizm czynią z Batii młodszą siostrę Ewy, zaś obie one należą do tego samego porządku „matek chtonicznych", strażniczek porządku symbolicznego i tego, co w człowieku najgłębsze, nieświadomości[17].

W innej wersji, również sięgającej korzeniami psychoanalizy, masochizm stanowi regresję do analnego okresu rozwoju libido, „w którym przyjemność typu seksualnego wiąże się często z zadawaniem bólu sobie i otoczeniu. Sfera analna jest wówczas głównym polem receptorycznym przyjemności seksualnej. Sam akt defekacji może być źródłem przyjemności, co w pewnej mierze powtarza się w starczym wieku"[18]. Definicja Antoniego Kępińskiego nie oddaje może kontemplacyjnej natury posiedzeń Emila w klozecie i męczeńskich godzin zamknięcia Piotrusia w toalecie, wskazuje wszakże na łączliwość wątpliwej przyjemności czerpanej z przesiadywania w miejscu defekacji z masochizmem. W takim również znaczeniu masochistyczny charakter mają męczeństwo Piotrusia i jego *via passiva.*

Pozbawione biograficznej eksplikacji, masochistyczne uniwersum w prozie Leo Lipskiego sytuuje ją z jednej strony w pobliżu literatury Kafki i Schulza z ich symboliką nocy, siecią obsesji i kompleksów. Z drugiej włączenie powieści *Niespokojni* i *Piotruś* w układ znaczeń odsyłających do masochizmu uwalnia ich potencjał psychoanalityczny. Faktycznie jednak wątki masochistyczne służą tu zaakcentowaniu zniewolenia bohatera i jego marnej kondycji człowieka – „chlupoczącego worka, napchanego flakami" (P, 111).

---

[17] W ten sposób można odczytywać obsesyjny obraz Ewy w morskich głębinach, które oznaczać mogą – o czym była mowa wcześniej – wody płodowe, ale też nieświadomość. W tym przypadku Ewa byłaby jednak matką „akwatyczną".

[18] A. Kępiński: *Z psychopatologii życia seksualnego.* Kraków 2003, s. 57. Na inne źródła masochizmu ujęte w perspektywie psychoanalitycznej wskazuje Z. Lew- Starowicz, wymieniając m.in. zaburzenia identyfikacji z płcią, wczesnodziecięce doświadczenia (przeżywanie przyjemności w trakcie kary fizycznej ze strony rodziców) lub – co szczególne – bicie dziecka wywołujące przekrwienie miednicy, które może doprowadzić do erekcji, a w starszym wieku również i do wytrysku. Por. Z. Lew-Starowicz: *Seks nietypowy.* Warszawa 1988, s. 155.

# MITYZACJE. O *MIASTECZKU, PRADAWNEJ OPOWIEŚCI* I *SARNIM BRACISZKU*

## VII

### A. ZANIECHANA OPOWIEŚĆ

O ile historia literatury przygląda się uważnym okiem juweniliom, inedita często zaniedbuje. O trzech ostatnich opowiadaniach Lipskiego, wyraźnie niedatowanych, o których domniema się jedynie, że mogły być pisane w czasie pobytu we Lwowie (*Miasteczko*) i w Izraelu (*Pradawna opowieść, Sarni braciszek*) krytyka nie pozostawiła wiele refleksji. Zepchnięte na ubocze, opisywane były jako dodatek do dzieł większych, stanowiły kodę w krytyczno- i historycznoliterackiej narracji, jej uzupełnienie. Ich marginalny żywot nie pozostał bez znaczenia dla recepcji trzech opowieści; przedzierając się przez silnie fragmentaryczną prozę o dziejach umęczonego ciała wydanego na pastwę Ziemi Świętej czy podglądając żywot żydowskich kochanków umęczonych własną neurozą, zwykle nie zagląda się do narracji o chłopczyku, który spłonął w ogniu holocaustu, albo o dziewczynce, która żywcem grzebała pieski. A szkoda, bo akurat w tych trzech tekstach Lipski przypuścił atak na poetykę realistyczną i dokonał, jak nigdzie indziej, mityzacji świata przedstawionego.

*Miasteczko, Sarniego braciszka* i *Pradawną opowieść* historia literatury odkryła dopiero w latach dziewięćdziesiątych, wraz z wydaniem zbioru *Śmierć i dziewczyna*[1]. Piotr Łuszczykiewicz interpretuje je w bardzo charakterystycznej poetyce zamknięcia twórczości Lipskiego: „Zamykające książkę *Śmierć i dziewczyna* trzy jak zawsze drobne i piękne – tym razem pięknem nie tak okrutnym – teksty *Miasteczko, Pradawna opowieść* i *Sarni braciszek* potwierdzają klasę artystyczną Leo Lipskiego, a także odkrywają nowe tony jego prozy: kresowe, w sensie etniczno-językowym oraz elegijne, jeśli chodzi o skalę emocji"[2]. Zdaniem Aliny Kochańczyk, czytającej tylko *Miasteczko*, narusza ono model epickiej wypowiedzi autobiograficznej Lipskiego: „To

[1] Być może „odkrycia" dokonano kilka lat wcześniej, w roku 1988, kiedy ukazały się w wydaniu podziemnym *Opowiadania zebrane* Leo Lipskiego.
[2] P. Łuszczykiewicz: *Emil, Piotruś i inni*. „Twórczość 1992, nr 4/5, s. 166.

opowiadanie wyłamuje się co prawda poza nurt pisarstwa autobiograficznego, ale także drąży temat przeszłości. Wraca w nim pisarz do przedwojennych czasów, odtwarzając – inaczej niż we wcześniejszych swych utworach – z wielką drobiazgowością klimat i realia małego miasteczka, zagubionego wśród lasów i jezior, gdzieś na litewsko-białoruskim pograniczu. W prowincjonalnej atmosferze codzienności, w przestrzeni przenikających się wielu kultur śledzi Lipski spontaniczne docieranie małej dziewczynki do tajemnic życia, dochodzenie do tego, co jest istotą życia. Opowiadanie to różni się od poprzednich: ma spokojny, wyrównany tok o stosunkowo rozległej narracji, dość spójną fabułę, wyraziste postaci; jest obrazem o wykończonych szczegółach. A przecież emanuje z tekstu tego jakaś chorobliwość, odczuwa się go mimo wszystko jako twór w pewien sposób napiętnowany niemożnością, kryjący, a raczej – niezdolny do odkrycia przed czytelnikiem swoich najgłębszych sensów"[3]. Andrzej Niewiadomski podsumowuje opowiadanie jednym określeniem. *Miasteczko* to „tropienie Tajemnicy w gąszczu znaczeń otaczającego świata"[4]. Hanna Gosk zwraca uwagę, że zwłaszcza *Sarni braciszek* i *Pradawna opowieść* tworzą pogranicze fikcji i autentyku. To ostatnie opowiadanie rozwija wątek ucieczki na Wschód we wrześniu 1939 roku. *Sarni braciszek* z kolei to opowieść utkana ze znaków przeszłości: ma charakter wspomnienia z Krakowa[5]. Tyle krytyka.

Analiza trzech opowiadań Lipskiego w perspektywie mityzacji wydobywa z nich to, o co walczą niektórzy krytycy jego twórczości: poetyckość. Oddala je być może od takiej poetyckości, jaką przewidywał dla prozy, zwłaszcza międzywojennej, Włodzimierz Bolecki piszący o poetyckim modelu w epice, a zbliża do elegii[5]. Mityzacyjne interpretowanie utworów odbywa się zawsze z uwagi na ich symbolikę, zaś ta, zwłaszcza w *Miasteczku* i *Sarnim braciszku,* jest niezwykle pogłębiona.

---

[3] A. Kochańczyk: *„Z głębokości wołam do Ciebie". O prozie Leo Lipskiego.* „Akcent" 1995, nr 1, s. 123.

[4] A. Niewiadomski: *Pomiędzy milczeniem a próbą powieści. Na marginesie drugiego krajowego wydania opowiadań Leo Lipskiego.* „Kresy" 1992, nr 12, s. 119.

[5] H. Gosk: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego.* Izabelin 1998, s. 138.

[5] Por. W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej.* Kraków 1996.

## B. MIĘDZY ŚWIĘTOŚCIĄ A OKRUCIEŃSTWEM

*Miasteczko* to drugi po *Piotrusiu* tekst, w którego odczytanie ingerował pisarz. Krótkie streszczenie połączone z interpretacją poprzedzające utwór wprowadza w jego mityczny charakter. Powiada się w nim, że między bohaterami, Olą a Żemajtisem, starym chłopem, rodzi się mityczna więź, która prowadzi ich na Wielkie Drzewo, co oznacza zbliżanie się do samej esencji życia, „które jest aglutynacją tamtejszości – wody, bagien, drzew, języka mieszanego" (M, 131). Już teraz warto zauważyć, że właściwie nic takiego się nie dzieje. Wątek romansowy między starzejącym się mężczyzną a dziewczynką został poniechany. Nie mówiąc o ich wspólnej wspinaczce na Wielkie Drzewo. Jest zatem nieco inaczej, niż chce Alina Kochańczyk: opowiadanie nie zostało dopieszczone po ostatnie szczegóły.

Tytułowe miasteczko tworzy przestrzeń świętości. „Na skrzyżowaniu szos stał Chrystus. Murowany. Koło jeziora był nasz Chrystusik: z drzewa, skurczony, zielony, pod daszkiem, który się zapadał" (M, 131). Wewnątrz miasta stanęły kościół i cerkiew: „Kościółek św. Wita, drewniany. Mała kolejka spowiadających się. Z drugiej strony cerkiew. I ciężkie wzdychanie" (M, 137). Na środku rynku postawiono Matkę Boską. „Na niebiesko pomalowana. Wszędzie przeświecały gipsowobiałe płaty, farba odpadała, była bowiem znużona zawiejami i deszczem" (M, 135–136). Można oczywiście tłumaczyć, że nic szczególnego w tych znakach świętości, że to zwykłe elementy zagospodarowujące małomiasteczkową wyobraźnię. Ale nie w tym opowiadaniu. Tu świętość jest strażniczką spokoju, porozstawiane znaki sacrum tworzą ogrodzenie dla okrucieństwa. W tak pilnowanym, uświęconym miejscu rządzą dwie „czarownice": mała Ola i jej matka. Ta ostatnia dokonuje profanacji przestrzeni poprzez prowadzenie się, zwłaszcza zaś związek z aptekarzem. „To był szaleniec na swoją modłę, aptekarz wdowiec – tak przynajmniej mówił – chodził przed nią na kolanach dosłownie (na przykład: - Przyjdź tu na kolanach i przeproś), pełzał, w czym już znajdował przyjemność, ślinił się (czego bardzo nie lubiła), był obleśny (co lubiła)" (M, 135). Tym fragmentem Lipski wpisuje swoja prozę w krótką tradycję sadomasochizmu w polskiej epice, której najwybitniejszym przedstawicielem jest Bruno Schulz. Znęcająca się nad aptekarzem, któremu sprawia to przyjemność, matka Oli to Schulzowska Adela, kobieta-modliszka pożerająca męskość. Nieodrodną córką takich zachowań jest Ola. To małe dziecko rozgrywa w swoim świecie prawdziwy teatr okrucieństwa: żywcem zakopuje psy, każe koleżance Marysi naśladować zwierzę,

szantażuje swoich przyjaciół[6]. Dziewczynka jest przy tym bardzo rezolutna i samowolna: kładzie się – jak niegdyś Ewa w *Niespokojnych* – wśród wodorostów w jeziorku, czyta zakazane księgi aptekarza, słucha strasznych baśni. Zachowania Oli to kolejne naruszenie świętości miasteczka, które usprawiedliwia chyba tylko kolejny rozgrywany przez nią teatr: wyobraźni.

Nie jest tajemnicą, że małe dzieci wyobrażają sobie nieznane przedmioty pod znaną postacią[6]. Takim tajemniczym przedmiotem jest dla Oli pesarium, krążek domaciczny. W podobny sposób myśli o upławach. „Czasem Ola siedziała przy stole i czytała: «... Z takich środków mechanicznych opiszemy przede wszystkim pesarium... Pesarium metalowe nie może być używane przez kobiety cierpiące na upławy. Wyjmować trzeba je przed periodem...». Skąd wyjmować? Upławy były mgliste, białawe postacie, które występują w bajkach. I opowiadała sobie rytmem Biblii: - I upławy siadały na wszystkim co żyje i owijały to, i potem pożerały. I tedy umrze mąż, który obcował z nią, tylko sam. Ale dzieweczce nic nie uczynisz i upławy znikną. A gdy nie znikną, uczynisz ołtarz" (M, 132). W tym krótkim fragmencie mieszają się dwa żywioły: dziecięcego fantazjowania o przedmiotach nieznanych z profanacją świętości. Rozczytana w Biblii Ola wpisuje w jej poetykę, poetykę zrytmizowanej prozy i tajemnej symboliki, równie tajemnego bohatera baśni: upławy. Dokonuje w ten sposób oswojenia nieznanego. Rozdygotany fantazją umysł dziecka przebija się przez ścianę widzialnego; dziewczynka miewa kontakty z duchami, które opowiadają jej trywializujące Biblię historie. Na przykład tę o stworzeniu ludzi: według podania powieściowego Bóg stwarza najpierw kobietę, którą stawia wobec drzewa poznania. Zjawia się na nim wąż, który wręcza kobiecie żebro i każe jej prosić Boga, by stworzył z żebra mężczyznę. Bóg wysłuchuje kobiecych próśb, ale oboje wypędza z Raju.

