

Roz-poznanie.
Filologiczne demony
Wojciecha Wielopolskiego

Roz-poznanie.
Filologiczne demony
Wojciecha Wielopolskiego

pod redakcją Pawła Grafa i Małgorzaty Cieliczko

Poznań 2017

Recenzent: dr hab. Anna Skubaczewska-Pniewska

Redakcja językowa: Małgorzata Cieliczko

Redakcja techniczna: Maciej Torz, www.munda.pl

Publikacja sfinansowana ze środków Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Copyright © Autorzy
Copyright © for this edition by Małgorzata Cieliczko, Paweł Graf

ISBN 978-83-943050-6-2

Wydawca
Instytut Naukowo-Wydawniczy MAIUSCULA sp. z o.o.
ul. Szelągowska 45A, 61-626 Poznań
biuro@maiuscula.pl

Druk
Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j.
ul. Piwna 1, 61-065 Poznań
www.mos.pl

Kilka słów wstępu...

Książki naukowe są różne i z różnych powodów powstają. Jednym z nich jest oczywiście jubileusz. I właśnie jubileusz (osobę precyzyjnie wskazuje tytuł całości: *Rozpoznanie. Filologiczne demony Wojciecha Wielopolskiego*) był pre-tekstem do zebrania i napisania prezentowanych w tym zbiorze artykułów oraz imponderabiliów. Kim jest Wojciech Wielopolski? Nade wszystko jest osobą nietuzinkową i wielowymiarową; poszukując jakichś charakterystycznych określeń, można przywołać takie słowa, jak: elegancja, dyskursywna wiedza, lubiany wykładowca, człowiek-opowieść, niezłomny organizator i, co równie istotne, wspaniały kolega.

Wojciech Wielopolski to uczeń Jerzego Ziomka i zawsze było to widać w jego postawie dydaktycznej oraz naukowej. Studentom proponował poznawanie pryncypiów, oczekiwał od nich orientacji wśród problemów i twórców najważniejszych, przemycając jednocześnie do tej „ważności” swoistą kontrabandę – coś socrealistycznego, jakiegoś zapomnianego pisarza, nieoficjalną anegdotę. W swoim pisaniu natomiast właśnie tej „nieoficjalności” dawał prymat. Jest autorem cenionej do dziś, wydanej w 1987 roku książki, zderzającej prozę socrealistyczną z narracjami popাড়dziernikowymi: *Młoda proza polska przełomu 1956*. Pisywał recenzje oraz artykuły umieszczane na łamach czasopism. Tom, który czytelnik ma w ręku, w swej pierwszej i drugiej części przynosi owe teksty, ocalając je z rozproszenia. Nie wszystkie były drukowane, jest bowiem wśród nich artykuł zatrzymany przez cenzurę, który tutaj, po latach, ukazuje się po raz pierwszy: *Krystalizowanie się nowo-mowy w polskiej prozie realizmu socjalistycznego*. Dla współczesnego odbiorcy refleksja nad tym, co i dlaczego było w poprzedniej epoce nieprawomyślne, stanowić może dodatkowy walor poznawczy. Pierwsza grupa tekstów to uporządkowane chronologicznie artykuły naukowe Wielopolskiego. W pierwszym z nich autor definiuje teoretycznie kategorię literackiej atrakcyjności, wyznacza też zespół chwytów pozwalających atrakcyjność (również doświadczenia socrealistycznego) nazwać i opisać. Wśród nich pojawiają się, powracające we współczesnej refleksji literaturoznawczej, kategorie Kantowskie: s m a k oraz g e n i u s z. Socrealizm pozwala nałożyć na te jakości determinanty

historycznoliterackie. *Poetyka rysopisu postaci* bada, nielewinasowsko, fizjonomię bohaterów, którzy fabularnie, ale i ideowo, mają twarz, która mówi. Artykuł jest ciekawym kontrapunktem dla głośnego dziś nurtu krytyki etycznej. Kolejne teksty badają stan języka prozy przełomu 1956 roku oraz koncentrują uwagę na dwóch bliskich Wielopolskiemu twórcach: Białoszewskim i Śpiwaku.

Część druga książki zbiera teksty luźne, te, którymi literaturoznawcy zalecają się do szerszego niż jedynie specjaliści grona czytelników. Lem spotyka się tutaj z Prusem, Strugaccy z Tyrmandem. Do tego dochodzi rozbudowane wyznanie autora, który tłumaczy nam *Dlaczego lubi socrealizm*.

Dopełnieniem tych tekstów są – umieszczone w dalszej części książki – nieoczywiste rysunki autorstwa Wojciecha Wielopolskiego. Powstawały one (tu zamieszczony jest jedynie reprezentatywny wybór) w trakcie naukowych spotkań Zakładu Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu IFP UAM (zakład w swym długim trwaniu modyfikował kilkakrotnie nazwę), którego Jubilat jest członkiem. Bynajmniej nie świadczy to o panującej podczas tych zebrań nudzie, przeciwnie, nie mamy przed sobą banalnych esów-floresów, ale interesujące malarskie szkice, które są wartością samą w sobie. Wszystkimi tymi tekstami, naukowymi i plastycznymi, Wielopolski odkrywa się przed czytelnikiem, ukazując skrywane dotąd oblicze i talenty nieznanne.

Wróćmy jednak do osoby Wojtka. Pamięć podsuwa rozmaite fakty oraz wypełniane przezeń role. Dydaktyka, który zawsze potrafił zauroczyć studentów – elegancją wiedzy, elegancją wykładu, elegancją stroju oraz elegancją bycia. Organizatora, który stworzył w Poznaniu zaoczną polonistykę, polonistykę z prawdziwego zdarzenia, która nie odbiegała jakością od poziomu studiów dziennych. Dobrego (nieraz przekornego) Ducha Zakładu, który zawsze miał na podorzędziu zarówno mądrą wypowiedź dotyczącą tematu spotkania, jak interesującą anegdotę, kontrapunktującą uniwersytecką powagę. Cenionego „bezdebitowego” Twórcę rozmaitych – opisanych w innych książkach i wspomnieniach – limeryków, fraszek, słynnych półsłówek (za-interesowani odnajdą).

W mojej pamięci pozostała pewna sytuacja egzaminacyjna. Były to zajęcia z kultury europejskiej. Wielopolski podkreślił, że nie interesuje go klasyczna forma egzaminu, w cenie będzie raczej niebanalność myślenia. Zwiedziony tą deklaracją, po usłyszeniu pytań, wyjąłem ksero odpowiednich artykułów i rozpocząłem krytyczną analizę zaznaczonych wcześniej fragmentów. Egzaminator, zdumiony, rzekł mniej więcej: – Jak to? Toż to egzamin, tu trzeba mówić z głowy, a nie z tekstów. – No cóż, trudno – pomyślałem. Egzamin wypadł nieźle, nawet lepiej niż nieźle, jednak Wielopolskiemu tej niechęci do tekstów nigdy nie zapomniałem. Nie chciał ich wtedy, więc dziś je dostaje!

W lustrzanym odbiciu Wojciech otrzymuje szkice innych: przyjaciół, kolegów, współpracowników, uczniów. Także one podzielone zostały na dwie części – artykuły oryginalne oraz, wieńczące tom, dedykowane Mu próby literackie.

Irena Sarnowska-Giefing, wyzyskując narzędzia onomastyki kulturowej, bada antroponim *Wielopolski*, pokazując historię herbowego nazwiska Jubilata. Magdalena Graf, również z językoznawczej, tym razem onomastycznoliterackiej perspektywy, pytając o zagubione w lekturze onimy „dopisuje się” do tekstów Wielopolskiego. Misterne interpretacje utworów Krzysztofa Siwczyka pióra tandemu Jerzy Borowczyk/Krzysztof Skibski oraz twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej autorstwa Agnieszki Kwiatkowskiej, są odpowiedzią na niesformułowany dyskursywnie, acz wyrazisty postulat Wielopolskiego, by badać nurty poboczne literatury, szukając w nich najistotniejszego sensu. Anna Legeżyńska, poprzez postać poznańskiej pisarki Bogusławy Latawiec, przypomina o „pознаńskości” samego Wielopolskiego. Artykuł teoretyczny Małgorzaty Cieliczko koncentruje uwagę na pojęciu struktury, dając dodatkowo asumpt do refleksji o metodzie badawczej stosowanej przez Wielopolskiego. Na zakończenie Paweł Graf zadaje pytanie o sposoby czytania obrazów w świetle wpisanych w nie teoretycznych dyskursów.

Finalna część książki ma charakter ludyczny. Autorzy (Magdalena Graf, Paweł Graf, Barbara Judkowiak, Bogumiła Kaniewska, Tomasz Mizerkiewicz, Anna Piotrowicz, Bogdan Walczak) całą mocą swego talentu stworzyli fraszki, wiersze, wypiski, recenzje, pocztówki..., a Małgorzata Cieliczko zbudowała z nich okazjonalną jednodniówkę *Dookoła Wojtek*, którą zamieszczamy w aneksie. Filologia bowiem zajmuje się słowem w każdej postaci i czasem ton może (musi!) zostać obniżony. Wszak anty-klimaks jest figurą sensu i – opisywanej przez Wielopolskiego – atrakcyjności tekstu.

Paweł Graf
Małgorzata Cieliczko

Wielopolski.
Poetyki Współczesności

Atrakcyjność pożądana – od powieści socrealistycznej do młodej prozy epoki przełomu

O atrakcyjności – teoretycznie

Atrakcyjność tekstu literackiego jest kategorią uniwersalną organizującą w szczególny sposób proces literackiej komunikacji. Jest normą literacką wchodzącą w skład systemu reguł, który obok konkretnych utworów tworzy dziedzinę tradycji, stanowiącej układ odniesienia zarówno dla nadawcy – dysponenta norm, jak i dla publiczności. Norma atrakcyjności jest nieodzownym elementem każdej strategii pisarskiej, nie ma bowiem, przynajmniej w intencji autora, dzieł nieatrakcyjnych. Norma ta określa zbiór pożądaných, ale także niemile widzianých zabiegów, które mają: decydować o tym, jak stworzyć tekst w danym momencie tradycji uznawany za atrakcyjny. Nazwijmy je *chwyta mi atrakcyjności*. Ich stosowanie ma na celu pobudzenie uwagi odbiorcy, zainteresowanie go i w rezultacie pozyskanie dla intencji nadawcy. Raz zaprasza się czytelnika do wędrówki po tajemnym labiryncie dzieła – jest to przyjemność nie dla wszystkich, lecz dla garstki wtajemniczonych w reguły literackiej gry. Innym razem atrakcyjność ma jedynie urozmaicić lekturę, ma „porwać” czytającego i – paradoksalne! – uniemożliwić interpretację praw rządzących warsztatem literackim. Rekonstrukcja repertuaru norm opiera się na analizie przekazów, gdzie pojawia się kanon atrakcyjności sformułowanej, oraz utworów, w których docieramy do reguł istniejących immanentnie w tekście. Pomińmy dość oczywistą pierwszą sytuację i spójrzmy, jak atrakcyjność funkcjonuje w przestrzeni przekazu artystycznego. Jeżeli – jak pisze Janusz Sławiński – „Norma nie odpowiada konkretnej cesze dzieła, lecz określa gamę możliwości [...], z których została ona wybrana”¹, to *fenotyp* utworu, czyli eksplikowana struktura jego cech jest tylko

¹ J. Sławiński, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974, s. 34.

możliwym efektem działania prawideł atrakcyjności, a dopiero genotyp stanowi ich implikowaną strukturę. Zatem dopiero analiza genotypu poszczególnych tekstów pozwala ujrzeć ponadindywidualny system tych prawideł. Można więc badać fenotyp atrakcyjności jako zespół chwytów oraz jej genotyp jako system ogólnie przyjętych reguł atrakcji aktualizowanych w utworze. Pozwala to wyjaśnić znaczne różnice w realizacji tego samego kanonu przez utwory powstające w jednym prądzie, pokoleniu czy ugrupowaniu literackim.

Przekonanie, iż norma atrakcyjności determinuje strategiczne działania pisarskie skierowane na potencjalnego czytelnika, każe wprowadzić do rozważań kategorie odbiorcy idealnego i faktycznego. Pojęcie atrakcji jest uzależnione nie tylko od preferencji autorskich, ale przede wszystkim od wielości odmian percepcji. Normy atrakcyjności obowiązują w równym stopniu pisarza jak i czytelnika. Stratyfikacja publiczności literackiej powoduje nie tylko rozwarstwienie rzeczywistego odbioru, jest bowiem jednocześnie przyczyną nieustającej walki norm atrakcyjności w ramach samego tekstu.

Jurij Dawydow w książce *Sztuka jako zjawisko socjologiczne* wspomina koncepcję I. Kanta o dwóch biegunach dzieła artystycznego. Jeden to smak – moment pośredniczący, który łączy artystę i publiczność. Drugim jest geniusz – „jest to biegun, który nieuchronnie stawia każde prawdziwe dzieło sztuki w stosunku »polemicznym« do tradycyjnej świadomości estetycznej, do nawykowego smaku, słowem do samej publiczności”². Geniusz zakłada tworzenie czegoś nowego, smak gwarantuje umieszczenie dzieła w komunikacji międzyludzkiej.

Czy warto mówić o normach atrakcyjności literatury „wysokiej”, utworów z dominacją bieguna geniuszu? Przypuszczam, że tak. Chociaż najczęściej analizę chwytów atrakcyjności ogranicza się do literatury popularnej bądź trzeciorzędnej, w której atrakcyjność jest dominantą a badaczka fascynuje pojawianie się tam tzw. stereotypów atrakcji. Niezmiernie interesujący jest w literaturze „wysokiej” chwyt, który polega na łamaniu normy dotychczas obowiązującej atrakcyjności. Jest to swego rodzaju polemika z tradycją i zamiłowaniem odbiorców. Skrajnym przypadkiem takiej sytuacji jest pojawienie się dzieła nowatorskiego, gdzie – powiedziałby Sławiński – „cechy współtworzące fenotyp utworu przestają się tłumaczyć przez odniesienie do znanych norm”³. Będzie to tekst atrakcyjny z punktu widzenia autora, ale budzący zainteresowanie tylko tych czytelników-koneserów, którzy oczekują ze strony literatury nieustannego zaskoczenia. Pomijając tę skrajność, w każdym utworze znajdziemy ukłon w stronę powszechnego gustu i zarazem pamięć o roli artysty, wiecznym nowatorze.

Napięcie między smakiem a geniuszem ma także znaczenie w twórczości skierowanej na przekonywanie czytelnika, nakłaniającej go do określonej idei czy postępowania. W takiej sytuacji wytyczne atrakcyjności organizowane są przez schematy działań retorycznych mających oddziaływać na przeświadczenia, wolę i uczucia od-

² J. Dawydow, *Sztuka jako zjawisko socjologiczne*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1972, s. 33.

³ J. Sławiński, s. 37.

biorcy. Tutaj atrakcyjność podlega prawom komunikatu nakłaniającego, gdzie obok zabiegów dowodzenia wielką uwagę poświęca się zachwycaniu odbiorcy. W licznych utworach tendencyjnych, między innymi w niektórych powieściach socrealistycznych, sprowadza się to do zabiegów jawnie propagandowych „przyprawionych” tanią ludycznością.

Badanie normy atrakcyjności w odniesieniu do strategii nadawcy i wobec wartości pożądaných przez odbiorcę – dwóch sfer nieraz sprzecznych – to podejmowanie jednego z problemów konkretyzacji. Norma atrakcyjności jest przecież *dyrektywą konkretyzacyjną*. Jeśli zasady uznawane przez czytelnika są niezgodne z proponowanymi – zespół wyspecjalizowanych chwytów nie zostanie rozpoznany i zaakceptowany. Relacja między regułami konkretyzacji czytelniczej a regułami organizującymi dzieło aktualizuje się nieustannie przy analizie problemu atrakcyjności. Każde nowe odczytanie dzieła przez kogoś o innej biografii społecznej, w innym czasie historycznym udowadnia, iż pojęcie atrakcyjności jest względne, a utwory bulwersujące opinię tracą z czasem walor niezwykłości. Taki los spotkał *Złego* Leopolda Tyrmanda i opowiadania Marka Hłaski.

Szczególnym przypadkiem stopniowego dostrajania się normy atrakcyjności rozumianej jako dyrektywa konkretyzacyjna zawarta w utworze i „kulturowej normy konkretyzacyjnej”⁴ jest proces pojawiania się nowej mody literackiej. Niespotykane chwyt – wynik panowania nowego repertuaru norm atrakcyjności – początkowo nieakceptowane (bo nieoczekiwane), stopniowo zdobywają sobie zwolenników. Moda określa kształt utworów. Proponuje ponętne tematy, ciekawe rozwiązania kompozycyjne, doskonalszą konstrukcję narracji, urozmaiconą poetykę rysopisu postaci itp. Narzuca normy organizujące genotyp atrakcyjności. A system tych wskazówek przenika do publiczności, odnawiając stereotypy oczekiwań bardziej „oświeconych” odbiorców. Trzeba ich zwabić, uformować upodobania, przekonać, iż moda poprzednia jest już nieaktualna, że teraz pisze i czyta się inaczej. Należy też dbać o to, by rozbudzone zainteresowania nie zostały z czasem stłumione. Uruchamia się w tym celu mechanizmy perswazji, których zadaniem jest przekonywanie czytelników do nowej idei artystycznej, ale nie przez ubezwłasnowolnienie, lecz przeciwnie – zmuszenie ich do świadomej, samodzielnej i aktywnej percepcji. Przeciwno biernej postawie narzucanej przez inny system norm. Zjawisko to jest widoczne w zestawieniu dążeń pisarstwa pokolenia 56 i metod twórczości realizmu socjalistycznego. Nieco paradoksalne pogodzenie perswazji, która jako działanie retoryczne wymaga pewnej wspólnoty przekonań, z propagowaniem nowej mody jest możliwe, gdy istnieje jeden punkt odniesienia dla piszących i czytających. W okresie przełomu październikowego była nim w pewnych kręgach negatywnie traktowana tradycja socrealistyczna oraz powszechne oczekiwanie *n o w e g o*.

⁴ S. Lem, *Filozofia przypadku*, Kraków 1968. Termin pojawiający się wielokrotnie w części dotyczącej konkretyzacji dzieła literackiego.

Atrakcyjność rozumiana jako norma i jako dyrektywa konkretyzacyjna funkcjonuje w tradycji literackiej, dostarczając reguł budowania interesujących utworów. Efektem ich działania są chwytły tworzące każdorazowo nieco odmienny fenotyp atrakcyjności tekstu. Miarą skuteczności jest tu wartość komunikacyjna, czyli zdolność oddziaływania na odbiorcę w taki sposób, by percypował to, co było zamierzeniem nadawcy.