*Miasteczko,* co widać wyraźnie, ujawnia kolizję znaków świętości i grzeszności, bohaterowie stają jednak po stronie profanum. Adresatami sacrum są także ludzie, ale już nie ci z opowieści głównej, lecz grzesznicy spowiadający się w kościele.

---

[6] Nieco inaczej rozumie okrucieństwo dzieci Andrzej Kijowski: „Psychoanaliza zajęła się erotyką dzieci, rozszyfrowała kompleksy powstałe w niemowlęctwie przy ssaniu piersi matczynej. Kto opracuje psychoanalizę polityczną – kto rozszyfruje kompleksy powstałe wśród zabaw w zbójców i żandarmów, w Tatarów i Polaków, w Niemców i partyzantów,w likwidację getta, w obóz koncentracyjny, w egzekucje i pacyfikacje? (...) Nie oskarżam dzieci. Chcę, aby każdy z nas umiał oskarżyć się o okrutne dzieciństwo, aby miał odwagę odgarnąć klisze moralne, którymi się obłożył". Zob. A. Kijowski: *Kompleks Dżyngis-Chana* [w:] *Dzieci.* Wybór, opracowanie i redakcja: M. Janion, S. Chwin. Gdańsk 1988, s. 114-115.

[6] Na przykład Michał Głowiński, gdy mówiono mu jako dziecku o getcie, widział w nim wóz drabiniasty. Por. M. Głowiński: *Czarne sezony.* Kraków 2002, s. 25.

Tylko oni przyjmują nauki Kościoła z powagą. Reszta drwi z boskości. Może się wydać, że to osąd niesprawiedliwy, uwłaczający niewinności dziecka, jakim jest Ola. I rzeczywiście, należałoby go nieco złagodzić i wziąć pod uwagę wiek bohaterki. Przeczy temu wszelako praktyka powieściowa. Ola to krewna Batii i Ewy, dziewczynka okrutna, cyniczna, wyrachowana, w której istnieją zadatki na „rozerotyzowaną" kobietę.

Opowiadanie Lipskiego ujawnia jeszcze inną prawidłowość mityzacyjną: zamienia obraz polskich Kresów w przestrzeń sacrum i profanum, dziwów i cudów, daleką od sielskości obrazka, jaki pisarz wkomponował w *Piotrusia*. Przypomnijmy: bohater ostatniej powieści Lipskiego przedostał się niczym za otwarciem tajemnych drzwi, bardziej za sprawą poetyki onirycznej niż realistycznego obrazowania, do małego kresowego dworku, w którym został przyjęty z wszelkimi honorami, podratowany zdrowotnie, krótko – doznał fantazmatu. *Miasteczko* też żywi się fantazmatem, ale jest to mit wszechstronny, powiadamiający, że w tej ulokowanej na rozstaju dróg krainie („Miasteczko leżało na skraju szosy. Tuż przed skrzyżowaniem dróg" – M, 131) rozegrać się mogą dramaty zgoła romantyczne: szaleństwo dziecka dorównuje szaleństwu matki, grzech rodzi potrzebę dojmującej skruchy.

Drzewo, o którym była mowa na początku, już raz pojawiło się w twórczości Lipskiego – jako mit rozłożystości, wielkości, finezyjnej struktury: „Najbardziej pociąga mnie struktura drzewa. Nie wiem, dlaczego drzewo. Struktura drzewa, jego powierzchnia chropowata a może gładka... Przypominasz sobie *Sidharthę* Hessego? Tam się wchodzi na drzewo, żeby zsunąć się w orgazmie" (P, 113). Ruch w dół zanotowany w *Piotrusiu*, który świadczy o uwalnianiu się z rozkoszy, odsapnięciu i odprężeniu jest dokładnym przeciwieństwem ruchu, który mają wykonać – w założeniu – Ola z Żemajtisem. Bohaterowie ostatniej powieści Lipskiego rozmawiają o uwalnianiu się z okowów seksu, postaci z *Miasteczka* nakładają je na siebie. Wielkie Drzewo z „motta" to zatem nie drzewo poznania dobra i zła, nie Drzewo Życia rosnące w środku Raju, lecz drzewo rozkoszy, orientalny symbol.

## C. SZYBKO, SZYBCIEJ

*Pradawna opowieść* to ślad ucieczki ze zniemczonej Polski, ucieczki przed wrogami, ucieczki jak przed epidemią. W opowiadaniu nie dzieje się wiele – czas akcji

nie trwa długo. Ledwie dziesięć-piętnaście minut, tyle ile wymaga przyjemność czytania. Pękająca w szwach od scen zbiorowych i indywidualnych, scen dotkliwego pytania „Gdzie Niemcy?" (Po, 145), narracja prowadzona jest nie z punktu widzenia wszystkich uciekinierów, lecz dziewczyny, najprawdopodobniej chimerycznej Ewy. *Pradawna opowieść* tworzy pendant do *Niespokojnych*. Występują tu ci sami bohaterowie: Janek, Emil, jego ojciec, Filip. Zebrani na wozie najpierw przejeżdżają przez most, później przesuwają się w oparach płonącego miasta. Zresztą scen grozy i zniszczenia jest w tym opowiadaniu więcej; akcja toczy się na „tle możliwości śmierci", jakby powiedział Białoszewski. Płonące miasto, powódź na rzece, „zabity koń koło poczty. Maski gazowe, które tu, tu leżą nie do pojęcia" (Po, 144) – ucieczka odbywa się w oprawie frenetycznego, zgoła ekspresjonistycznego strachu. Najprawdopodobniej Lipski wraca tu do obrazowania sprzed lat. W frazie „Znów powraca noc i pije krew" (Po, 143) zastrzega, że wypracowane w juweniliach wzory przesuwających się na ciemnym niebie chmur, rozdygotanego ciała, groźnej nocy znalazły wreszcie odpowiedź w rzeczywistości: szaleństwo wojny układa się w ekspresjonistyczny wzór. Przy całym gigantyzmie obrazowania, scenach grozy i strachu opowiadanie urzeka prostotą. Wchłania niejako poetykę szybkiej ucieczki, skonstruowane jak wyliczenie: najpierw przejazd przez most, później spotkanie z niemieckim lotnikiem, następnie milczenie Janka i Emila, wspomnienie jedzenia brudnych jabłek... Enumeracja tworzy jednak wrażenie nawarstwiania: im więcej scen, luźno ze sobą połączonych, tym chętniej nakładają się na siebie i tworzą skomplikowany wzór przekładańca.

Jedno z trzech opowiadań Lipskiego to kolejny przykład użycia poetyki fragmentu, a co za tym idzie – techniki juxtapozycji i „mówienia ze szczeliny". Wydobywające się z wykrotu obrazy sunącego wozu tworzą wizerunek drogi nierównej, z przystankami na urywane rozmowy. Narrator, tu niemal nieobecny, niemy, schowany za światem przedstawionym, zdaje się popędzać bohaterów słowami: szybko, szybciej. „Mówiło się o czymś strasznym nieznanym. O końcu świata. Człowiek siedzący z tyłu furmanki dyszał głośno" (Po, 144). Poganianej akcji zdarzeń partneruje szybkie tempo mówienia: z wielokropkami, przerwami w zdaniach, myślnikami. Jest wszelako jeden znak sprzeciwu wobec „gonionej" poetyki. Daje o nim znać Ewa: „Chodź, przykryjemy się kocem i bajki. Proszę (...). Nie chcesz jednej wiecznej chwili, wiecznej?" (Po, 145). Dążąca do zatrzymania gonitwy bohaterka wysuwa żądanie: zaprzepaścić „szybko, szybciej" dla jednej chwili spokoju i

utrwalenia w wieczności, osiągnąć ideał *apokatastasis*. Wszakże zwolnienie jest w tym wypadku niemożliwe. „Muszę wiedzieć, dokąd jechać, w jakim kierunku" (Po, 145), przezornie odpowiada Janek. Hamulec dostojnej tradycji nie działa, liczy się fizyczny, pragmatyczny pośpiech uciekających.

W *Pradawnej opowieści* spotykają się poetyka przyśpieszenia z intencją do zwolnienia. Zrozumiały na tle wojennych wypadków pośpiech, kulminujący scenami literackiej „zadyszki", niejako sam wpada w aporię; zastanawiająca się nad wiecznym utrwaleniem bohaterka dobrze rozumie intencjonalność akcji: śpieszyć się zawsze niepodobna. O jeszcze jedno walczy się w tym opowiadaniu: o bajkowość. Mówi się w prologu: „Wszystko jak z bajki. Przejmujące i nie na serio" (Po, 143).

## D. EPIFANIA

Podobnie jak *Król Olch*, rozdział z *Niespokojnych*, i *Powrót*, trzecia część cyklu *Dzień i noc*, *Sarni braciszek* opiera się na sublimacji. W dwu poprzednich wypadkach Lipski zastąpił dziecięcą seksualność (*Niespokojni*) i okrucieństwo wojny (*Dzień i noc*) muzyką i literaturą. Pieśń do słów Goethego i kwartet smyczkowy, oba skomponowane przez Schuberta, pełniły właśnie funkcję sublimacyjną. Zamiast opisywać rzeczywistość erotyki i wojny pisarz odniósł się do kameralistyki romantycznej. Tymczasem w *Sarnim braciszku* sublimacja spotkała się z zabiegiem przypominającym elizję. Męczeństwo i śmierć małego żydowskiego chłopca zostały zupełnie usunięte z tekstu i zastąpione artystycznym opisem. W ten sposób powstało miejsce dla epifanii.

*Sarni braciszek*, podobnie jak *Miasteczko*, eksploatuje poetykę świętości. Tak, jak *Pradawna opowieść*, odwołuje się do baśniowego zapisu. Rzec by można, że jest kodą i kulminacją dwu poprzednich opowiadań. Syntezą przejawiających się w nich intencji metaliterackich. Tymczasem jest to też najbardziej żydowski z tekstów Lipskiego, uwzględniający głębię i tradycję żydowskości przedwojennego Krakowa. Nakładają się w nim jeszcze dwie inne warstwy: autentyku i fikcji[7]. Kraków z opowieści to miasto, po którego ulicach chodzą Tadeusz Pepier, profesor Taubenschlag, Joachim Metelmann. Tyle autentyk. Dodajmy jeszcze dla porządku, że autentyczność tekstu pogłębia dedykacja i zapis pod tytułem: adresatem *Sarniego*

[7] H. Gosk: *Jesteś sam w swojej drodze...*, s. 137.

*braciszka* jest Jerzy Ficowski, zaś zapis pod tytułem głosi: „*Dzień i noc* nazywa się tom moich szkiców sowieckich; tym tekstem pragnę zmniejszyć poczucie winy, że nie byłem także z drugiej strony". *Sarni braciszek* to zatem tyleż odkupienie win i „grzechu", ile zadośćuczynienie, literacka translokacja, postawienie się po stronie tych, którzy zginęli, kolejna próba odmówienia kadiszu za zmarłych. Zwróćmy uwagę, że nie po raz pierwszy Lipski odwołuje się do poetyki requiem. Mszą za zmarłych w holocauście Żydów byli i *Niespokojni*, i *Piotruś*. Stygmat winy towarzyszył pisarzowi bodaj przy każdym pociągnięciu piórem. Wszelako Kraków autentyczny to również miasto żydowskiej ulicy Miodowej, rozbieganych Żydów w sklepach, manufakturach, miasto żelaza, sklepów z rybami, sklepików spożywczych, bożnic, Żydówek sprzedających groch, Żydówek w karakułach, tłoku, beli towarów, domów mieszkalnych z klozetami na zewnątrz, podwórzy wybijanych nierówną kostką. Krótko: nie miasto Barbakanu i Wawelu, lecz miasteczko żydowskie, nieledwie sztetl. Warstwa baśni rozciąga się tuż obok, w narracji o siedmiu dziewczynach-łaniach, nieziemskiej urody królewnach: „(...) były podobne do siebie, jakby odlane trochę na różny sposób z jednego doskonałego modelu. Miały wąskie, długie oczy, pływające w niebieskiej glicerynie, cerę brązową, śliczne szyje, proste nosy, czerwone wargi, trzymały się prosto, z nieludzka gracją" (Sb, 150). O ile autentyk tworzy w tym opowiadaniu ramy, przełamane co prawda na końcu w sferze sacrum, o tyle baśń o dziewczętach-sarnach i ich braciszku to głos epifanii. „(...) nowoczesne epifanie – pisze Ryszard Nycz – są objawieniami – raczej świeckimi niż boskimi – tego, co nie bezpośrednio widoczne (a nie tego, co samo wprost się ukazuje), poszczególne (nie tego, co ogólne i uniwersalne), przygodne (nie tego, co esencjalne czy konieczne), momentalne (nie tego, co wieczne i niezmienne) oraz ucieleśnione, realnie istniejące (a nie tego, co idealne i czysto duchowe)"[8]. W tekście pisanym z perspektywy czasu, jako wspomnienie, w które wplecione zostały wskazówki zachowania, jakiego narrator by sobie życzył, niedokonanego (np. „Przepraszam cię, duszo, jeśli istniejesz. Powinienem był przygotowywać ci czekoladę codziennie, ubierać cię jak królewnę, ale miałem za mało wyobraźni, żeby przewidzieć, jakiego losu doznasz" – Sb, 240) głos epifanii pojawia się w oprawie, w jakiej mówi się zwłaszcza o bracie dziewcząt. To oprawa uświęcająca, namaszczająca, sakralizująca pospolitość. Mały braciszek to „tęga głowa", dziecko o przedziwnej wyobraźni i wrażliwości, wyjątkowo religijne (wstaje o piątej na