Atrakcyjność pożądana: realizm socjalistyczny

Utwierdzone przekonanie, iż literatura polskiego realizmu socjalistycznego jest schematyczna, nudna, wtórna, naiwnie dydaktyczna – słowem – nieatrakcyjna, zastanawia. Jak to się stało, że doktryna artystyczna świadoma znaczenia mechanizmu kierowania emocjami społeczeństwa nie potrafiła pozyskać sobie w Polsce odbiorców?

Socrealizm był metodą twórczą oferującą pisarzowi precyzyjne, jak się wówczas zdawało, narzędzia. Tak traktował socmetodę Jerzy Andrzejewski w książce *Partia i twórczość pisarza*, wydanej w 1952 roku. Już na wstępie pojawia się cytata z przemówienia polityka Bermiana: „nie gardźcie piórem i słowem propagandzisty [...] Najważniejszym obowiązkiem każdego artysty jest wzbogacać własną twórczość, czyniąc ją bardziej odkrywczą i walczącą [...] ukażcie całą ostrość przeciwieństw, pokażcie wielkość naszych czasów”⁵. Andrzejewski nie pisze, na czym polegać ma atrakcyjność takiej twórczości. Natomiast z ortodoksyjnej postawy autora wynika, że sam wybór metody, partyjność literatury i cel pisarstwa mają zapewnić popularność. Zwłaszcza wtedy, gdy pisarz wyrzeknie się „tych wszystkich obciążeń, nawyków, skaz i odruchów, jakie u nas pozostały w spadku po ustroju starym i jakie w najrozmaitszej formie, nieraz głęboko ukrytej i zamaskowanej, przychodzą jeszcze do głosu”⁶.

Normy atrakcyjności tego okresu określają dwa opozycyjne systemy chwytów. Pierwszy przywołuje tradycję niepożądaną, atrakcyjność „zakazaną”: subiektywizm, idealizm, formalizm, naturalizm, czy wreszcie – schlebienie gustom literackiego mieszczaucha. W jej zwalczaniu nie przebiera się w słowach. Pegaz literatury imperializmu narysowany na ostatniej stronie drugiego numeru „Nowej Kultury” z 1950 roku oblepiony jest etykietkami: „morderstwo”, „psychopatologia”, „gangsterstwo”, „prostytycja”. Pokusy „niechcianej” atrakcyjności przedstawił na V Zjeździe ZLP Aleksy Surkow: „Gdy spoglądamy wstecz na przebytą drogę, staje przed nami obraz, na którym widzimy, jak bezzębny, łysy szatan starego świata natrętnie usiłuje skusić budowniczych naszej literatury ponętnymi mirażami i bajkami zrodzonymi przez chorą fantazję jego spróchniałego, sklerotycznego mózgu” („Nowa Kultura” 1950, nr 5). Pokusy są trzy: bezgraniczna wolność pisarza, niezależność od tego, czym żyje społeczeństwo; pokusa „czystej sztuki” oraz przeciwstawianie formy

⁵ J. Andrzejewski, *Partia i twórczość pisarza*, Warszawa 1952, s. 33.

⁶ Tamże, s. 58-59.

– treści, dążenie do formalnego nowatorstwa. „Budowaliśmy naszą młodą literaturę, znajdując się stale wobec groźby, że martwy schwyta żywego, że zepchnie go z drogi prawdziwego nowatorstwa” – mówił Surkow (tamże).

Natomiast normy pożądanej atrakcyjności sprowadzały się do afirmacji nowej rzeczywistości, ukazywania nowego typu bohatera, romantyki walki rewolucyjnej, bitwy o plan oraz przejrzystości i prostoty środków formalnych nasyconych również treściami ideologicznymi. Stworzony został system poetyki sformułowanej socrealizmu. Wyjątkowe zainteresowanie pozyskaniem życzliwości czytelników maskowano tu sugestią o oczywistej atrakcyjności proponowanej metody tworzenia, wynikająca z przeświadczenia o słuszności historycznej nowej doktryny politycznej. Niemniej repertuar zabiegów pisarskich – mający się znaczenie różnić od „zużytych” chwytów literatury „imperialistycznej” – miał po prostu przykuć uwagę i wzbudzić zainteresowanie odbiorców. Na przeszkodzie stanęła trudność pogodzenia tradycyjnego gustu czytelniczego (i pisarskiego!) oraz wymagań nowej doktryny artystycznej. Powieść socrealistyczna stała się widowiskiem starcia norm „niechcianej” i pożądanej atrakcyjności, co w większości utworów doprowadziło do nieco paradoksalnej sytuacji. Fenotyp atrakcyjności odbiegał tutaj znacznie od genotypu pożądanej atrakcyjności zawartego w tekście, czyli że norma istniała tu potencjalnie, a jej realizacje ł a m a ł y „reguły gry”, co jeszcze dotkliwiej podkreślało jej niewykorzystaną obecność.

Analizowane przeze mnie przykłady z prozy realizmu socjalistycznego to trzy z pięciu nagrodzonych w 1950 roku debiutów. Wydawało się, iż debiutanci, nie mając z sobą niewygodnego bagażu dawniejszych doświadczeń, powinni najlepiej realizować postulaty programów i nakazy krytyki. Ale terminatorzy socrealizmu polskiego: Bogdan Hamera (*Na przykład Plewa*), Jan Wilczek (*Nr 16 produkuje*) i Witold Zalewski (*Traktory zdobędą wiosnę*) – zbyt zaufali doktrynie, nadmiernie ją przy tym wulgaryzując i nowe normy atrakcji pozostały w sferze możliwości. Zamiast spodziewanych innowacji w sferze tematycznej i kompozycyjnej sięgnięto po wysłużone schematy powieści przygodowej (Wilczek) bądź reportażu tendencyjnego (Zalewski), a nade wszystko starano się wypełnić pustkę problemową wielością słów narratora (Hamera). Narrator był eksponowany po to, by przypominać odbiorcy, iż czyta tekst socrealistyczny. Nachalny dydaktyzm powodował, że teksty te nie były atrakcyjne nawet wedle dawnych kryteriów. Propagandowe cele, traktowanie literatury jako narzędzia walki ideologicznej spowodowało, że funkcja ludyczna przekazu musiała ustąpić poznawczej. Atrakcyjność miało zapewnić podejmowanie problemów, które ze swej istoty powinny interesować odbiorców. Tutaj leży podstawowa przyczyna niepopularności powieści socrealistycznych. Autorska hipoteza odbiorcy idealnego nie pokrywała się z jego faktycznym wizerunkiem. Nie było prawdą, iż wszyscy „Nasi”, a także i „Wahający się” akceptują w pełni zachodzące przemiany, że nowa literatura jest bez zastrzeżeń akceptowana przez społeczeństwo (jak skwapliwie twierdzono). Postulowane normy atrakcyjności miały szansę asymilacji jedynie przy założeniu

istnienia laboratoryjnej sytuacji powszechnego panowania doktryny. Jednak tak nie było, o czym wiedzieli nie tylko czytelnicy, ale i pisarze. Teksty tych czasów są więc dowodem zabiegów kompromisowych, gdzie norma „partyjności literatury” sąsiaduje z kwestionowaną atrakcyjnością „niechcianą”, konieczną po to, by utwór w ogóle docierał do odbiorcy. Nieomal równocześnie z pojawianiem się pozornie atrakcyjnych schematów i narodzinami „marmurowych” bohaterów – krytyka postulowała, by nie zapominać o prawie autentycznego zaciekawiania – wewnątrz obozu krytyków następowało rozwarstwienie i rodziła się odwilżowa myśl. Ale początkowo w walce o nowego czytelnika na ogół nie umiano zrezygnować z pryncypialnych założeń. Tylko nieliczni, jak np. J. Putrament, sądzili, że „jest to droga fałszywa, zabija atrakcyjność literatury [...] musimy dążyć do tego, by ta literatura [socrealistyczna – W.W.] była dla niego [czytelnika – W.W.] pociągająca nie tylko przez swoją czystość ideową” („Nowa Kultura” 1950, nr 22). Autor powyższych słów sądził, że najważniejszy jest cel, a dotrzeć można doń różnymi drogami. Jednak pewna otwartość metody, niedostrzegana przez debiutantów, dała efekty dopiero w późniejszych realizacjach, np. w *Obywatelach* Kazimierza Brandysa. Przedtem teksty literackie raziły monolitycznością i powagą mentorskich pouczeń wkładanych w usta papierowych bohaterów uwikłanych w naiwne fabuły. Na margines odsunięte było to, co miało zapewnić nową atrakcyjność, a więc zaangażowanie polityczne, partyjność oraz dynamiczne kształtowanie się psychiki nowego bohatera. Powstawały natomiast dzieła tendencyjne z charakterystycznymi dla nich chwytami atrakcyjności: sensacyjnością, symplifikacją wartości i bezalternatywnym wyborem – zwalniającymi od myślenia. Nie mogło to polepszyć i tak trudnej sytuacji utworów socrealistycznych. Nietrafnie bowiem rozpoznano obszar czytelnictwa i uznano *a priori* tożsamość stereotypów nadania i odbioru. Ich niezgodność, a więc w efekcie nierozumienie dyrektyw konkretyzacyjnych spowodowało odrzucanie nowych propozycji. Postępowano tak, jakby wola odbioru została zapewniona przez pozaliterackie czynniki. I mimo zaangażowania w procesie komunikacji literackiej działań retorycznych, mimo wszechogarniającej perswazji nie zachwycała czytelnika socrealistyczna atrakcyjność realizowana w mało wartościowych tekstach, których autorzy nie potrafili pogodzić nowych wymagań z tradycyjnymi oczekiwaniami odbiorców. I tak batalia o gust literackiej publiczności została przegrana – zanim nadszedł rok 1956.