[8] R. Nycz: *Poetyka epifanii a początki nowoczesności* [w:] *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 89.

poranną modlitwę). Ślady epifanii ujawniają się w takich zdaniach: „Ale wiem, że jego powinien by namalować Valesquez, bo on jest królewiczem wszystkich czasów" (Sb, 150). Epifania jest więc efektem próby odkupienia własnych win, zadośćuczynienia, „że nie byłem także z drugiej strony", efektem mentalnej translokacji, umieszczenia się po stronie nieżyjących. Ale też: próbą przeniesienia w sferę sacrum dramatycznie i niewinnie zabitych dzieci, reminiscencją romantycznego namaszczenia niewiniątek. Chłopiec, co charakterystyczne, stanowi o naszym prawie do życia. W bezpośrednim zwrocie do czytelnika Lipski ustanawia przegrodę, powiada: życie tego niewinnego, świętego chłopca było o wiele ważniejsze od życia powszedniego, ustanawiało próg rozstrzygalności o wartościach, stanowiło prawo do egzystencji mojej, twojej, naszej: „Gdy jemu coś się stało, to nie mamy prawa istnieć, ani ja, ani Ty". W tych słowach kryje się potrzeba odmówienia kadiszu za zbiorowość. Narrator wie dobrze, że „jemu coś się stało", chłopiec padł ofiarą zbrodni Szoah.

Niewielkie, opowiadania Lipskiego dają obraz jego wszechstronnych możliwości technicznych. Eksploatują poetykę szybkości, mityzację, epifanię. Tworzą zbiór zróżnicowanych języków: od uspokojenia i rozniecenia wichury do zatrzymania się w biegu (*Miasteczko*). Przejmująca opowieść o polskich Kresach towarzyszy ucieczce przez Lwów, wspomnieniu przedwojennego Krakowa z jego żydowską atmosferą małych sklepików i kamienic z klozetami na zewnątrz towarzyszy uniesienie. Bohaterowie, nieznaczni, ledwie naszkicowani: siedem dziewcząt, „święty" braciszek, Ola z matką, Żemajtis, Ewa, Emil – tworzą teatry grozy, świętości, okrucieństwa, wyobraźni. W utworach pojawiają się motywy znane z tekstów wcześniejszych: kobieca fascynacja uległością mężczyzny, mocząca się w szuwarach i wodorostach kobieta... Po raz pierwszy (i ostatni) dochodzi tu do głosu pewna konwencjonalność literatury, sztuczność opowiadania, w którym wraca się do topiki sprzed lat. Czytelnik czuje, że mówi się w tym zminiaturyzowanym „tryptyku" o sprawach odległych (jak ucieczka przed Niemcami), odsyłających do obsesyjnej motywiki (sadomasochizm, kobieca seksualność). Na tym tle autentycznością porusza *Sarni braciszek*, sublimacyjna wersja męczeńskiej śmierci żydowskich dzieci. Udało się zawrzeć tu Lipskiemu zagadnienie epifanii i baśniowość opowieści, a także postawić pytanie o zasadność ludzkiego życia w obliczu hekatomby. To nie tylko największe spośród opowiadań tego pisarza, to również jedno z najlepszych opowiadań o zbrodnii na narodzie żydowskim w polskiej literaturze.

# HIOB NA WAKACJACH. O *PARYŻU ZE ZŁOTA*

## VIII

### A. ATAKI NA PARYŻ

Zapiski z podróży, dzienniki, wspomnienia i autobiografie to ślady nie zawsze minionego. To również jedne z ważniejszych świadectw, na jakie wybiła się polska powojenna emigracja. I to nie tylko – nazwijmy ją – dożywotnia, ale także krótka, tymczasowa, przedsiębrana na chwilę, z powodów czysto podróżniczych, pomyślana jako zaległe wakacje. Relacje Iwaszkiewicza, Kuncewiczowej, Konwickiego, Kuśniewicza, Musiała, mimo że czasem niedługie, rozsiane w większych całościach, dowodzą jednego: pragmatyce myślenia emigracyjnego ulegało się po wojnie z dużą łatwością. Jeśli Lipski opuszcza na chwilę Izrael, by zadomowić się – również na chwilę – w Paryżu, jest emigrantem podwójnym – „uciekinierem" z Polski i Syjonu. Jeżeli jednak czyni to na piśmie – ulega także przygodzie mentalnej, rejteruje z własnej literatury, z języka. Opuszcza siebie w dwójnasób: jako Polak i Żyd, by dobrze bawić się jako Paryżanin. Ale oczywiście zabawa jest nie tyle dobra, ile męcząca: zwiedzany samochodem Paryż to kopalnia z *Dnia i nocy* objeżdżana kolejką wagonikową. Przy nim wyznania innych Polaków, w pełni sprawnych fizycznie, niechromych, dających sobie radę z pokonaniem pieszo schodów Hotelu Mac-Mahon (na przykład), ale też schodzących ogród Maissons-Lafitte, to kartki z podróży wycieczkowiczów. Trzeba brać pod uwagę, ile wyrzeczeń kosztowała Lipskiego ta paryska zabawa i że oglądanie stołecznych świecidełek przez szybę równało się lizaniu cukierka – przez te samo szkło. Jeżeli zestawiam prozę „wycieczkowiczów" (Gombrowicza, Andrzejewskiego) ze świadectwem męczennika i Hioba, robię to z dwu powodów: organizując w ten sposób teksty-świadectwa, by uruchamiały szeroką perspektywę widzenia Paryża przez polskich emigrantów. Nadto interesuje mnie kontrast między zrzędliwością emigranta, który – dzięki zdrowiu – osiągnąć może wiele a aplauzem emigranta, który wskutek choroby nic nie osiąga. Ta przekorna prawidłowość, obecna w dziennikach Andrzejewskiego i Gombrowicza oraz we wspomnieniach Lipskiego, jest częścią ogólnoludzkiej tendencji, gdzie człowiek chory, poprzestający na małym, cieszy się z

miniatur życia, zaś zdrowemu trzeba więcej i więcej. Podlegał jej Lipski, podlegali inni, w każdym razie wobec tejże prawidłowości pragmatyka emigracji ulegała – w swoim diapazonie – podwyższeniu. Nie znaczy to co prawda, że im tekst szczodrobliwszy, a nadawca tęskniej wyczekujący zdrowia, tym jest on (tekst) lepszy, dojrzalszy. Od podwyższenia czy też podniesienia pragmatyki emigracyjnej zależało jedynie napisanie dzieła szczerego, otwartego i niezakłamanego. Kamuflaż oznaczałby obniżenie tonu. I rzeczywiście, Gombrowicz maskując faktyczną niechęć, miota agresją, zaniżając tonację wypowiedzi. Podobnie Andrzejewski, upotoczniający wrażliwość pisarza. Lipski ze swoim podziwem dla rzeczy niedostępnych kalece jest wzniosły, co dziwi tym bardziej, że – biorąc pod uwagę *Niespokojnych* – potrafi być również, mówiąc mało uroczyście, dosadny.

Istnieje zasadnicza różnica między relacją z pobytu w stolicy Francji Leo Lipskiego a paryskimi notatkami innych polskich pisarzy[1]. Uznani i sławni, jechali podbić Paryż, publikować w stołecznej prasie, udzielać wywiadów, sprzedawać prawa do swojej twórczości. Autor *Piotrusia* wyruszył do stolicy Francji, by się zachwycić. Nie leżało w jego interesie pertraktować z paryskimi wydawcami (aczkolwiek rozmawiał z wydawcą z Gallimarda o *Niespokojnych*), pokazywać się w towarzystwie, bywać. Lipski reprezentował raczej postawę skrajnie bezinteresowną. Wybrał się do Paryża, by odnowić znajomości z polskimi przyjaciółmi i wypocząć. Męczennik ciała znalazł się na wakacjach. Tymczasem w 1959 i 1960 roku Andrzejewski starał się o paryskie wydanie *Popiołu i diamentu*, usiłował sprzedać Francuzom prawa do *Bram raju* i oczekiwał na wywiady. Z kolei w 1963 roku Witold Gombrowicz udzielał ich czasopismom „Figaro", „Arts" i „Express". Obaj chodzili paryskimi bulwarami, spotykali się z Giedroyciem, zwiedzali Luwr. Lipski ani nie zwiedzał Paryża pieszo (widział go z okien taksówki), ani nie bywał w dobrym towarzystwie. Luwr zjeździł na wózku inwalidzkim. Znajomych zapraszał do siebie, do hotelu „Mac-Mahon". Łucja Gliksmann[2] zjeżdżała po nich na dół, do wejścia i przyprowadzała na górę, do przyjaciela. Tak, przykuty do hotelowego pokoju, podejmował towarzyszy. Nie było mowy o wyprawach szlakiem paryskich kawiarenek i restauracji, które podejmowali Gombrowicz z Andrzejewskim. A mimo to radość Lipskiego z pobytu w Paryżu była

[1] Przede wszystkim Witolda Gombrowicza, Jerzego Andrzejewskiego i Zygmunta Mycielskiego.

[2] Długoletnia opiekunka i przyjaciółka pisarza, poetka, tłumaczka, edytorka, publicystka literacka, historyk literatury.

nieporównywalna z odczuciami obu pisarzy. Każdy, z innych powodów, był z Francji niezadowolony.

Gombrowicz nazwał to niezadowolenie dosadnie – atakiem na Paryż. Przywiózł je z Polski i metodycznie podsycał inwektywami pod adresem miejskich zabytków, muzeów, przechodniów, a nawet towarzyszy rozmów. Wreszcie uzyskał efekt nienawiści: „Możliwość znienawidzenia Paryża – ta możliwość, która mi się narzucała po prostu jako konieczność walki o byt – już się zbudziła i szuka żeru. Wystarczyło trochę tych przechodniów, zobaczonych gdym siedział w kawiarni z Kotem, akcent i zapach francuszczyzny, ruch, gest, wyraz, strój... już wybuchają we mnie antypatie, z dawna żywione. Czy już staję się wrogiem Paryża? Czy będę wrogiem Paryża?"[3]. Warto postawić pytanie: dlaczego pisarz przyjechał do znienawidzonego miasta? Żeby bezpośrednio wyrazić uczucia? Odpowiedź jest prostsza: Gombrowiczowska nienawiść była częścią autokreacji, którą pisarz założył w *Dzienniku*, a jeśli tak, została podszyta fascynacją. Fascynacją, dodajmy, której Gombrowicz się obawiał. Zaszczepiły ją w pisarzu guwernantki, „śmieszne nimfy"[4], których znaczenia wszelako nie przeceniał. Przyznawał się za to bez wstydu do dwu źródeł „paryżofobii": każde leżało w strukturze mentalnej miasta. Pierwsze źródło swojej niechęci do Paryża widział Gombrowicz w jego polemice z nagością. Paryż uchodził jego zdaniem za zamaskowany, przebrany, zafałszowany. Co zakrywał? Starość. Wedle słów autora *Pornografii* Paryż był miastem „po czterdziestce", „miastem dla ludzi sięgających piątego krzyżyka"[5]. Był więc także miastem niedoceniającym młodość tak dowartościowaną przez autora *Ferdydurke*. Wszakże Paryż był również miejscem wykluwania się poezji. „Wszelako, jeśli teraz to odczucie [paryżofobii – M.C.] przeszyło mnie tak ostro, to nie ze względu na swoją treść intelektualną, a dlatego, że było zatrute poezją. Poezja zmuszała mnie do tak gwałtownej niechęci"[6]. Polemiście z kulturą paryską było łatwiej zakwestionować jej poetyckość, niż cokolwiek innego, albowiem sprzeciw wobec mowy wiązanej miał w twórczości Gombrowicza długą tradycję. Zyskał kulminację w inwektywie *Przeciw poetom*, z którą dyskutował Miłosz, i w szkicu *O Dantem*, gdzie Gombrowicz skrytykował poezję za sztuczny język i

[3] W. Gombrowicz: *Dziennik 1961 –1969*. T. 3. Kraków 2004, s. 109–110.
[4] Tamże, s. 111.
[5] Tamże, s. 110.
[6] Tamże.

nieautentyczność oraz za to, że maskuje i mistyfikuje życie[7]. W Polsce, gdzie poezja i poeci odgrywali zawsze wielką rolę, atak Gombrowicza nabierał znamion szczególnej prowokacji, będąc kolejną rozprawą pisarza z „polskością". We Francji atak na poezję zyskał charakter napaści na tradycjonalizm. Należy podejrzewać, że jego zaczątki związały się z ambiwalentnym charakterem miasta. Z jednej strony tradycjonalnym właśnie, z drugiej awangardowym. Wszakże to właśnie Paryż, kolebka surrealizmu, dadaizmu, kubizmu i futuryzmu, był zarazem pierwszym obiektem krytyk przedstawicieli kierunków. Dla Gombrowicza stał się miastem, które zatraciło własności awangardowe.

Niestety, autor *Bakakaju* nie miał – jak Lipski – daru kulturalnego podejmowania gości. Odzywał się, gdy go nie pytano lub gdy należało milczeć, ostro polemizował. Nie zjednywało mu to przyjaciół. Przeciwnie, praktyka prowincujsza, do której sam się przyznawał, powodowała, że czuł się wyalienowany z towarzystwa: „Z Geneviève Serreau i Maurice Nadeau. Kolacyjka. *Truffes à la Soubise* i *Crème Languedoc le Duc*. Ja mówię, oni słuchają. Hm... to mi się nie podoba... gdy z Buenos Aires wybrałem się na prowincję, do Santiago del Estro, ja milczałem, a mówili tamci pisarze... zawsze mówi ten, kto chce się wykazać, ten z prowincji"[8].

*Dziennik...* w części paryskiej, mimo że mowa w nim o wielu spotkaniach, jest jedną ze smutniejszych projekcji samotności i wyobcowania. Wiele tu sporów z sobą samym, polemik z drobiazgowo rozumianą paryskością. Ale nade wszystko Gombrowicz podąża tropem ewentualnych sojuszników w „paryżofobii". Odnajduje ich wśród pisarzy znanych, choć niedoczytanych, wydawanych, a cieszących się złą sławą – Geneta i Sartre'a. Powoływanie się na ich patronat nadaje co prawda *Dziennikowi...* polor nowoczesności, ale nie przysparza jego autorowi skromnej postawy.

Inaczej Andrzejewski. Rozpieszczany przez Zygmunta Hertza stypendiami, z których korzystał także po powrocie do Warszawy, pisze dziennik o pieniądzach, jedzeniu i kinie. Nieustannie w potrzebie, tonący, mimo dotacji i zaliczek, w długach, przyjaciół traktuje jak bank świeżej gotówki. Nie uchodzi to uwagi znajomych, którzy jeden po drugim odsuwają się od „potrzebującego". Andrzejewskiego tłumaczy co prawda chęć materialnej pomocy żonie, ale – dopowiedzmy – pojawia się ona

[7] W. Gombrowicz: *Przeciw poetom. Dialog o poezji z Czesławem Miłoszem.* Wstęp: F.M. Cataluccio. Kraków 1995.

[8] W. Gombrowicz: *Dziennik...*, s. 133.

niezwykle rzadko. W ciągu kilku miesięcy pobytu w Paryżu pisarz traci kilkadziesiąt tysięcy franków. A to na ubrania (gdy nowe buty go cisną, kupuje następną parę; koszule i spodnie mają tendencję do przecierania się, więc trzeba nieustannie uzupełniać zapasy), a to na jedzenie. Żywiąc się najlepszymi gatunkami serów, wina i owoców, jadając w restauracjach musy z drobiu i kurczaki z ananasem, nie może zaoszczędzić. Ciągły brak pieniędzy staje się z czasem głównym źródłem frustracji Andrzejewskiego. Ale w znielubieniu Paryża przypomina również Gombrowicza. Mimo że odcięty od źródeł nienawiści autora *Iwony, księżniczki Burgunda*, i on również przywiózł ją z Polski: „Pojęcia nie masz, jak w istocie brzydzą mnie Francuzi, jak mnie brzydzi ich łatwy, odgórny intelektualizm, ich łatwe sformułowania, które rozbrzmiewają już w ustach dzieci (dzieci są tu starcze), jak to wszystko wydaje się oddechem umierającego świata"[9].

„Oddech umierającego świata" naprowadza na historiozofię śmierci, której wyznawcą był w *Dzienniku...* Andrzejewski. Jego zdaniem wszystko ginie, gubi się i umiera. Istniejemy w świecie stwarzanych przez nas samych fikcji i ciężko się wysilamy, aby usprawiedliwić naszą egzystencję. To wszystko, co czynimy, jest tylko naszą imaginacją, potrzebą zrozumienia i wyjaśnienia, i jedynie szczególne chwile szczęścia zbliżają nas do głównego nurtu życia. Ale i one są fałszem[10]. Będący w niedobrej kondycji Andrzejewski obdarzał zatem Paryż częścią odium, które żywił do całego świata. Nie miał śmiałości przypuścić na miasto ataku i przeciwstawić się przyjaciołom tak, jak zrobił to Gombrowicz. Korzystał z ich uprzejmości, bo byli mu potrzebni: zawozili jego listy i paczki do Warszawy, pożyczali pieniądze. Jedynym miejscem wyładowania złej energii pozostał *Dziennik...*

Zdaje się, że brak sympatii do miejsca, które ostatecznie żywiło Andrzejewskiego, wzięło swój początek w źródle, którego Gombrowicz nie znał: w skłonności do przesady. „Zdaję sobie sprawę, że odznaczam się szczególnie ożywioną skłonnością do przesady i dlatego się też miotam w sprzecznościach i skrajnych nastrojach, że tak rzadko udaje mi się ową przesadę skierować ku jej właściwemu nurtowi, to znaczy ku pisaniu. W twórczości przesada wyzwala się w sposób naturalny,

[9] J. Andrzejewski: *Dziennik paryski*. Wstęp i opracowanie: W. Lewandowski. Warszawa 2003, s. 40.

[10] Tamże, s. 33–34.

to jest jej naturalny żywioł, a pozbawiona tego ujścia – z samego życia kreuje nieudane widowisko"[11].

*Dziennik paryski* to również miejsce wyrażania frustracji pisarskiej. Przebywający we Francji pół roku Andrzejewski prowadził tylko zapiski dziennikowe mające zresztą charakter listów[12]. Przyzwyczajony do pisania w domu, ani myślał o rozpoczynaniu pracy nad poważniejszym tekstem. Tedy *Dziennik...* stał się powiernikiem skostnienia, pewnej nieumiejętności i braku inwencji. Być może dlatego świat obmierzł Andrzejewskiemu, że nie przynosił żadnych inspiracji do pisania[13].

Rozpieszczeni i uznani, Gombrowicz i Andrzejewski nie doceniali Paryża. Zaś ten przyjął ich bardzo hojnie. Podejmowani w wystawnych domach, literackich środowiskach, goście Maison-Laffitte okazali się przybyszami niewdzięcznymi. Odwrotnie Lipski, który, wyjeżdżając, żałował, że „Mac-Mahon" przestaje być jego mieszkaniem. Niewiele mogąc, cieszył się z poprzestawania na małym i ani marzył, by uczynić Paryż miejscem powstania kolejnej powieści. Miasto przypominało mu Kraków i być może dlatego obdarzył go silnym przywiązaniem.

## B. ĆWICZENIA Z ZACHWYTU[14]

Autor tytułowych *Ćwiczeń z zachwytu,* Emil Cioran notował: „Mam coraz większą słabość – spory w tym udział zmęczenia – do oschłości i lakoniczności, nie zaś do eksplozji uczuć"[15]. Przesąd społeczny głosi, że zachwycony ma skłonność do logorei, zniechęcony – do milczenia. Cioran odwraca sytuację i daje zanikowi głosu szansę szczęścia. Zaglądając do zapisków diarystycznych Leo Lipskiego i notatek z Ameryki Mirona Białoszewskiego[16], odnosi się wrażenie, że minimalistyczna poetyka jest równie dobra do odtworzenia zachwytu, co kilkutomowy *Dziennik* Zofii Nałkowskiej. A może nawet lepsza, bo każda następna książka diarystki nosi znamię

[11] Tamże, s. 69.

[12] W zamyśle *Dziennik paryski* ma charakter listów do żony, Marii Andrzejewskiej.

[13] Warto dodać, że w tym samym, sfrustrowanym stylu są prowadzone inne zapiski, m.in. w niepublikowanym jeszcze *Dzienniku* pisarza, z którym pisząca miała okazję się zapoznać.

[14] Tytuł nawiązuje do zbioru esejów Emila Ciorana *Ćwiczenia z zachwytu.*

[15] E. Cioran, *Czytając raz jeszcze...* [w:] *Ćwiczenia z zachwytu. Eseje i portrety.* Przeł. J.M. Kłoczkowski. Warszawa 1998, s. 133.

[16] W dalszej części rozdziału będę traktować *AAAmerykę* jako ważny układ odniesienia dla *Paryża ze złota.*

wyrzutu, narzekania i oznak niewspółmierności oczekiwań i rzeczywistości. W takim razie szczęście można zachować jedynie w małych proporcjach. W większej perspektywie przechodzi w rozczarowanie? Sprawa nie jest tak prosta, bo łaskawe spojrzenie na Paryż Lipskiego i admiracja Ameryki Białoszewskiego nie biorą się przecież z faktu, że przeznaczono dla nich kilkadziesiąt stron maszynopisu, lecz z autentycznego przeżycia, w którym nie ma miejsca na poczucie smutku. Źródło zachwytu leży w stosunku diarysty do podróży. W tym względzie Lipski i Białoszewski to osobowości różne. Po latach leżenia i niewychodzenia z domu, zmuszony sytuacją zdrowotną autor *Obrotów rzeczy* wybrał się najpierw do szpitala, później do sanatorium i, w końcu, w podróż dookoła Europy statkiem. Stany Zjednoczone były ostatnim etapem wielkiej wyprawy. Kilka miesięcy później poeta zmarł. Przy obieżyświecie Białoszewskim Lipski to mieszkaniec jednego miasta. „Jestem po raz pierwszy w Europie Zachodniej" – pisze o Paryżu (Pzz, 7). Nie można jednak nie zauważyć, że autor *Piotrusia* lata podróży ma za sobą. A mówiąc ściślej: lata tułaczki. Wszakże w jednym i drugim przypadku gotowość zapoznania się z nowym, otwarta nawet na aprobatę, jest duża, choć intencje wyprawy Białoszewskiego i Lipskiego są inne. Twórca kabaretu *Kici-Koci* odwiedza Amerykę w celu odebrania nagrody polonijnej, autor *Niespokojnych* wyprawia się na trzytygodniowe wakacje. Dodajmy dla porządku, że jego nastawienie do Paryża nie było pozbawione żółci. Lipski, autor wielu wysyłanych do stolicy Francji listów, na które nie otrzymywał odpowiedzi, miał prawo pisać: „Oburzony na Paryż, na Europę, która mnie nie przyjmuje, więc nie przyjmuję jej" (Pzz, 7). Stosunek dezaprobaty uległ szybko zmianie. „(...) teraz myślę ciepło o Paryżu" (Pzz, 7) – notował Lipski kilka zdań dalej. Zatem relacja z miastem wymagała od pisarza przepracowania, zmiany nastrojów i modyfikacji interesów. I rzeczywiście, autor *Dnia i nocy* – jak zostało powiedziane wcześniej – nie przyjechał starać się o wydanie swoich dzieł, nie liczył na spotkania autorskie. Sprowadził go do Paryża brak interesów. Inaczej Białoszewski. Przede wszystkim nie spędził czasu jednostajnie. Bywał w Nowym Jorku, Bufallo i Bostonie, z czego kilka godzin poświęcił popołudniom autorskim[17]. Schodził nowojorskie przecznice, zjeździł miasto metrem, chadzał do kin, sklepów chińskich i żydowskich, wybierał się na spacery z właścicielką bostońskiego domu, w którym mieszkał, był w teatrze, oceanarium. Lipski, ograniczony chorobą, po niedawnej operacji kości biodrowej, był raz w kinie, raz w

[17] W *AAAmeryce* Białoszewski tłumaczy specyfikę amerykańskich spotkań autorskich, które odbywają się popołudniami. Stąd nazwa.

Maisons-Laffitte, bywał w *tabacach* i restauracjach. Ale zasadniczo zjeździł Paryż taksówką.

Porównanie *AAAmeryki* i *Paryża ze złota* przynosi ważną informację na temat polonijnych centrów kulturowych w Europie Zachodniej i za oceanem. Tworzą je ludzie zaradni, ale w Stanach Zjednoczonych mniej dynamiczni, nie tak znani, nieskłonni do wydawania polskich pism literackich, organizowania imprez polonijnych. Popołudnia Białoszewskiego odbywają się skromnie, po cichu, w prywatnych domach. Przychodzi na nie garstka pasjonatów, głównie emigranci, którzy żywiej interesują się sytuacją w Polsce niż polską poezją. Tymczasem Lipski spotyka się ze słynnymi animatorami polskiej kultury w Paryżu: Jerzym Giedroyciem, Józefem Czapskim, Allanem Koską. Spotkania przeżywa intensywnie, wspomina z wdzięcznością. Zwłaszcza spotkanie z Czapskim zapada mu w pamięć. Zostaje przez niego obdarowany obrazami i zaproszony na wycieczkę do Luwru. Jak była mowa o tym wyżej, zjeździł go na wózku inwalidzkim. „Moja wdzięczność jest duża" (Pzz, 33) – notuje pisarz po wyprawie.