Smutny karnawał

Młoda proza epoki przełomu październikowego traktuje socrealizm jako tradycję „kluczową”. Tendencja ta integruje najróżniejsze dokonania literackie – od tekstów rozrachunkowych do banalnych obrazków z życia masowo nadsyłanych przez debiutantów do redakcji „Współczesności” i „Po Prostu”. Łączy satyryczne i groteskowe opowiadania S. Mrożka oraz psychologiczno-obyczajowe powieści M. Lei czy E. Ka-

batca. I choć wśród młodych prozaików niewielu podejmuje dyskusje polityczne i światopoglądowe, reakcja na zjawiska życia społecznego i artystycznego pierwszej połowy lat 50. jest spontaniczna i gwałtowna. Nie jest to bunt wyłącznie literacki. Przeobrażenia w dziedzinie sztuki są w tym czasie również konsekwencją zmian w psychice społeczeństwa. Odwilż trwająca już dwa lata nie wpłynęła na złagodzenie gwałtowności kryzysu w 1956 roku. Spowodował on znamienne odwrócenie wartości dotąd obowiązujących – od sprzeciwów w ramach systemu do jego negacji. Zakończyła się gra pozorów. Zaczęto dostrzegać możliwość autentyczności w stosunkach między ludźmi i w relacjach między obywatelem a państwem. Fermentująca od dawna pośród młodzieży ekscentryczność rozlała się szeroką falą mody na wszelaką ekstrawagancję. I, mimo iż znikąd nie dobiegał śmiech, bo wydarzenia nie usposabiały do wesołości, dokonywały się zmiany przypominające niekiedy karnawałowy czas wielkiej odnowy, kiedy to kształtuje się nowy światopogląd. Michał Bachtin pisał: „Karnawał to wielkie powszechne światoodczucie [...], które uwalnia od lęku, maksymalnie zbliża świat do człowieka i ludzi między sobą [...], które głosi radość przemiany i ucieszną względność istnienia, a tym samym przeciwstawia się jednostronnej, ponurej, zrodzonej z lęku powadze oficjalnej, dogmatycznej i wrogiej wszelkim zmianom, dążącej do absolutyzacji zastanych form bytowania i ustroju społecznego”⁷.

Pisząc o karnawale, przywołuję tu odległą transformację tego pojęcia – wiele jednak zjawisk, zwłaszcza po przewrocie politycznym, już w roku 1957 miało karnawałowy charakter. Było to charakterystyczne dla rozwijającej się gwałtownie kultury i obyczajowości młodzieżowej, a przede wszystkim studenckiej. Ekspozowano tutaj „zakazane” dotąd nurty atrakcyjności: ostrą satyrę polityczną – obnażającą względność dotychczasowego ładu; modę na egzotykę zachowań – mającą źródło w przekonaniu o prawie jednostki do wolności. Kryzys wartości spowodował, że gwałtownie poszukiwano nowych filozofii (moda na egzystencjalizm) i nowych wzorów zachowań (powodzenie twórczości E. Hemingwaya i F. Sagan). Wszystko to zdominowało świadomość wielu prozaików-debiutantów tego okresu. Autorzy ci debiutowali w latach 1954-1957. Ich obecność na łamach prasy literackiej i na półkach księgarskich staje się faktem w latach 1956 i 1957. Pierwsza fala prozy bezpośrednio reaguje na przemiany roku 1956. Jest to wczesna twórczość Andrzeja Bursy, Stanisława Grochowiaka, Marka Hłaski, Eugeniusza Kabatca, Moniki Kotowskiej, Magdy Lei, Janusza Krasińskiego, Jerzego Krzysztonia, Aleksandra Minkowskiego, Andrzeja Szypulskiego, Bogdana Wojdowskiego i odgrywającego odrębną, ale niezwykle ważną rolę – Sławomira Mrożka. Pisarze ci publikują nadal po 1956 roku, a dołączają do nich: Anna D. Kaczyńska, Krystyna Kleczkowska, Wojciech Kaider, Marek Nowakowski, Maria Paczowska, Maciej Patkowski, Jerzy Przeździecki, Roman Samsel i Stanisław Stanuch. Wszystkich w pewnym stopniu łączą tendencje uznawane za charakterystyczne dla

⁷ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 243.

pokolenia „Współczesności”, a jeśli wyjść poza tę klasyfikację – szeroko rozumiana wspólnota doświadczeń życiowych będących rezultatem sytuacji politycznej oraz literackich – wynikających z ciśnienia nowych dążeń kulturalnych i niejednorodnych tendencji artystycznych.

Atrakcyjność zaprzeczania schematom Powagi

„Chcemy pomóc w procesie demokratyzacji i walczyć ze wszystkim, co dzieło to hamuje, bez względu na ośrodki, z których takie tendencje się wywodzą. W dziedzinie kultury zwalczać będziemy wszelki akademizm [...]” głosił artykuł redakcyjny w drugim numerze „Współczesności” z 1956 roku. Świat odwróconych wartości przynosił nową literacką modę. Po okresie utraty zaufania do słowa pisanego – fascynuje młodych pisarzy wiara w posłannictwo literatury. Odrzuca się nieautentyczność, żąda szczerości, powszechna jest tendencja, by wybierać jako temat raczej to, co jest możliwe, a nie do wiary, niż to, co niemożliwe a prawdopodobne. Norma atrakcyjności rezygnuje więc z podstawowej reguły retorycznej, odrzuca prawo do mówienia nieprawdy „w imię czegoś” oraz rezygnuje z agitacyjności. Obecne w tej prozie perswazyjne mechanizmy emocjonalizacji odbioru i wspólnoty świata służą wpojeniu czytelnikowi nowych reguł literackiej sztuki, a przede wszystkim tak istotnej w czasie przewartościowywania tradycji realizmu socjalistycznego dialogowości. Demaskuje się dwulicowość i zakłamanie, fałsz i obłudę moralności drobnomieszczańskiej. Teksty prowokują amoralnością, eksponowaniem nagiego ciała, seksualnych przeżyć, nierzadko perwersyjnych. Atrakcją są polityczne oskarżenia, z czasem przekształcające się w łatwo rozpoznawalne aluzje. Ogromnym powodzeniem cieszą się utwory, gdzie „Im” – starym przeciwstawia się „Nas” – młodych. Część chwytów atrakcyjności ma tu charakter wyborów tematycznych. Należy bowiem poruszać problemy tabu. Opisuje się zatem intrygujące życie marginesu, egzotykę świata chuliganów i przestępców; wiele opowiadań odkrywa nieznaną literaturze poprzedniego okresu rejony polskiej rzeczywistości. Mówi się o „czarnej prozie”. Niewątpliwie młodzi reportażyści i potem prozaicy niejednokrotnie popadali w czarnowidztwo, ale czynili to w imię swoiście pojmowanej atrakcyjności, której normą było pokazywanie rzeczy „nie do wiary”, pisanie bezkompromisowe. Co prawda nieraz grzęźli w sentymentalizmie i plątali się w systemie przekonań określonych potem mianem mitologii pokoleniowej.

Zarzucano tej prozie brak ideowości. Rzeczywiście, ideowość była tutaj ściszo-
na przez nową problematykę jak w opowiadaniach Hłaski i Brychta, eksperyment artystyczny (Stanuch i Bursa) czy psychologizm (Odojewski). Ale u podstaw nowo lansowanej atrakcyjności leżało przeświadczenie, które wiele lat wcześniej sformułował Tadeusz Peiper, pisząc, iż sztuka, „Aby spełniać swoją rolę społeczną, nie musi głosić haseł społecznych, aby być kochaną przez wszystkich, nie musi krzyczeć o swej

miłości do wszystkich; aby organizować życie, nie musi dezorganizować siebie; aby być pożyteczną, nie musi być tendencyjną; aby być nieodzowną, nie musi być nieodzowną do robienia klusek”⁸. I tak wiele niedorośliwych opowiadań i kilka powieści próbowało dać odpowiedź na trudne pytania tamtych czasów, nie posługując się epeiczną formą i nadmiarem narratorskich argumentacji.

Młoda proza była z zasady otwarta na wszelkiego rodzaju nowinki formalne. Pojawiają się tu próby nowoczesnych opisów zjawisk psychicznych czerpane z literatury zachodnich, Dostojewskiego i polskiej tradycji międzywojennej (celują w tym Odojewski i Stanuch). Nowość ujęcia artystycznego rzadko dawała w efekcie utwory rzeczywiście dojrzałe i nowatorskie. Nawet ci najwybitniejsi pośród młodych, jak Hłasko, Minkowski, Kabatc, Kotowska, nie ustrzegli się schematyczności. Ogromną trudność sprawiało wywikłanie się z tradycji, którą tak spontanicznie krytykowali. Wiele tekstów stawało się negatywami utworów socrealistycznych i raziło podobną naiwnością (szczególnie utwory Hłaski, Kotowskiej, Lei z lat 1956 i 1957).

Ciekawym zjawiskiem jest niezwykle używanie języka i to nie tylko w opowiadaniach z życia marginesu społecznego, lecz także w innych tekstach, gdzie pojawiają się kontrasty i godzenie przeciwieństw: miłości i nienawiści, dzieciństwa i dojrzałości, liryzmu i okrucieństwa – język jest tu pełen gwałtownych spięć oksymoronicznych w opisach sytuacji i postaci, w dialogach i monologach. Niezwykłym chwytem jest w młodej prozie ostentacyjne przygnębienie i smutek. Mimo oczywistej atrakcyjności ujęć komicznych i wielkiej roli humoru w kształtowaniu procesu odbioru, jeżeli pominiemy się twórczość Mrożka i pisarstwo dostarczające tekstów teatrom i kabaretom studenckim (np. J. Afanasjewa), to okaże się, że debiutanci są poważni a ich utwory pozbawione cienia wesołości. Pojawiający się niekiedy śmiech jest często okrutnym śmiechem z kogoś; z czyjejs niewydarzonej postaci czy fizjonomii. Na pograniczu surrealistycznej wizji i czarnego humoru umieścić można *Zabicie ciotki* Andrzeja Bursy. Makabryczna fabuła tej powieści jest jednak tylko pretekstem dla pokazania bohatera – przedstawiciela zagubionego i oszukanego pokolenia, który przez dokonanie niezwykłego czynu usiłuje wyrwać się z ogarniającego go marazmu. Jest to kolejna prawidłowość pojawiająca się w tej prozie – kiedy pisze się o jednostkowych losach, to po to, by wydobyć z nich ponadindywidualne prawidłowości.

Trudno scharakteryzować wszystkie reguły atrakcyjności decydujące o pojawiających się w utworach chwytach atrakcyjności. Nie chodzi też o ich skompletowanie. Interesowały mnie normy najbardziej uniwersalne, widoczne w całej domenie młodej prozy, którą można traktować jako przekaz wielotekstowy. Młoda literatura tego okresu wytworzyła jednolitą „mowę epoki”. Wspólną, co niezwykle ważne, i dla pisarzy, i dla czytelników. Prawidła tej „mowy” to: publicystyczna wrażliwość, reguła dialogowości, ukrytej ideowości, uniwersalizacji jednostkowych losów

⁸ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 115-116.

i zdarzeń przy jednoczesnej kameralności, reguła kontrastu i prowokacji oraz dążność do asymilowania nowości dająca szansę eksperymentowania. Są one następstwem panowania nowej literackiej mody o swoistym kanonie atrakcyjności. Moda ta zdominowała dążenia twórców i oczekiwania odbiorców – wszyscy byli bowiem uczestnikami tych samych wydarzeń politycznych i artystycznych. Jakże była wówczas sprawna komunikacja między autorem a czytelnikami, jak interesująca fascynująca odnową w literaturze rozpętana powodzeniem *Złego* w 1955 roku i utrzymująca się przez parę następnych lat! Do czasu, kiedy coraz wyraźniej drogi młodych prozaików zaczynają prowadzić ku konformizmowi okresu stabilizacji (jak w twórczości M. Patkowskiego).

Debiutanci byli przekonani o atrakcyjności swojej prozy i dlatego nie obawiali się kwestionować i wyśmiewać samych siebie w autotematyczno-autoironicznych refleksjach, niepozwalających okrzepnąć młodej prozie w kolejną Powagę.

Pierwodruk: „Teksty” 1979, nr 5 (47), s. 136-146.

Poetyka rysopisu postaci w młodej prozie po roku 1955

Zmienię panu twarz – rzekł – pan nie może mieć pięknej twarzy, ale musi pan mieć w niej więcej cierpienia, więcej przeżyć. Literatura nie znosi innych twarzy. Gdyby opisać pańską twarz, nie, to niemożliwe [...] czy pan pamięta takiego aktora, który nazywa się Humphrey Bogart? To twarz idealna, zrobię pana na niego.

M. Hłasko, *Planktony doktora X*

1

Z repertuaru pytań: kim jest bohater młodej prozy drugiej połowy lat 50. w Polsce? co przeżywa? i jak wygląda? – wybieram to ostatnie. Badanie poetyki rysopisu jest rekonstrukcją zespołu reguł, które określają metody i rezultaty prezentacji powierzchowności postaci jako elementu ich charakterystyki.

Postać „wychyla” się z tekstu ku czytelnikowi – porusza się, mówi, gestykuluje, stroi miny, śmieje się lub płacze. Opis przynosi portret fizjonomii i sylwetki; działanie obejmuje wypowiedzi gestyczne i mimiczne; zaś świat przedmiotów należących do bohatera – jego ubranie, samochód – mogą być również składnikami odpowiedzi na pytanie, jaka postać jest? Rysopis to kompleks informacji zaszyfrowanych w różnych płaszczyznach literackiego komunikatu.

Bohater prozy pokolenia Współczesności doczekał się już portrecisty. Jest nim Jan Błoński, który w *Zmianie warty*¹ nakreślił wizerunek jego psychiki – ale bez rysów

¹ J. Błoński, *Zmiana warty*, Warszawa 1961.

twarzy i kształtu sylwetki! Czy jednak rysopisy potwierdzają przeświadczenie o odrębności ich posiadaczy oraz czy poczucie krzywdy i nieprzystosowanie – najważniejsze składniki mitologii pokoleniowej – odbijają się w wyglądzie zewnętrznym postaci? I czy wygląd może świadczyć o stanie emocjonalnym i wskazywać na położenie, w jakim znajduje się bohater? Obserwacja relacji między sytuacją egzystencjalną a wyglądem wymaga sporządzenia jakiejś najprostszej typologii bohaterów. Niech punktem wyjścia będzie obiegowe przeświadczenie o nieszczęśliwym losie pokolenia, którego dzieciństwo ogarnęła wojna, a młodość przypadła na okres lat 50. Może to być wyrażone *explicite* w wypowiedziach narratora bądź postaci lub przez budowę i układ elementów świata przedstawionego. Błoński podaje przykład pozycji (ról) w schemacie akcji, gdzie „Młoda Dziewczyna i Młody Chłopiec spotykają Życie”². Jak oni wyglądają? jaka jest twarz Życia? Bohaterowie i ich partnerzy są uwikłani w sieć relacji, gdzie zajmują określone pozycje związane z pełnioną w konflikcie fabularnym rolą. Tak więc trzeba wyodrębnić stanowiska: p r o t a g o n i s t y, czyli aktora odgrywającego główną rolę w przebiegu akcji, oraz jego partnerów (niezaangażowanych albo sprzymierzeńców). A także pozycję p r z e c i w n i k a – antagonisty w konflikcie. Miejsca ś w i a d k ó w – p u b l i c z n o ś c i zajmują postaci tła, wokoło zaś pojawia się ciżba ludzi – t ł u m.

Każdy z bohaterów może przyjąć jedną z trzech postaw: s k r z y w d z o n e g o, k r z y w d z ą c e g o lub n i e z a a n g a ż o w a n e g o. Pozwala to na wyznaczenie kilku typów rysopisu, przy czym analiza tekstów wykazała, iż w badanej prozie dominują następujące:

- I – skrzywdzonego protagonisty i jego sprzymierzeńca;
- II – krzywdzącego przeciwnika;
- III – niezaangażowanego partnera i świadka;
- IV – tłumu.

W obrębie każdego można przeprowadzić podział według kryterium płci i wieku.

Zaznaczam, iż konstruując powyższą typologię, nie przyjmuję koncepcji czysto funkcjonalnego traktowania postaci literackiej. Nie sądzę, by można ją uznać jedynie za „nominalizację funkcji”³. Ma ona bowiem swoistą „osobowość”, której redukowanie prowadzi do znacznych uproszczeń. Ale nie uważam jednocześnie, że – jak twierdził H. James – „działanie jest tylko ilustracją postaci, a samo opowiadanie niczym innym, jak tylko opisem charakterów”⁴. W prozie pokolenia 56 wyraźnie stawia się na konflikt wynikający z sytuacji bohatera, jego zachowanie jest nią motywowane, a osobowość pełni funkcję znaczącą.

Podany układ ról fabularnych abstrahuje od „sjużetu” poszczególnych opowiadań i powieści. Poruszam się bowiem w świecie, który wyłania się po przeczytaniu w i e l u

² Tamże, s. 97.

³ Zob. K. Bartoszyński, *O badaniu układów fabularnych*, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 114.

⁴ A także B. Owczarek, *Opowiadanie i semiotyka*, Wrocław 1975; cytuję H. Jamesa na podstawie tej książki, s. 77.

utworów. Jest to statyczna w znacznej mierze i uproszczona perspektywa. Dokonywanie uogólnień opartych na pokoleniowej mitologii pozwala jednak skoncentrować uwagę na sferze stosunków międzyludzkich i przez wyodrębnienie skrzywdzonych i krzywdzących ująć problem w aspekcie egzystencjalnym.

Celem analiz jest sprawdzenie, czy niektóre pozycje w sieci układów społecznych przedstawionych w utworach i rola grana przez bohatera determinują jego rysopis. Czy poczucie krzywdy i wyobcowanie skrzywdzonych odbija się w ich wyglądzie? Czy łatwo rozpoznać krzywdziciela? Jak charakteryzowany jest tłum?