Luwr to symbol różnicy między zapiskami Lipskiego i Białoszewskiego. Stolica zabytków, swą długowiecznością przypominająca najstarsze miasta Europy, jest krytycznym układem odniesienia dla Ameryki wieżowców i barów szybkiej obsługi. Autor *Rachunku zaściankowego* zwiedza przeto nie muzea, lecz skwery i parki, nie teatry, ale kina, zresztą brudne, zaśmiecone i zadymione. Zestawienie *AAAmeryki* z *Paryżem ze złota* przynosi obrazy staromiejskiej i nowomiejskiej przestrzeni, kultury wysokiej i masowej. Białoszewski zostaje zaatakowany kulturą popularną, której nie zna. Przesiadując przed telewizorem u przyjaciółki Oluty w Bufallo, po raz pierwszy trzyma w ręce pilot, ogląda reklamy i *sitcomy*. Dziwi się opłatom za jazdę autostradą. Nie może zrozumieć amerykańskiego zwyczaju wypoczywania przy zakupach. Kultura masowa jest dla niego czarną zasłoną, przez którą nie potrafi się przedrzeć. Ale próbuje. Z czasem przyzwyczaja się do brudnych kin, przerw w emisji filmów, szerokiej dostępności towarów i staje się uczestnikiem amerykańskiej feerii. Tymczasem Lipski jest oponentem nowego. Przygotowywany przez znajomych do odlotu z lotniska de Gaulle'a, zauważa: „Boję się [lotniska – M.C.], zwłaszcza po opowiadaniu Józia [Czapskiego – M.C.], że jest to «nowy, wspaniały świat», już zrealizowany. Istotnie, jest to szara metalowa konstrukcja, odpychająca, przytłaczająca, i w dodatku nieuwzględniająca prawdziwych potrzeb człowieka; ciska człowiekiem tu i tam i wrzuca go do samolotu" (Pzz, 40).

## C. POETYKA RADOŚCI

I Białoszewski, i Lipski napisali wspomnienia radosne, przepełnione zachwytem oraz wdzięcznością dla miast, które ich przyjęły. Tym to dziwniejsze, że obaj byli w swojej twórczości podejrzliwi i nie tak łatwo dawali się namówić na aprobatę. Wiele wyjaśni uwaga, że wyjazd zagranicę był dla pisarzy odświeżeniem stosunków z samym sobą, ale też okazją do bycia w miejscu weselszym niż ojczyzna. *Piotruś* powiadamia, że Lipskiego oczarowywał niemal każdy kraj poza Izraelem. Białoszewskiemu było trudniej się zachwycić. W *Obmapywaniu Europy, czyli dzienniku okrętowym* był pełen pretensji, zwłaszcza wobec Polaków, którzy zagranicą przyjmowali strategię prowincujszy[18]. Tymczasem tym, co zawłaszcza obu pisarzami i skłania ich do wyrażania zachwytu wobec, w pierwszym przypadku Paryża, w drugim Nowego Jorku, Bostonu i Bufallo, jest poetyka radości. Składają się na nią dwa wyraźnie zawarte pakty: autobiograficzny i referencjalny[19]. Pierwszy z nich powiadamia o pewnej ugodzie zawartej między czytelnikiem wspomnień a ich autorem. Dzięki niemu wiadomo na pewno, kto jest wykonawcą dzieła i jego nadawcą. Alternatywne podmioty mówiące w *AAAmeryce* i *Paryżu ze złota* nie istnieją. Mamy tedy do czynienia z tekstami o wyraźnie określonym nadawcy, który jest zarazem ich bohaterem. Ta prawidłowość przewiduje w obu wspomnieniach zrównanie autora, narratora i podmiotu mówiącego. Wszystkie te instancje sytuują się na jednej linii. Zauważyć wypada założony dla niej porządek. Czysta ekspresja, którą jest wypowiedź diarysty, staje się w narracjach Białoszewskiego i Lipskiego ekspresją komunikowaną[20]. Jeśli jednak dziennik – a efektem inspiracji tą formą są analizowane zapiski – jest wypowiedzią do kogoś[21], kto jest założonym adresatem *AAAmeryki* i *Paryża ze złota*? Wypowiedzi Białoszewskiego łatwiej znaleźć odbiorcę. Autor *Rozkuszu* tuż po

---

[18] Por. M. Białoszewski: *Obmapywanie Europy, czyli dziennik okrętowy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze.* Warszawa 1988.

[19] Oba pojęcia wprowadził do badań nad autobiografią Philippe Lejeune. Por. tegoż: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii.* Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska. Kraków 2001.

[20] O jednym i drugim zjawisku pisze Małgorzata Czermińska w artykule *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym.* Por. tejże: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie.* Kraków 2000, s. 278.

[21] Autorem formuły „do kogoś", wskazującej na dziennik i list, oraz „dla kogoś" jest Janusz Lalewicz. Por. tegoż: *Komunikacja językowa i literatura.* Wrocław 1975, s. 57.

powrocie z podróży wziął się za przygotowanie kolejnego tomu tekstów, do którego zamierzał włączyć *Obmapywanie Europy, AAAmerykę* i wiersze. Los chciał, że poeta tomu nie złożył i dopiero pięć lat po jego śmierci wydano go jako *Obmapywanie Europy*. Wszakże faktem pozostaje, że Białoszewski starając się zadbać o przyszłość tekstów pisanych częściowo w Ameryce, częściowo w Polsce, przewidywał dla nich miejsce w księgarniach. Słowem, odbiorcą *AAAmeryki* miał zostać Drugi, czytelnik twórczości autora *Zawału* bądź czytający autobiografie. Tymczasem adresatem wspomnień Lipskiego był... sam Lipski. Pisarz nie zadbał o edycję dzieła. Stąd między innymi nieoznaczoność tytułu *Paryża ze złota*[22], który w ostatecznej wersji nie pochodzi od autora, lecz redaktorki jego pism[23]. Skąd jednak wiadomo, że autor *Miasteczka* wybrał siebie samego na odbiorcę „nie-dziennika"[24]? Lipskiemu przyświecał cel ocalenia Paryża, ocalenia go dla siebie. Proponował nawet nazwać zapiski *Ocaleniem*. To słowo było symbolem zawarcia między sobą a czytelnikiem (w tym wypadku również sobą) specyficznego paktu referencjalnego: „Chciałbym opisać Paryż dotykalnie, namacalnie, tak mi go szkoda, tak za nim tęsknię (za tym, co nie może się powtórzyć). Ale tutaj pisze mi się skrótami, byle jak, aby to, co zapamiętałem, jakoś uchronić, ocalić. Może to, co piszę, powinno się nazywać *Ocalenie"*(Pzz, 9).

*Paryż ze złota* powstał zatem z tęsknoty za rzeczywistością, ale i z pragnienia, by nadać jej kontur dotykalności. Poetyka codzienności pozbawiona mitologizacji i nostalgii, choć ogarnięta tęsknotą, sprzyjała temu przedsięwzięciu. Lipski pisał dla siebie o ludziach z Maisons-Laffitte, wyprawach taksówką, jedzeniu w tabacach. A jednocześnie zachował to „byle jak" ozłocone żarliwymi słowami podziwu dla miasta.

Wspomnienia Białoszewskiego i Lipskiego zbliża szacunek do miejsca. Autor *Pamiętnika z powstania warszawskiego* pisze: „Podoba mi się Nowy Jork. To znaczy Manhattan. Wielkomiejsko i swojsko. Światowo" (AAA, 63). Jego odczuciem Ameryki kieruje prawdziwa *jouissance*; lubi bywać w *storach*, żydowskich i chińskich sklepikach, przesiadywać w kinie. Ceni to wszystko, co zachowuje się w różnicy, przestrzeń inności między ojczyzną a obczyzną. Autor *Konstancina* ma świadomość, że dane jest mu obcować z ową innością tylko przez chwilę, tym bardziej więc ją dowartościowuje. Lipski przeciwnie, zachowuje zdolność porównywania Paryża do

---

[22] *Paryż ze złota* ukazywał się we fragmentach pod tytułami *Ludzie z Maisons-Laffitte, Spotkania i wspomnienia, Paryż jeszcze*. Łucja Gliksman, pisząc o nim w listach do Hanny Gosk, posługiwała się wymiennie określeniami *Dziennik paryski* i *Notatki paryskie*.

[23] Czyli Hanny Gosk, która opracowała *Paryż ze złota*.

[24] Określenie Hanny Gosk. Por. tejże: *Jesteś sam w swojej drodze...*, s. 139.

Krakowa. Wyjazd do Europy Zachodniej jest dla niego możliwością chwilowego pobytu w Europie Środkowo-Wschodniej. Odnowienia dialogu z Polską.

*AAAmerykę* i *Paryż ze złota* różni struktura. W pierwszym przypadku ciągła, naśladująca dziennik, w drugim bliższa wspomnieniom. Białoszewski zachowuje chronologię objazdów po Stanach Zjednoczonych, broni spójności narracji, umiejętnie przechodzi od zdarzenia do zdarzenia. Lipski stosuje metodę skokową. Odwiedzający budzą w nim wspomnienia, odwołuje się wówczas do czasów przedwojennych, poświęca duży ustęp zmarłemu żydowskiemu pokoleniu i Jankowi Holcmanowi, pianiście i muzykologowi. Notatki są krótkie, refleksyjne, przepełnione radością, „skrótowe", jak pisze o nich autobiograf. Na tym tle zapiski Białoszewskiego to mała nowela o Ameryce. *Paryż ze złota* różni od *AAAmeryki* również stopień intensywności istnienia ludzi. W zasadzie wspomnienia Lipskiego to pamiętnik poświęcony przyjaciołom, nie tylko tym z Maisons-Laffitte, lecz również przyjaciołom z dzieciństwa, miejsca są w nim dodatkiem. Tymczasem Białoszewski głosi apoteozę przestrzeni, ludzi spotyka niewielu. Uwarunkowane jest to polityką kulturalną polonii. Silne skupisko Polaków we Francji zaprasza do dialogu w tekście, podczas gdy przerzedzona polonia amerykańska nie jest dobrą literacką inspiracją.

„Dzienniki z podróży" Białoszewskiego i Lipskiego przynoszą obraz zagranicy szczęśliwej, pogodnej, ale czy zmitologizowanej? Spajający oba obrazy język codzienności wyklucza zachwyt zatracający się w fałszu, radość z pominięciem prawdy. Autor *Mironczarni* wyraźnie pisze o niedostatkach Ameryki (braku wychodków, brudzie), Lipski jest wrażliwy na przejawy kultury masowej w Paryżu. Obaj nie tracą z oczu rzeczywistości. Ale jest to rzeczywistość łaskawa, której polor wywodzi się z potrzeby odpoczynku i poznania nowego, tak silnych u pisarzy. Zwłaszcza Lipski przełamuje tradycję złego słowa o Paryżu, przeciwstawiając atakom na stolicę Gombrowicza i Andrzejewskiego zachwyt prosty, lakoniczny, małomówny. Ale nie jest to zachwyt trwały. Autor *Piotrusia* ma świadomość, że niezapisanie go odbierze Paryżowi połowę uroku. W takim razie *Paryż ze złota* byłby walką z nietrwałością czasu o piękno rzeczy, próbą zatrzymania w literze „zjaw" (Pzz, 41). Podobne intencje przyświecają *AAAmeryce* Białoszewskiego.

# ZAKOŃCZENIE: LEO LIPSKI JAKO PISARZ MODERNISTYCZNY

Dzięki związkom z prozą modernizmu twórczość Lipskiego również można zaszeregować jako modernistyczną. Pomaga w tym wspomniany w *Niespokojnych* patronat Manna, Céline'a i Montherlanta i nie tylko on; w rozdziale jedenastym *Trzech ojców* wymienia się obok postaci fikcyjnych nazwiska kilku innych modernistycznych pisarzy, którzy wywarli znaczący wpływ na Lipskiego. Fragment debiutanckiej powieści nie jest jedynym, z którego można wnioskować o modernistycznych filiacjach autora *Piotrusia.* Świadczą o nich liczne modernistyczne fascynacje, jakim ulegał od najwcześniejszych lat. Jako autora juweniliów interesował Lipskiego ekspresjonizm (choć, podkreślmy, dystansował się wobec tej tradycji). Równie mocno oddziałała na niego tradycja kubistyczna z odrzuceniem dyskursywnych zasad rozwijania wypowiedzi, symultanizmem przedstawionych zjawisk, eliptycznością oraz juxtapozycją. Korzystał z niej zarówno w *Niespokojnych*, budując pełne napięcia, nieciągłe obrazy neurotycznych przeżyć bohaterów, jak i w *Piotrusiu*, wydobywając z niedyskursywności wypowiedzi ekwiwalent traumatycznych doświadczeń tytułowego bohatera. Modernizm w wersji „drastycznej" to z kolei układ odniesienia dla *Dnia i nocy*, gdzie przywołuje się *Śmierć w Wenecji* Manna i postać Céline'a. Próg doświadczeń modernistycznych Lipskiego określają konwencjonalność i sztuczność z jednej strony (późne opowiadania) oraz autentyczność i autobiografia z drugiej (wspomnienia *Paryż ze złota*).

Lipskiego rozumienie modernizmu podlega takiemu pojmowaniu zjawiska, gdzie modernizm stanowi nazwę orientacji, kierunków i stylów „sztuki nowoczesnej" występujących w okresie między schyłkiem XIX stulecia a latami sześćdziesiątymi XX wieku z największym zagęszczeniem właściwych mu tendencji w latach 1910-1930[1]. Nie jest to jednak rozumienie oparte na intuicji. Przeciwnie, pisarz doskonale zdawał sobie sprawę, że zbliża go do modernistów pojmowanie literatury i języka, sztuki i

[1] W ten sposób definiowane jest trzecie znaczenie modernizmu w *Słowniku terminów literackich.* Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich.* Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 318.

wysokich rejonów, w jakich się ona rozwija. Znakomicie czuł pokrewieństwo z poszczególnymi twórcami, szukał podobieństw między ich i własnym stylem. Wyczucie formacji modernistycznej[2] zbliża Lipskiego zatem do takich teoretyków zjawiska, którzy odnajdywali jego specyfikę w literaturze i posługiwali się zróżnicowanymi modernistycznymi przykładami literackimi. W moim przekonaniu jednym z takich jest Douwe Fokkema[3]. Pisząc o głównych prerogatywach myślenia modernistycznego, Fokkema wymienia m.in. jego niepewność i prowizoryczność: „Modernista nie wyjaśnia jak realista, ale nie rezygnuje z myślenia, brak mu pewności, przedstawia więc hipotezy (...). Główną modernistyczną konwencją z punktu widzenia kompozycji tekstu literackiego jest selekcja hipotetycznych konstrukcji wyrażających niepewność i hipotetyczność"[4]. Hipotetyczność dyskursu towarzyszyła Lipskiemu bodaj od czasu napisania juweniliów. Dzięki nawiasom i wielokropkom, powtórzeniom i skrótom, nieciągłości przedstawiania i eliptyczności wypowiedzi[5] osiągnął efekt, o który trudno było wielkim modernistom: wypracował poetykę minimalizmu i skrótu. W ten sposób Lipski dał do zrozumienia, że poświęca swoje dzieło nie tylko pryncypiom, lecz także marginaliom. Poetyce skrótu zawdzięczał również swobodę w markowaniu końca dzieła; pamiętajmy, że jedynie *Piotruś* sprawia wrażenie ukończonego, w pozostałych utworach finał jest umowny. Od Fokkemy pochodzi również zestaw cech właściwych większości utworów modernistycznych. Są wśród nich: „autotematyzm, odłączenie podmiotu od zasady rzeczywistości, depersonalizacja «ja», hipotetyczność wywodów, brak zaangażowania podmiotu, prymat percepcji nad wartościowaniem, eksperymentu nad normą, niewiara w adekwatność wyrażania"[5]. Niemal każdy utwór Lipskiego rozpoczyna refleksja nad pisaniem, sytuacją piszącego, ale też, nierzadko, zwierzanie się z niezadowolenia i dyskomfortu towarzyszących pisaniu. Pracy nad *Piotrusiem* towarzyszy omówienie problemu „zamurowania w własnym ciele", w

---

[2] Określenie „formacja" przyjmuję za Ryszardem Nyczem (*Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 15).

[3] Por. tegoż: *Historia literatury modernizmu i postmodernizmu*. Przeł. H. Janaszek-Ivaničkowa. Warszawa 1994.

[4] Tamże, s. 21.

[5] Andrzej Niewiadomski w ten sposób pisał o elipsie w twórczości Lipskiego: „Istotą nowoczesnej «powieści» edukacyjnej Lipskiego jest wykorzystanie (...) elipsy jako wspomnianego wyżej tła, «mięsa», «miąższu» [tj. komponentów, jakie zalecał pisarstwu Emila w *Niespokojnych* Wielki pisarz – M.C.]" [w:] A. Niewiadomski: *Pomiędzy milczeniem i próbą powieści. Na marginesie drugiego krajowego wydania opowiadań Leo Lipskiego*. „Kresy" 1992, s. 119.

[5] Cyt. za: J. Orska: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004, s. 43.

*Niespokojnych* pojawia się refleksja nad rolą seksualności i cielesności w literaturze. Depersonalizacja „ja" to jedna z ważniejszych kwestii w obozowym cyklu *Dzień i noc* oraz w *Piotrusiu*. Odsunięty od podmiotowości i swobody więzień łagru, jak pisze Lipski, jedynie wskutek samookaleczeń i buntu odzyskuje siebie. Kontynuacją takiego sposobu myślenia jest groteskowy wizerunek człowieka-psa w *Piotrusiu*, który nie jest sobą, lecz pogardzanym przez wszystkich kaleką-emigrantem. Dezynwoltura i swoboda wywodów Emila i Piotrusia połączona z ich niezależnością oraz indywidualizmem potwierdza „umowność" i hipotetyczność sądów założoną w dziele modernistycznym przez Fokkemę. Bohaterowie nie są zaangażowani w to, co mówią, lecz w to, jak przeżywają, dlatego przeważa w ich mówieniu percepcja nad wartościowaniem („Wszystkimi porami – wchłaniam" – P, 52). Język, w którym znać tendencję do skrótu i przewagę „zwinięcia" nad rozwinięciem, jest w twórczości Lipskiego dobrym przykładem niewiary w adekwatność wyrażania. Pisarz zgromadził kilka doświadczeń z trudem dających się opisać: neurotyczną, niemożliwą miłość, przeżycie sztuki, pobyt w sowieckim łagrze i więzieniu, śmiertelną chorobę, bycie kaleką-emigrantem, depersonalizację, zachwyt obczyzną. Sprawiający często wrażenie niedopracowanego, afektywny i empatyczny sposób wyrażania przeżyć stanowi w dziele Lipskiego ekwiwalent trudności i kłopotów, z jakimi literatura musi radzić sobie w opisie uczuć, ale także w opisie rzeczywistości. Ta ostatnia jest w pisarstwie Lipskiego raczej „perceptywna", wierna doświadczeniu zmysłowemu niż mimetyczna. „Lek-pom" z tytułowego opowiadania w cyklu *Dzień i noc* podporządkowuje rzeczywistość własnemu przeżywaniu i sprawia, że staje się ona podobna do wytworów zmęczonego i niewyspanego umysłu, z którym bohater przemierza obóz.

Ryszard Nycz za jedną z ważniejszych właściwości modernistycznego dzieła przyjmuje deformujący język. „Atomistycznemu i «odczłowieczonemu» pojmowaniu języka orientacje nowsze, psychologistyczne i neoidealistyczne, przeciwstawiły ujęcie dowartościowujące znaczenie języka współczesnego i «żywej» mowy, uwydatniające czynną rolę jednostki, eksponujące syntetyczno-filozoficzne oraz ekspresywno-estetyczne jego aspekty jako całościowej formy wyrazu danej wspólnoty duchowo-językowej. Rozpatrzenie podmiotowego wkładu w kształtowanie językowego obrazu świata doprowadziło wszakże w konsekwencji do rozpoznania jego nieusuwalnie deformującego charakteru, który odcina jednostce bezpośredni dostęp do

rzeczywistości i uniemożliwia jej prawdziwe poznanie"[6]. Nycza rozumienie modernizmu zostało w dużej mierze oparte na alienująco-deformujących właściwościach języka odkrytych w końcu XIX stulecia. Zatem na takich właściwościach, jakie uwzględnił w swojej twórczości także Lipski. Broniąca do siebie dostępu rzeczywistość, której jedynym medium wyrażania jest język, interesowała pisarza w *Piotrusiu*. To w tej powieści obraz człowieka prowadzonego na smyczy miał symbolizować zniewolenie i depersonalizację, zaś sprzedawanie własnego ciała na targu malejącą ludzką wartość. Zdeformowane ciało to zarazem ciało, do którego język nie ma dostępu, ciało opierające się opisowi, ciało broniące się przed wyrażeniem siebie. Obrazy takiego ciała (Piotruś w klozecie, Piotruś podczas chamsinu, Piotruś na szuku, pani Cin w brudnym fartuchu) przedstawione są nie mimetycznie, lecz sensualnie, broniąca do siebie dostępu rzeczywistość ulega deformacji. Drugim zjawiskiem, na jakie zwraca uwagę Nycz, jest alienująca siła języka. „Modernizm odkrył ciemną, «demoniczną», rzec by można, stronę języka, jak też moc jego zwodniczej, mistyfikującej, opresywnej władzy. Odkrył mowę zarażoną szablonem, żyjącą obsesją kliszy. Odkrył też własną sytuację uwięzienia w języku, pozostawiającą, jak mogło się zdawać, jedynie wybór między językiem jako narzędziem wyobcowania («skorupą nomenklatury») a wyobcowanym językiem (słowem-fetyszem)[7]. Tę jego wyobcowano-wyobcowującą właściwość Nycz tłumaczy następująco: „albo to my jesteśmy wyobcowani z języka – albo też – to język wyobcowuje nas z rzeczywistości. To zaś rodzi podejrzenie, iż dwoistość ta nie musi być dysjunkcją; alienujący i wyalienowany charakter języka odsłania być może natomiast «Janusowe» oblicze jego władzy, które odcina podmiot od kontaktu z wewnętrzną i zewnętrzną rzeczywistością. Tak oto rodzi się podstawowa antynomia, jak też związane z nią poczucie osaczenia modernistycznej językowej świadomości"[8]. Odseparowanie podmiotu od języka i rzeczywistości jest zatem podwójne i odbywa się wskutek dwu zachowań języka: deformacji i alienacji. Alienująca rola języka zaznacza się w *Niespokojnych*, gdzie wskutek nieprzyległości języka do rzeczy bohaterowie nie potrafią się porozumieć. Doświadczenie językowe każdego jest tak różne, a jego podmiotowość nieprzekładalna, że nie sposób ich połączyć. Wyobcowani z języka, Emil i Ewa przypominają samotne wyspy, które nigdy się nie zetkną.

---

[6] R. Nycz: *Język modernizmu...*, s. 57.
[7] Tamże, s. 69.
[8] Tamże, s. 58–59.

Nieco inaczej o modernizmie myśli Richard Sheppard. On także wyznacza początek formacji w końcu XIX wieku: „(...) powszechnie akceptuje się okres 1885–1935, niektórzy krytycy sytuują jego początek nawet w roku 1870 (by objąć Nietzschego i Rimbauda)"[9]. Ale już samo zjawisko uważa za sumę koncepcji kilku teoretyków modernizmu: Mukařovský'ego, Bürgera, Fokkemy i Wilde'a. Przedstawia się ono następująco: „(...) modernizm został ujęty jako kontynuacja bądź sprzeciw wobec romantyzmu; jako reakcja – w swych najbardziej radykalnych przejawach awangardowych – przeciw estetyzmowi; jako odwrócenie konwencji realizmu; jako sprzeciw wobec ekspresjonizmu, futuryzmu i surrealizmu; jako prekursor postmodernizmu; jako produkt doświadczenia wielkomiejskiego i (lub) wielkiej wojny; oraz jako wynik przymuszania «sztuki poważnej» do odstąpienia «funkcji utylitarnej» na rzecz «mediów masowej komunikacji i rozrywki»"[10]. Juxtapozycja, do której często odwoływał się Lipski, nieciągłość obrazów, przypadkowość ich zestawienia oraz wrażenie niedokończenia tekstu stanowią reperkusję daleko poważniejszego zjawiska niż niepewność i hipotetyczność przyjęte przez Fokkemę za wyróżniki modernistycznego myślenia. W wywodzie Shepparda rolę przyczyny głównej takich zachowań przejmuje zmiana myślenia o świecie i jego wielkościach wywołana odkryciami Alberta Einsteina, Louisa de Broglie, Erwina Schrödingera i Paula Diraca. Fizyka Newtonowska służąca rozumieniu praw rządzących widzialną rzeczywistością okazała się nieadekwatna wobec rzeczywistości kwantowej, czyli tzw. „metaświata". „Ów «metaświat» był całkowicie różny od rzeczywistości fizykalnej badanej przez fizykę klasyczną, gdyż nie składał się już z centrycznie uporządkowanych cząsteczek materialnych poruszających się po regularnych orbitach, lecz z niecentrycznie uporządkowanych energii podlegających ciągłej fluktacji w wielu wymiarach. Co więcej, w owym «metaświecie», dalekim od linearności i ciągłości zaobserwowano przeskoki, luki, nieregularności i nieciągłości"[11]. Nie ma żadnych przeciwwskazań, by literaturę modernistyczną albo przynajmniej pewną jej część traktować na równi z fizykalnym «metaświatem» i badać zgodnie z jego prawami. W ten sposób częściowo nielinearna i niedyskursywna proza Lipskiego otrzymuje nową waloryzację, dzięki której obecne w niej „przeskoki, luki, nieregularności i nieciągłości" czytać będzie się

[9] R. Sheppard: *Problematyka modernizmu europejskiego.* Przeł. P. Wawrzyszko [w:] *Odkrywanie modernizmu.* Red. R. Nycz. Kraków 2004, s. 72.