Rozważając to trzeba pamiętać o różnicy, jaka istnieje między realnymi ludźmi a postaciami literackimi. Mieszkańcy światów przedstawionych są, jak wiadomo, konstrukcjami schematycznymi. Ich opisy nie dostarczają nigdy kompletu wiadomości o ciele i stroju. Niemniej zawsze musi istnieć pewne minimum informacyjne: zespół cech lub pojedynczy sygnał o wyraźnie semiotycznym charakterze. Większość ludzi – jak piszą Piatigorski i Uspienski⁵ – wyodrębnia w swym zachowaniu i wyglądzie elementy znakowe: to osobowości semiotyzujące. Bohater literacki jest pozbawiony wyboru – zestaw znaków możliwych do zakomunikowania jest ograniczony i tym samym wszystkie one mają istotne znaczenie. Dlatego też badanie rysopisu wymaga przyjęcia założenia, iż każdy jego element to efekt świadomych zabiegów podmiotu czynności twórczych. Przedmiotem rozważań staje się więc rysopis dany bezpośrednio w tekście. Podobnie jak przestrzeń w dziele literackim, o której mówił Janusz Sławiński, iż nie może być ona wyłącznie implikowana, musi być *z a p r o - s z o n a*, nazwana po imieniu⁶.

2

„Taka ładna, a taka smutna. Czemu?” – zaczepia rozgoryczoną dziewczynę z opowiadania Moniki Kotowskiej pijany mężczyzna [KT 132]⁷. Spostrzeżenie pijaka jest skrótowym ujęciem rysopisu młodych skrzywdzonych bohaterów. Są zgrabni jak

⁵ A.M. Piatigorski, B.A. Uspienski, *Personologia i semiotyka*, przeł. S. Balbus, „Teksty” 1972, nr 3.

⁶ Cyt. z referatu pt. *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia*, wygłoszonego przez Janusza Sławińskiego na konferencji *Przestrzeń w dziele literackim*, która odbyła się w marcu 1977 roku w IBL PAN w Warszawie.

⁷ Przedmiotem badania były następujące zbiory opowiadań i powieści (podzielone zostały one na dwie grupy):

a) teksty publikowane (najczęściej w prasie) w latach 1955-1957

A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, Kraków 1973 –[B];

M. Hłasko, *Opowiadania*, Warszawa 1975 –[HO];

M. Hłasko, *Cmentarze. Następni do raju*. Paryż 1958 – [HC], (*Cmentarze* opublikowane zostały w 1957 roku w „Kulisach” XXIX, nr 6-8);

E. Kabatc, *Pijany anioł*, Warszawa 1957 – [KBP];

M. Kotowska, *Bóg dla mnie stworzył świat*, Warszawa 1957 – [KT];

M. Leja, *Umiejętność krzyku*, wyd. 2, Warszawa 1958 – [LU];

para z *Pierwszego kroku w chmurach* Hłaski: „byli młodzi i ładni oboje – jedno ciemne, drugie jasne. Sukienka dziewczyny była uniesiona; miała długie, mocne brązowe nogi” [HO 177].

Najczęściej smukła sylwetka jest z ł a m a n a. Starcze przygarbienie jest sygnałem przeżywanego kłęski: „Odeszła, dumnie wyprostowana, z podniesioną głową. Nagle pośrodku ulicy opadły jej ramiona. Do swej bramy wsunęła się zgarbiona jak staruszka” [KT 112] – ofiara złośliwości dwóch nudzących się kumpli. Chłopcy mogą być silni i żywotni, ale „przygarbieni jacyś [...] gangsterzy – zbyt wychudli” [KT 63, 67]. Pochylenie jest tu znakiem rezygnacji, skutkiem wyczerpania codziennością. „Były to złe myśli” – kelnerka z *Transakcji* Kotowskiej „zgarbiła się i niziutko pochyliła głowę” [KT 143], a pielęgniarka – kochanka „przegranego” lekarza z *Namiętności* Hłaski – „wyglądała żałośnie [...] oczy – w ciemnych obwódkach. W jej plecach, rękach, pochylonym [...] karku czaiło się zmęczenie” [HO 308].

Oczy są zawsze najważniejsze w tych rysopisach. Nadają znamię oryginalności banalnym twarzom – bo to ważniejsze niż porcelanowe piękno: „Doprawdy tylko oczy w tej kobiecie [...] były godne uwagi. Bo twarz przeciętna [...]. Ale oczy, duże i ciemne jak śliwki węgierki, warte były grzechu modlitwy” [KBP 136]. Oczy są tym, co określa bliżej bohatera: „Nic w niej nie było szczególnego, t y l k o oczy szare [...] błyszczały mocno” [LL 103]. Zapamiętuje się je – pan Gienek nie mógł zapomnieć „zielonych, przerażonych” oczu zaskoczonej z chłopcem dziewczyny [HO 182]. Wzrok kryje ślady smutku i pogardy: „Miała zamyśloną twarz iufne, dziecinne spojrzenie, a w nim być może b ł y s k niełatwo dostrzegalny” [KT 44]. Powieki powleczone „niezdrową czerwienią” wskazują na trudności akceptacji świata. U mężczyzn oczy są najczęściej głęboko zapadnięte, pociemniałe, groźne: „stały się czujne i złe [...]. Jego twarz czerniała z chwili na chwilę [...] spojrział przekrwionymi oczami” [BO 166, 171]. W twarzach zawiedzionych kobiet tkwią „smutne oczy bez blasku”, jak u dziewczyny lekkiego prowadzenia z *Portu pragnień* Hłaski, która była „chuda jak małpa chora na gruźlicę” [HO 353].

Puste spojrzenie, napiętnowane cierpieniem, świadczy o życiowym doświadczeniu malującym się na obliczach, jakże często dziecięcych z wyglądu. C h w y t „dzie-

M. Leja, *Listy do mojego chłopca*, Warszawa 1962 – [LL];

A. Minkowski, *Błękitna miłość*, Warszawa 1958 – [MB];

A. Minkowski, *Wahania*, Warszawa 1959 – [MW];

b) teksty publikowane w latach 1958-1960:

E. Kabat, *Za dużo słońca*, Łódź 1959 – [KBZ];

A.D. Kaczyńska, *Z ziemi i z deszczu*, Łódź 1959 – [KCZ];

K. Kleczkowska, *Jutro nie będę tajemnicą*, Kraków 1959 – [KL];

W. Odojewski, *Miejsca nawiedzone*, Łódź 1959 – [O];

M. Paczowska, *Sentymenty*, Kraków 1960 – [PCZ];

M. Patkowski, *Harmonijka*, Warszawa 1959 – [PT];

S. Stanuch, *Portret z pamięci*, Kraków 1959 – [S].

Przy oznaczaniu cytatów posługuję się wymienionymi skrótami opatrzonymi numerami stron. Wszelkie wyróżnienia w cytatach – przy braku innych informacji – są moje – W.W.

cięcej twarzy” o tragicznych i skrzywionych grymasem niechęci czy bólu ustach jest jednym z wyróżników rysopisu skrzywdzonych; „śmieszna twarzyczka dziecka” [HO 199], „rozchylone, nazbyt dziecinne usta” [KT 37] – podkreślają bezbronność i niewinność bohaterów oraz okrucieństwo Życia. Niekiedy sylwetce nadaje się piętno dziecinnej bezradności „dziewczynki z zapałkami”, jak tej, która traci złudzenia podczas spotkania z brutalnym chłopcem: „strasznie śmiesznie wygląda w tych przydużych pantofelkach i zadartym paletku, z rękami zsiniałymi i opuchłymi z zimna” [KT 171]. Najczęściej skrzywdzeni są chłopcy czeszący się „na Fanfana”, dziewczyny „zrobione na Simonkę” czy Marinę Vlady. Ale także nieładni i przez to zupełnie bezbronni: „Ja jestem rudy, ale mam twarz [...]. A on ma nos jak słoń, usta jak dwie parówki i nosi okulary. T a k i nie ma co pchać się do kobiety” [MB 46].

M i e ć t w a r z i n a n i e j z n a m i o n a dawnych, przeżywanych obecnie lub tylko możliwych k l ę s k – to znak odrębności i krzywdy, ale nie tylko młodości. Skrzywdzone są również stare kobiety: „Sama sobie zgnoilaam życie [...]. Twarz miała gorzką i starą [...] patrzyła na niego pustymi oczyma” [HO 231]. Życie jest stracone, dawna fascynująca uroda przeminęła: „głębokie zmarszczki pod pyłem pudru [...] dwadzieścia pięć lat siadło na tych rękach, marszcząc ich skórę, powlekając szarym kolorem i deformując w stawach piękne ongiś palce [...]. Rozmazany puder czynił ją podobną do pośmiertnej maski” [MB 84, 94].

Skrzywdzeni są także mężczyźni w sile wieku. Stoją na krawędzi alkoholizmu lub – poza nią – na granicy śmierci. Budzą zdziwienie swoim wyglądem: „Co się stało z twoją twarzą, twoją urodą [...] twarz sina, jakby uległa zmiążdżeniu” [HO 229, 257]. Nieogoleni, poszarzali, przemykają pod ścianami ze strachem w oczach – pamiętając odległą i niedawną przeszłość. „Tomasz przez dwa lata był w rękach UB, ma to w oczach” [KBP 196]. A porzucony mąż „miał szarą nieświeżą cerę i worki pod oczami. Nie golił się chyba od kilku dni” [MB 148].

Odnotujmy dość istotną obserwację. Ekspozycja w prozie pokolenia 56 opozycja: młodzi – starsi, w przypadku ludzi skrzywdzonych zaciera się. Z ł o u n i f i k u j e rysy: „To jest najważniejsza rzecz, jaką posiadam, to, że jestem podobna [...] do innych zwykłych ludzi [...] ja także mam twarz jak niebo, nisko zawieszona, poszarzała” [LU 143]. Ta deklaracja wspólnoty losu i wyglądu zamyka zbiór opowiadań Magdy Leji pt. *Umiejętność krzyku*.