[10] Tamże, s. 76–77.

[11] Tamże, s. 93.

nie jako „błąd w sztuce pisarskiej" lub efekt niedopatrzenia autora, lecz jako świadomy sposób zmierzenia się z nową rzeczywistością i jej wielkościami.

Następstwem analizy postaci kobiecych w prozie Leo Lipskiego jest modernistyczna koncepcja kobiecości. To jedna z tych właściwości dzieła autora *Piotrusia*, której ekwiwalentu trudno szukać w zestawach cech innych dzieł modernistycznych, w twórczości Lipskiego jednak niezawodnie świadczy o jej modernistycznych korzeniach. W kręgu autorów francuskojęzycznych głosicielem modernistycznej idei kobiecości był Henri de Montherlant. „Na pierwszym miejscu – wspominał Lipski zamiłowania literackie Emila – «święta trójca»: Tomasz Mann, Céline, Montherlant" (N, 95). W studium twórczości autora *Sur les Femmes* Simone de Beauvoir pisała: „Kobieta jest nocą, nieładem, immanencją. «Te wstrząsane konwulsjami ciemności to kobiecość w stanie czystym». Właśnie głupota i podłość dzisiejszych mężczyzn nadały – jego [Montherlanta – M.C.] zdaniem – słabościom kobiety pozytywne oblicze: mówi się o instynkcie kobiet, o ich intuicji, domyślności, gdy tymczasem należałoby obnażać ich nielogiczność, upartą głupotę, niezdolność pojmowania rzeczywistości, nie są w istocie ani obserwatorkami, ani psychologami; nie umieją ani widzieć rzeczy, ani rozumieć ludzi; tajemnica kobiety to złudzenie, nieprzeniknione skarby jej wnętrza mają głębię nicości; nie może nic ofiarować mężczyźnie, może mu tylko przynieść szkodę"[12]. W odniesieniu do zapatrywań Lipskiego na powołanie kobiety sądy de Beauvoir o Montherlancie brzmią zbyt radykalnie, są jednak stosowne wobec ogólnej koncepcji kobiecości rozpowszechnionej w modernizmie. Zgodnie z nią bohaterki prozy Lipskiego stanowiły esencję życia, emanowały witalnością, były pełne dynamizmu, wigoru, zarazem będąc kapłankami seksu. Z tego zresztą czerpały przewagę nad partnerami. Najmłodsza z nich, Ola (*Miasteczko*) to przywódczyni podwórkowych zabaw polegających na uśmiercaniu szczeniąt i szantażowaniu przyjaciół. Znajduje przyjemność w kontaktach z dojrzałym ukraińskim mężczyzną, Żemajtisem. Starsza od niej Ewa (*Niespokojni*) prezentuje całe spektrum kobiecości: od wyniosłości i okrucieństwa po szaleństwo i samobójczą śmierć. Podobnie jak Ola lubiąca bawić się wśród szuwarów, Ewa wyobraża sobie siebie na dnie morza, okoloną wodorostami. W ten sposób związek między kobiecą naturą a wodą zostaje zachowany. Ewa nie jest uosobieniem intelektu, „nie miała trzech duchowych ojców ani biblioteki. Ale było w niej co innego: przepaść, która wciągała,

[12] S. de Beauvoir: *Druga płeć*. Przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska. Warszawa 2003, s. 229.

jak odkurzacz elektryczny, jak bagno" (N, 116). Ta „absorpcyjna" własność kobiety, w planie metaforycznym pozwalająca przedstawić ją jako gąbkę pochłaniającą mężczyznę jak wodę, stanowi w modernizmie źródło mizoginii i lęku przed kobiecością. Jest zarazem jej największym atutem. Dzięki „absorbowaniu" kobieta ma nad mężczyzną przewagę. W powieści *Niespokojni* jest to przewaga pozorna, wskutek swoich drapieżczych skłonności Ewa ginie. Radziecka lekarka Olga z *Dnia i nocy* to na tym tle wyjątek. Jest kobietą jak gdyby pozbawioną kobiecości, nieco męską, „uśmiechem całą bandę trzyma za pysk" (Din, 45). Nie ma w niej tego szaleństwa, jakie wyróżnia pozostałe bohaterki Lipskiego, jest za to „taktowna i opanowana" (Din, 45). Nie widzimy jej w żadnych innych relacjach z mężczyznami niż służbowe, w żadnym innym układzie emocjonalnym jak tylko racjonalny, „taktowny" właśnie układ z współpracownikami. Zupełnie inne są oba wcielenia Ewy z dwu pozostałych opowiadań cyklu: *Waadi* i *Powrotu.* Kobieta jest w nich silnie osadzona w rzeczywistości, dzięki czemu wiąże się nie z marzycielskim mężczyzną (jak w *Niespokojnych*), lecz z takimi mężczyznami, którzy zaoferować mogą jej lepszy byt. W *Powrocie* rozgrywa się dramat rozstania Emila i Ewy. Jego przyczyną jest kobieta i jej „praktyczny zmysł". Zauważywszy wesz, jaką mężczyzna przyniósł z więzienia, Ewa zwraca mu na to uwagę. Wesz jako emblemat rzeczywistości a zarazem „tamtego", wojennego świata to unicestwienie marzycielskiej, romantycznej, młodzieńczej miłości. Taką realistką jest również Batia, która przy całym swoim szaleństwie pamięta o pożyczonych Piotrusiowi piastrach, skwapliwie przygotowuje się do wyjazdu do Paryża i wiąże jedynie z dobrze sytuowanymi mężczyznami. Na antypodach modernistycznego obrazowania stoi pani Cin – wiedźmowata kobieta o nieokreślonym wieku i fizjonomii mężczyzny. W fantazjach Piotrusia, gdzie on sam przypomina sedes, jest jego użytkownikiem. Zatem znów postrach mężczyzn. Bożena Umińska widzi w monstrualizacji kobiety nieco inne przyczyny: „To prawo do seksualności jest jednak niejako opłacone demonizacją płci i degradacją duchowości przypisywanej kobiecie. Jest zatem znów odpersonalizowana, choć inaczej, w innym kierunku, niż czyniła to poprzednia epoka. Wizja seksualności przesunęła kobietę wyraźnie ze świata duchowego (gdzie mogła być, choćby częściowo, duchową partnerką mężczyzny) do sfery biologii, zmysłowości, instynktu, rozrodczości. Wobec tej sfery mężczyzna miał się czuć nieswojo, obco z powodu przypisywanego mu rozdwojenia pomiędzy właściwą mu duchowością i zmysłowością. Kobieta uzyskawszy do pewnego stopnia prawo do swojej seksualności, staje się jednocześnie – rozumiana jako społeczny

konstrukt – istotą z gruntu inną, radykalnie inaczej funkcjonującą psychicznie niż mężczyzna. W owym konstrukcie zyskuje siłę płynącą ze sfery biologii"[13]. Wskutek swojej demoniczności i żywiołowości bohaterki Lipskiego są jednak bardzo wyraziste i choć rozumienie przez pisarza kobiecości wypada uznać za nieco szablonowe, nie traci ono na kolorycie i ostrości. Ostatecznie jednak to sztuka, nie kobiecość, stanowiła domenę modernizmu. I właśnie taka, wysoka sztuka pełni w twórczości Lipskiego rolę metonimii zjawisk uznanych przez pisarza za zbyt drastyczne i okrutne. W języku psychoanalizy, ku której ciąży jego twórczość, wypada to zjawisko nazwać sublimacją. Pojawia się ona nie dlatego, iżby Lipski usiłował „wypolerować" swe dzieło i usunąć z niego treści niestosowne. Jest raczej – jak przewiduje definicja sublimacji – mechanizmem obronnym *ego*, więc zjawiskiem nieuświadomionym. Jak jednak żaden inny mechanizm, sublimacja przenosi *ego* w rejony działań twórczych, nierzadko mających związki ze sztuką, i sprawia, że zamiast wikłać się w przygodne zachowania nieświadomości, *ego* wchodzi w alians z rozumem[14]. W ten sposób Lipski zaaranżował sceny recytacji *Króla Olch* Goethego w *Niespokojnych* i śpiewania pieśni *Śmierć i dziewczyna* Schuberta w *Powrocie*. W obu wypadkach sztuka pojawia się „zamiast" rzeczywistości, w miejsce zbliżenia fizycznego (*Niespokojni*) i dramatycznego rozstania kochanków połączonego ze śmiercią (*Powrót*). Lipski osiąga w ten sposób odroczenie tragedii, katartyczne spełnienie jako element tragedii wykorzystując zamiast niej samej. Temu wszystkiemu towarzyszy język modernistycznej literatury i sztuki, gdy to konieczne przyjmujący postać płynnej, potocznej mowy[15].

---

[13] B. Umińska: *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*. Warszawa 2001, s. 98.

[14] Poza Hanną Gosk żaden z badaczy twórczości Lipskiego nie zwrócił uwagi na pojawiającą się w niej sublimację. Natomiast autorka monografii *Jesteś sam w swojej drodze* uczyniła to, wychodząc z nieco innego założenia, niż pisząca te słowa. Sublimacją jest dla niej *sui generis* twórczość. Albo też, inaczej, twórczość stanowi efekt działania sublimacji. „To więcej niż opowieść Hioba, bo Hiob opowiadał wprost o swoim cierpieniu, a w prozie Lipskiego nigdzie nie pada takie słowo, choć wszystkie opowiadania wydają się emanacją cierpienia, a może lepiej – jego literacką, esencjonalną sublimacją" [w:] H. Gosk: *Fikcja i autentyk*. „Nowe Książki" 1996 nr 2, s. 41. Tymczasem Józef Czapski w liście z 7 sierpnia 1960 roku do Leo Lipskiego pisał wprost o obecnym w jego dziele „przerabianiu" bólu na literaturę: „Móc patrzeć na świat, pisać – więc ból swój przerabiać. Pana gorycz do ludzi, do kobiet" [w:] L. Lipski: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, opracowanie i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002, s. 172.

[15] Na inne znaczenie sztuki w dziele Lipskiego zwraca uwagę Stanisław Bereś: „bohaterowie tej prozy poszukują możliwości utrwalenia swojego jestestwa w materii sztuki. Potrzeba (a właściwie należałoby rzec: gwałtowne łaknienie) autoekspresji znaczy głębokim piętnem osobowość bohaterów" [w:] S. Bereś: *Piekło Leo Lipskiego*. „Odra" 1992 nr 1, s. 43. Wywód Beresia odpowiada na pytanie, co daje bohaterom twórczości Lipskiego obcowanie ze

Doświadczenie modernistyczne Lipskiego to efekt jego wczesnomłodzieńczych fascynacji kulturą i sztuką Europy Zachodniej przełomu XIX i XX wieku. Wraz z jego własnym pisarstwem stało się ono czymś więcej: stylem czytania świata i pisania o nim. Rozpatrywana na tle doświadczeń literackich Manna, Céline'a i Montherlanta twórczość Lipskiego jest jednak nieco inna. Decyduje o tym doświadczenie Żyda-emigranta zawarte najsilniej w takich utworach jak *Piotruś* i *Paryż ze złota.* Jest to doświadczenie wypowiedziane językiem oszczędnym i powściągliwym. Pamiętając jeszcze, że autorem-bohaterem obu tekstów jest człowiek nieuleczalnie chory, który nie włada prawą ręką i nie wstaje z łóżka, wypada przyznać, że jest to doświadczenie nieledwie heroiczne. W zestawieniu wcieleń pisarza (student i członek krakowskiej „złotej młodzieży", więzień łagrów i żołnierz armii gen. Andersa, sparaliżowany i przykuty do łóżka chory pisarz oraz polski Żyd-emigrant) i wcieleń jego bohaterów (żywiołowe kobiety i melancholijni mężczyźni, mieszkańcy łagrów i więźniowie Brygidek, tresowany jak pies kaleka i szalona malarka sprzedająca swoje ciało, wyrzekająca się swej kobiecości radziecka lekarka i jej żydowski, zabiegany pomocnik, umierający polski oficer oraz matkująca mu, zakochana młoda kobieta), w zestawieniu zatem obu tych, najistotniejszych dla prozy Leo Lipskiego doświadczeń, ona sama staje się asocjacją między niemożliwością i możliwością, kalectwem i żywiołowością, emigracją i byciem u siebie. W ten sposób w dziele Lipskiego realizuje się najważniejsza powinność literatury: umożliwiania w przeżyciu pisarskim/czytelniczym tego, co w doświadczeniu rzeczywistym nie jest możliwe.

sztuką. W moich dociekaniach ważniejsza jest kwestia, co ono (obcowanie) zastępuje, zamiast czego się pojawia.