B o h a t e r – p r z e c i w n i k jest odpychający na pierwszy rzut oka. A k r z y w d z a c e kobiety są często niepokojąco piękne. „Ta dziewczyna [z opowiadania Hłaski *Śliczna dziewczyna*] podrywała wiarę w materialność świata [...] miała w sobie kawał słońca [...] ręce miała takie, jakie miewają Madonny na starych obrazach: długie, szczupłe, nerwowe [...] oczy miała brązowe, ciemne: migotała w nich miodowa gwiazdka” [HO 183, 185]. Jak bolesnym z ł u d z e n i e m, rozbiciem stereotypu oczekiwania jest ten rysopis, świadczy wulgarny dialog, jaki prowadzi bezwzględna dziewczyna i jej (jeden z paru?) kochanek. Podobna jest partnerka Karola z opowiadania

Wiatr Kabatca – autentycznie cyniczna, o pięknych, odurzających zapachem, kasztanowych włosach, ironicznych ustach, połyskliwej czerni oczu i rosłej pociągającej sylwetce. Zachwycające jak Madonny są niszcząco zachłanne. Kiedy zadają ból – czynią to z uśmiechem.

W wielu tekstach pojawiają się charakterystyczne zestawienia rysopisu i „wyjaśnienia”: „wyglądała jak słodka dziewczica [...] żyła z nim i równocześnie jeszcze z trzema” [MB 137]; „Rozkoszne dziecko, blondyneczka, krągła, wykapana Marylin Monroe. Straszna cnotka [...] Pół roku żyła z Figusem. Jak twierdził, bardzo się kochali, ale w sprawę wkroczył szpakowaty aktor [...] Mirce zależało, aby dostać pracę przy dekoracjach teatralnych” [MW 85]; „Śliczna buzia [...] Poszła na utrzymanie sześćdziesięcioletniego inżyniera [...] Nie dziwka?” [MB 138]. Sprowadza się to do myśli wyrażonej w *Lombardzie złudzeń* Hłaski: „kobiety piękne, może najlepiej ubrane w Warszawie, o mentalności bajzelmamy z Płońska” [HO 206].

Młodych, personalnie określonych krzywdzicieli nie jest tutaj wielu. Ich twarze nie są skażone smutkiem. Aktywista Stefan z opowiadania Kotowskiej *Pa-pierowe ubrania bohaterów* ma „sztuczny równiacki uśmieszek”, a inni czują nienawiść do „jego gładkiej twarzy i gładkiego głosu, do jego czerwonych krawacików, robionego humorku” [KT 60, 61]. Młody naukowiec, chłopak prosty i „jasny”, o lekko opalonej cerze i niebieskich oczach, ziszczone marzenie licealistki Hani (zdecydowanie, aczkolwiek bezskutecznie walczącej z konwenansami) – okazuje się tchórzem dbającym o własny interes.

Rysopis krzywdzących nie jest tak jednolity, jak w przypadku skrzywdzonych. Różnicuje ich wiek. Tu właśnie Złoto ma często dorosłą twarz. „Miał wyblakłe, prawie przejryste oczy i napuchnięte powieki [...] twarz jego przybierała wyraz pogardy [...] patrzył [...] z poczuciem własnej niebosiężnej wyższości” – to rysopis złośliwego starca, którego postępowanie prowokuje narratora do niezwykłego stwierdzenia: „Gdyby wieszano takich starców, chętnie wziąłbym udział w egzekucji” [MB 67, 68, 70]. „Stare szmaty, nie mężczyźni” z *Pierwszego kroku w chmurach* mają wiele mówiące fizjonomie: „Niski człowiek o dobrodusznej twarzy i chytrych oczkach”, „młody tęgi mężczyzna [...] w zębach trzymał trawkę. Oczy jego były senne i drwiące, powieki – ciężkie” [HO 174, 175].

Są to jednak postaci dwuznaczne – każda z nich znajduje usprawiedliwienie dla swoich poczynań – wymykając się negatywnej ocenie. Niejako „programowy” przykład takiej sytuacji przynosi opowiadanie pt. *Popielnica w kształcie słonia* Minkowskiego. Bohater wyglądający „jak aniołek z obrazka” – jest mordercą. Zabił ojca, kiedy ów, w którejś z rzędu kłótni, uderzył matkę. Chłopak na pytanie: jak mógł zabić człowieka, którego należy kochać – odpowiada pytaniem: co to znaczy kochać? Świadek kilkanaście lat ciągnących się awantur – z biernego obserwatora staje się skrzywdzonym krzywdzicielem. Przerzuca odpowiedzialność za swój czyn na świat dorosłych. Podobnie jest w wielu opowiadaniach. Winnym klęski bohatera jest zewnątrzny

układ stosunków społecznych, obyczajowych czy politycznych. Determinuje on także krzywdzących. Młodzi pisarze otaczającą rzeczywistość traktują jako negatywne środowisko naturalne ogarniające w s z y s t k i c h.

Potwierdza się w kształtowaniu rysopisu publiczności. Ludzie wokoło protagonisty dzielą się na m ł o d y c h i d o r o s ł y c h (s t a r s z y c h). Ich rysopisy są diametralnie różne. Młodych rozpoznajemy po charakterystycznym stroju. Uwielbiają „ciuchy” i chcą ubierać się ładnie. Czyli inaczej. Czasami z wyzywającą odwagą. Oto oni: „ubrani w samodzielne marynarki, wąskie spodnie, żółte koszule i nadzwyczaj jaskrawe skarpetki” [HC 24]; miała „sukienkę czarną, z grubego jedwabiu, drapowaną w biuście, dekolt z przodu i z tyłu, czerwone rękawiczki [...] i trumniaki” [LL 120]; sopockim deptakiem idą – „mężczyzna z cowboyem na piersiach” [MW 20]; dziewczyna „w białej, wyciętej sukni z kłosem usztywnionym halką” [MW 31]. Młodzi mają farmerskie spodnie z nitami przy kieszeniach lub spodnie ze sztruksu, wąskie i z szerokimi mankietami, a ubrani w monterski kombinezon ożywiają go kolorową koszulą bądź apaszką. Na nogach noszą „zamsze”. Uprzywilejowane są stroje barwne (jaskrawe: cytrynowe, rude), ale także ciemne – znad Sekwany przybywa moda na czarne golfy.

Starzy wyglądają zupełnie inaczej: „Dostojni obywatele grajdołka [...]: uczerzeni odświętnie” [KBP 135]; „pan bardzo elegancki – popielaty garnitur” [LL 20]. Mężczyźni w brudnych drellichach i kiepskich garniturach, ale również: „tęgi pan w gabardynie [...] lśniące włosy, mankiety, zaprasowane kanty” [KT 142].

Ubranie świadczy tu o człowieku. Barwni młodzi mają sympatyczne twarze. Znamieniem nowoczesności jest „koński ogon” lub fryzura *à la* Simonka. W opisach preferowane są szczupłe sylwetki: „dziewczeta ładne, o wysokich piersiach i włosach modnie spiętych w koński ogon [...] wysokie i szczupłe” [MW 19]. Pulchność jest podejrzana, nie są modne zbyt obfite biusty: „cienkonoga rudawa [...] z zadartym szerokim nosem i ustami pokrytymi jaskrawą czerwienią. [...] Pachniała potem i cytrynowką [...] Przytuliła się do niego, przygniatając miękkim ciężarem nadmiernie rozrośniętych piersi” [MB 155]. Pisarze są bezwzględni w ocenach i nie znoszą szmiry w urodzie. Z brutalnością wytykają brzydotę: „krzywonoga piękność o podpuchniętych oczach i kołyszających się rozłożystych biodrach, w przeraźliwie czerwonym kubraczku, podkreślającym śmiały dekolt” [MW 22]; „trzy tęgie kretyнки o słoniowatych nogach i włosach jasnych jak sierpniowa słoma” [HO 320]; „miała proste, wąskie plecy i zad płaski jak deska [...]szyja cienka i szara” [LL 86].

Nie lubią dziewczic: „Miała mumiowatą twarzyczkę zatwardziałej dziewczicy” [MB 82]. Z uwagą i zainteresowaniem obserwują chuliganów, którzy „znużeni, kręcą się bez celu z petami w kącikach warg” [KT 138]. Odrażający są zwłaszcza starsi mężczyźni. Do „facetów” młodzi odnoszą się z pogardą: „podtatusiali [...] którzy mają sklepiki na Chmielnej isflaczałe nogi” [HO 186]. Przypominają zwierzęta: „skopane wyżły”, „pyzate nieco łysiejące szczeniaki”, „hipopotamy”, „rasowe tuczniaki” [KT 143, 144]. Mają „oczy psów”, „rybie usta”, „lisie twarze”.

Takie rysopisy ludzi z o t o c z e n i a bohaterów to preludium wielkiego r y s o - p i s u t ł u m u, gdzie bohater nie może sobie znaleźć miejsca. Nienawistnego tłumu, który oskarża się o zło, zapominając, iż składa się on także z wielu młodych. Kto jest więc winien? Oni wszyscy? Doktor Faul? C o ś niepojętego o anonimowej twarzy?