# BIBLIOGRAFIA


**Książki Leo Lipskiego:**

Lipski L.: *Niespokojni.* Olsztyn 1998.
Lipski L.: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone.* Wybór, opracowanie i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002.
Lipski L.: *Śmierć i dziewczyna.* Lublin 1991.

**Recenzje i opracowania ogólne twórczości Lipskiego:**

Bereś S.: *Piekło Leo Lipskiego.* „Odra" 1992 nr 1.
Gosk H.: *Fikcja i autentyk.* „Nowe Książki" 1996 nr 2.
Gosk H.: *Trzeci wymiar.* „Nowe Książki" 1992 nr 4.
Gosk H.: *Opowiem wam o... sobie.* „Kresy" 1995 nr 4, s. 37-48.
Gosk H.: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego.* Izabelin 1998.
Joffe H.: *Kafka z ulicy Bugraszow.* „Fraza" 1996 nr 13.
Kochańczyk A.: *„Z głębokości wołam do Ciebie". O prozie Leo Lipskiego.* „Akcent" 1995 nr 1.
Łuszczykiewicz P.: *Emil, Piotruś i inni (o prozie Leo Lipskiego)* [w:] Łuszczykiewicz P.: *Po balu. Eseje o literaturze polskiej.* Warszawa 1998 [wydanie internetowe].
Mielhorski R.: *„Pisarzy jest wielu, ale Lipski tylko jeden".* „Fraza" 1996 nr 13.
Mielhorski R.: *Wobec rozpaczy.* „Akcent" 1993 nr 3.
Niewiadomski A.: *Pomiędzy milczeniem a próbą powieści. Na marginesie drugiego krajowego wydania opowiadań Leo Lipskiego.* „Kresy" 1992 nr 12.
Śmieja F.: *Wolny od łzy.* „Kultura" 1957 nr 7/8,.
Sambor M. [Chmielowiec M.]: *Pieśń o ziemi nieludzkiej.* „Wiadomości" 1957 nr 12.
Tomkowski J.: *Wesz między nutami.* „Res Publica" 1990 nr 1.
Zielińska B.: *W kloace świata. O „Piotrusiu" Leo Lipskiego.* „Teksty Drugie" 2003 nr 5.

**Ogólne opracowania literaturoznawcze:**

*Alegoria. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego".* Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003.
Appelbaum A.: *Gułag.* Przeł. J. Urbański. Warszawa 2005.
Beauvoir S. de: *Druga płeć.* Przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska. Warszawa 2003.
Blanchot M.: *Wokół Kafki.* Przeł. K.Kocjan. Warszawa 1996.
Bolecki W.: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy. Gombrowicz. Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej.* Kraków 1996.
Bolecki W.: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce).* Kraków 1999.
Cioran E.: *Ćwiczenia z zachwytu. Eseje i portrety.* Przeł. J.M. Kłoczkowski. Warszawa 1998.
Czaplejewicz E.: *Polska literatura łagrowa.* Warszawa 1992.
Czapski J.: *Czytając.* Kraków 1990.
Czapski J.: *Rozproszone. Teksty z lat 1925-1988.* Zebrał i notami opatrzył P. Kądziela. Warszawa 2005.
Czermińska M.: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie.* Kraków 2000.
Ficowski J.: *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia.* Sejny 2002.

*Groteska. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003.
Koźniewski K.: *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych.* Warszawa 1976.
Kwiatkowski J.: *Literatura Dwudziestolecia.* Warszawa 1990.
Lalewicz J.: *Komunikacja językowa i literatura.* Wrocław 1975.
Lejeune P.: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii.* Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska. Kraków 2001.
Monneret S.: *Renoir.* Przeł. J. Wolf. Warszawa 1991.
Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej.* Kraków 2001.
Olachnowski T.: *Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza.* Białystok 2001.
Panas W.: *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza.* Lublin 2001.
Sariusz-Skąpska I.: *Polscy świadkowie GUŁagu. Literatura łagrowa 1939-1989.* Kraków 2002.
*Szkoła Genewska w krytyce. Antologia.* Wybór: H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski. Warszawa 1998.
Tomkowski J.: *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce.* Warszawa 2001
Wańkowicz M.: *Karafka La Fontaine'a.* T.2. Kraków 1981.
Zaleski M.: *Masochista na Cyterze.* „Teksty Drugie" 2005 nr 3.
Żółkiewski S.: *Kultura. Socjologia. Semiotyka. Studia.* Warszawa 1979.

**Konteksty literackie:**

Alain-Fournier: *Mój przyjaciel Meaulnes.* Przeł. A. Iwaszkiewiczowa. Warszawa 1988.
Andrzejewski J.: *Ład serca.* Warszawa 1983.
Andrzejewski J.: *Dziennik paryski.* Wstęp i opracowanie: W. Lewandowski. Warszawa 2003.
Bataille G.: *Historia oka i inne historia.* Przeł. T. Komendant. Kraków 1991.
Bataille G.: *Moja matka.* Przeł. B. Sęk. Warszawa 1991.
Bataille G.: *Ksiądz C.* Przeł. K. Jarosz. Warszawa 1998.
Białoszewski M.: *Obmapywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze.* Warszawa 1988.
Głowiński M.: *Czarne sezony.* Kraków 2002.
Gombrowicz W.: *Dziennik 1961-1969.* Kraków 2004.
Gombrowicz W.: *Przeciw poetom. Dialog o poezji z Czesławem Miłoszem.* Wstęp: F.M. Cataluccio. Kraków 1995.
Grubiński W.: *Między młotem a sierpem.* Warszawa 1990.
Grynberg H.: *Uchodźcy.* Warszawa 2004.
Herling-Grudziński G.: *Inny świat.* Warszawa 1990.
Hrabal B.: *Drybling Hidekutiego, czyli rozmowa z Hrabalem.* Rozmawia László Szigeti. Przeł. A. Kaczorowski. Warszawa 2002.
Iwaszkiewicz J.: *Sława i chwała.* T.1-3. Warszawa 1998.
Iwaszkiewicz J.: *Dziennik [1977-1980]* [w:] „Twórczość" 2006 nr 2.
Iwaszkiewicz J.: *Brzezina* [w:] *Opowiadania.* T.1. Warszawa 1979.
Llosa M.V.: *Ciotka Julia i skryba.* Przeł. D. Rycerz. Poznań 2000.
Rilke R.M.: *Historia opowiedziana ciemności.* Przeł. K. Lupa. Warszawa 2000.
Rilke R.M.: *Poezje.* Przeł. W. Hulewicz. Toruń 1999.
Rilke R.M.: *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge.* Przeł. W. Hulewicz. Warszawa 1979.

Roth J.: *Marsz Radetzky'ego.* Przeł. W. Kragen. Warszawa 1997.
Mann T.: *Budenbrookowie. Dzieje upadku rodziny.* Przeł. E. Librowiczowa. Warszawa 1971.
Mann T.: *Czarodziejska góra.* Przeł. J. Kramsztyk. Warszawa 1972.
Mann T.: *Śmierć w Wenecji.* Przeł. L. Staff. Warszawa 1988.
Montherlant H. de: *Chłopcy.* Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1973.
Musil R. *Zespolenia. Historie nie historie.* Przeł. Z. Rybicka, W. Pieńkowski. Warszawa
Musil R.: *Niepokoje wychowanka Törlessa.* Przeł. W. Kragen. Kraków 2002.
1982.
Musil R.: *Trzy kobiety.* Przeł. T. Jętkiewicz. W. Kwaśniakowa, E. Sicińska. Warszawa 1978.
Obertńska B.: *W domu niewoli.* Warszawa 1991.
Proust M.: *W stronę Swanna.* Przeł. T. Żeleński (Boy). Kraków 2003.
Rousseau J.J.: *Wyznania.* Przeł. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1978.
Schulz B.: *Opowiadania. Wybór listów i esejów.* Opracował J. Jarzębski. Warszawa 1998.
Schulz B.: *Księga listów.* Zebrał i opracował J. Ficowski. Gdańsk 2002.
Skarga B.: *Po wyzwoleniu (1944-1956).* Warszawa 2000.
Sołżenicyn A.: *Archipelag GUŁag 1918-1956. Próba dochodzenia literackiego.* Przeł. J. Pomianowski (M. Kaniowski). Warszawa 1991.
Stryjkowski J.: *Sen Azrila.* Warszawa 1975.

**Dyskurs miłosny, modernizm, psychoanaliza:**

Aleksandrowicz J.: *Psychoterapia. Podręcznik dla studentów, lekarzy i psychologów.* Warszawa 2000.
Arystoteles: *Poetyka.* Przeł. H. Podbielski. Warszawa 1983.
Baudrillard J.: *O uwodzeniu.* Przeł. J. Margański. Warszawa 2005.
Branowska M.: *To jest wasze życie. Być sobą w chorobie przewlekłej.* Kraków 1994.
Barthes R.: *Fragmenty dyskursu miłosnego.* Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 1999.
Bataille G.: *Historia erotyzmu.* Przeł. I. Kania. Kraków 1992.
Bieńczyk M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty.* Warszawa 1998.
Danek D.: *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza.* Warszawa 1997.
*Depresja: ujęcie psychoanalityczne.* Red. K. Walewska, J. Pawlik. Warszawa 1992.
*Dzieci.* Wybór, opracowanie i redakcja: M. Janion, S. Chwin. T.1-2. Gdańsk 1988.
Fokkema D.: *Historia literatury modernizmu i postmodernizmu.* Przeł. H. Janaszek-Ivaničkowa. Warszawa 1994.
Freud S.: *Dwie nerwice dziecięce.* Przeł. R. Reszke. Warszawa 2000.
Freud S.: *Histeria i lęk.* Przeł. R. Reszke. Warszawa 2001.
Freud S.: *Charakter a erotyka.* Przeł. R. Reszke i D. Rogalski. Warszawa 1996.
Freud S.: *Wstęp do psychoanalizy.* Przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki. Przejrzał i przedmową opatrzył K. Obuchowski. Warszawa 1995.
Freud S.: *Poza zasadą przyjemności.* Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 2005.
Freud S.: *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne.* Przeł. L. Jekels, H. Ivànka, W. Szewczuk. Warszawa 1987.
Freud S.: *Wizerunek własny.* Przeł. Dr H. Zaszłupin. Warszawa 1990.
Warszawa 1987.
Freud A.: *Ego i mechanizmy obronne.* Przeł. M. Ojrzyńska. Warszawa 1997.
Goff J. Le, Truong N.: *Historia ciała w średniowieczu.* Przeł. I. Kania. Warszawa 2006.
Kępiński A.: *Melancholia.* Kraków 2001.
Kępiński A.: *Z psychopatologii życia seksualnego.* Kraków 2003.
Killingmo B.: *Psychoanalityczna metoda leczenia. Zasady i pojęcia.* Przeł. J. Kubitsky. Gdańsk 1995.

Kitliński T.: *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej.* Kraków 2001.
Kutter P.: *Współczesna psychoanaliza. Psychologia procesów nieświadomych.* Przeł. A. Ubertowska. Gdańska 2000.
Lacan J.: *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie. Referat wygłoszony na kongresie rzymskim 26-27 września 1953 w Istituto di psicologia della università di Roma.* Przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski. Warszawa 1996.
Lévinas E.: *Trudna wolność. Eseje o judaizmie.* Przeł. A. Kuryś. Gdynia 1991.
Nancy J.-L.: *Corpus.* Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2002.
Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie.* Wrocław 1997.
*Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze.* Red. R. Nycz. Kraków 2004.
Orska J.: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce.* Kraków 2004.
Paz O.: *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm.* Przeł. P. Fornelski. Kraków 1996.
*Psychiatria. Podręcznik dla studentów medycyny.* Red. A. Bilikiewicz, W. Strzyżewski. Warszawa 1992.
*Psychoanaliza i literatura.* Wybór, redakcja i opracowanie P. Dybel, M. Głowiński. Gdańsk 2001.
Szczeklik A.: *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki.* Kraków 2002.
Segal H.: *Terapia Melanie Klein w praktyce klinicznej oraz Psychoza i twórczość artystyczna i inne eseje.* Przeł. D. Golec, G. Rutkowska, A. Czownicka. Gdańsk 2006.
Segal H.: *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein.* Przeł. Ł. Penderecki. Gdańsk 2005.
Starowicz L.: *Seks nietypowy.* Warszawa 1988.
Todorov T.: *Ogród niedoskonały.* Przeł. H. Abramowicz, J.M. Kłoczkowski. Warszawa 2003.
Umińska B.: *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku.* Warszawa 2001.
Wojciszke B.: *Psychologia miłości. Intymność. Namiętność. Zaangażowanie.* Gdańsk 2005.
Žižek S.: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną.* Przeł. J. Margański. Warszawa 2003.
Žižek S.: *Przekleństwo fantazji.* Przeł. A. Chmielewski. Wrocław 2001.