Rysopis tłumu jest nieomal taki sam we wszystkich utworach. Tłum ma dwa oblicza. Jedno – ohydne: to „pijana morda miasta” [HO 173]. Bohater obserwuje na zabawie „spocony, podrygujący kłęb złożony z setek brzydkich ciał” [HO 319]. I drugie – godne pożałowania: „Ulicą szły kobiety; miały włosy w nieładzie, palta narzucone pośpieszenie na szlafroki, w rękach trzymały butelki, garnczki i dzbanki na mleko” [HO 193]. Ludzie wyglądają smutno i szaro, przypominają krzątające się owady, „kiedy mówią słowa chropawe i zmęczone jak błoto, które miesza z nich każdy posuwając się wolno w beznadziejnej kolejce po mięso” [LL 143] – „tysiące Kowalskich. Może czasami nazywają się Kwiatkowsy, może jeszcze inaczej” [HO 235]. Młodzi są zrezygnowani. Oto dialog między parą studentów z opowiadania Kotowskiej pt. *Klipsy w kształcie bananów*: On: „Widzisz, jakie to wszystko jest szpetne [...] Pan Bóg musiał stworzyć świat w przepiciu. Te domy, ci ludzie zbydlęceni [...]. Tu w tym mieście, w tym czasie długo nie wytrzymasz [...] wyjedźmy stąd!” Ona: „Zobaczmy błoto, pustawę spółdzielnie, transparenty, ludzie zalewających się jak bydlaki [...] bądź realny. Tu Polska [...]. My, ludzie, wyrosliśmy już chyba z naiwności”. On: „My, ludzie, musimy się jakoś ratować, żeby się nie udusić”. Ona „Milczała, uśmiechnięta wzgardliwie” [KT 189 i nast.].

Uwagi na temat wizerunku tłumu dotyczą osobliwości utworów z lat 1955-1957, w których interesował nas rysopis skrzywdzonego protagonisty i jego sprzymierzeńców, krzywdzącego przeciwnika oraz wygląd niezaangażowanej bezpośrednio w konflikt publiczności. Są to portrety często szokujące, aczkolwiek wskutek swej jednoznaczności zbyt przejrzyste interpretacyjnie. Krótkie opowiadania – niby reportaże lub „obrazki z życia” – pokazują postaci zastygłe w jednym g e ś c i e, w selektywnie uchwyconej reakcji mimicznej. Prowadzi to do powierzchownej ich prezentacji także w sferze ideowej, co mogło być wynikiem – jak pisze Błoński – „przerzucania odpowiedzialności za nieszczęścia [...] na świat, przeciwstawiając mu bohatera, któremu z racji młodości wszystko się należy”⁸.

3

Zaproponowana wcześniej typologia nie daje się automatycznie zastosować przy opisie wyglądu zewnętrznego bohaterów prozy lat 1958-1960. Linia chronologicznego podziału została wyznaczona wskutek wyraźnej zmiany problematyki podejmowanej przez pisarzy po roku 1957; wiąże się z tym tendencja do preferowania powieści i dłuższych opowiadań. Zmienia się teraz zupełnie zespół tzw. „postaci krzywdzą-

⁸ J. Błoński, s. 197.

cych”. W analizowanych tekstach wszyscy protagoniści są skrzywdzeni – brak zaś bliżej określonych krzywdzicieli.

Pogłębia się, obserwowany już wcześniej, proces z a n i k a n i a w i n n y c h. Jest to konsekwencja dojrzewającej w świadomości pisarzy niechęci do tendencyjności. Spontaniczna w latach 1955, 1956 reakcja na socrealistyczną metodę kreowania postaci literackich nie zawsze prowadziła do porzucenia schematu przeciwieństwa „czarnego” i „białego” charakteru. U Hłaski, Kotowskiej, Leji, Minkowskiego schemat ten jest ciągle żywotny – przedstawione zostają jedynie znaki wartości. Uśmiechnięta, zachęcająca do wykonania planu, w rytualnej białej bluzce bohaterka z roku 1953 jest prostą odwrotnością, pisze Michał Głowiński, diabolicznej, przewrotnej i cynicznej, zmieniającej kochanków z łatwością i z zasady, w wyzywającym stroju – bohaterki z roku 1956⁹.

Brak winnych oznaczał odrzucenie wszelkiego schematu na rzecz pogłębionej analizy psychologicznej. Kiedy poprzednio bohaterów determinowała rzeczywistość – teraz tracą oni z nią kontakt. Narrator-bohater analizuje przede wszystkim swoją psychikę. Świat przezeń oglądany jest zniekształcony, jak w majakach umierającego pisarza z *Miejsc nawiedzonych* Odojewskiego. Obraz rzeczywistości, w której żyją postaci, jest fragmentaryczny i czytelnik musi go z mozołem rekonstruować.

Centralne miejsce jednostki w tej coraz bardziej „psychologizującej” się prozie nie pozwala również wyprowadzać tak daleko idących uogólnień na temat wyglądu bohaterów, jak poprzednio. Liczne powieści przynoszą dynamiczniejsze, ciekawiej nakreślone charakterystyki. Bowiern mimo kontynuowania stereotypu rysopisu nieszczęśliwych kobiet: „Porządny płaszcz, niedbałe uczesanie, podkrążone oczy [...]. Pani jest taka młoda, taka piękna a smutna” [KL 71, 76], „tragiczna histeryczka, zabłocona, ociekająca deszczem” [PCZ 68], o udręczonej twarzy – w autocharakterystykach pojawia się n o w y element: świadomość własnego c i a ł a. Problem c i e l e s n o ś c i był już, co prawda, osią konstrukcyjną „mikropowieści” Andrzeja Bursy pt. *Zabicie ciotki* z roku 1956 (opublikowanej znacznie później). Ta makabryczna historia „walki” z ciałem trupa odkrywa w nim coś niezniszczalnego. Ciało u Bursy to także z n a k t o ż s a m o ś c i – coś całkowicie w ł a s n e g o. Pisał on w wierszu *Malarstwo obłąkanego*:

Podobno ludzi można produkować syntetycznie
 Nie wiem
 Ja jestem z r o b i o n y z krwi skóry i włosów
 A byłem manekinem guzikiem automatu numerem w kartotece [B 67].

⁹ M. Głowiński, *Świat zdeterminowany*, „Współczesność” 1960, nr 69.

Kleczkowska pisze zaś: „Jestem ciałem: mam nogi, ręce, piersi” [KL 28]. Budzi ono często wstręt, zmusza do kontrolowania odruchów oraz dyktuje własne prawa – stąd sceny autoerotyczne w jej opowiadaniu pt. *Bezsensowność*: pozostawił „mnie jeszcze raz sarną, samą zupełnie z moim ciałem, porażonym od tamtej chwili na długo [...] z moim ciałem pełnym strachu, pełnym obrzydzenia [...] teraz już może mi pomóc tylko to jedno [wyróż. autorki], co jest ostatecznością” [KL 152]. Ciało jest pierwszą ofiarą w miłości i tym, co najtrudniej z niej rezygnuje, nawet wówczas, gdy dziewczyna myśli: „Nie mogę przestać udawać [...] był to wstręt do własnego ciała [...]. Gdyby się udało, cichaczem wysunęłabym się ze swojego ciała i chyłkiem wybiegła z pokoju” [KL 94]. Ta chęć ucieczki – porzucenia formy, której obcość jest tak natarczywa, dotyczy także twarzy: „Moja twarz nie jest chyba moją twarzą. Jest czymś obcym, maską z gutaperki, ugniecioną w grymas [...] szukam swojego wyrazu, ale nie znajduję go” [KL 152]. Ciało i twarz w tym ujęciu – to zewnętrzne powłoki. To włosy upięte w wysoki kok, gęste i błyszczące, delikatność rąk, chód przyzwyczajony do wysokich obcasów. Ale ciało kryje przecież zachodzące w nim procesy – kobieta przypomina sobie, iż: „byłam zbyt żywotna i młoda. Pod moją skórą wyraźnie pulsowała krew, nadając rumieniec twarzy i blask oczom” [KL 129]. Ciało przenosi znaki przemijającego piękna: „na twarzy [tej samej kobiety] położyły się niebieskie cienie [...] ruchy nabrały niepewności” [KL 82]. Apogeum cielesności rysopisu i zarazem utraty zaufania do własnej powłoki osiągnął Odojewski w *Miejscach nawiedzonych*. Ten monolog konającego na gruźlicę sprowadza się do dwóch spraw: obserwacji własnej agonii i wspomnienia pięknego ciała żony. „Jestem przedwcześnie starym człowiekiem [...] [a dawniej] zdawałem się być na pozór pięknym okazem mężczyzny [...] I co z tego zostało? jakaś wymięta szmata [...] zapadnięte głęboko oczy, świecące niezdrowym blaskiem, i fioletowe cienie pod oczyma [...] jestem tylko uformowaną, żywą na razie, różowobiałą substancją i te różne procesy, które w niej zachodzą, są niezależne od mojej woli” [O 41, 42, 140, 113].

Twarz skrzywdzonych jest prawie zawsze napiętnowana. Marcin – nieudacznik z powieści Kabatca *Za dużo słońca*: „Miał twarz znużoną, jakby postarzałą [...] Opuszczone kąciki ust i duża bruzda u nasady nosa – to było coś chmurnego, miało niesympatyczny, odpychający wyraz” [KBZ 56, 64]. Bohater *Portretu z pamięci* Stanucha tak siebie charakteryzuje: „Cechy skądinąd u normalnych ludzi pozytywne – jak ładne oczy, olśniewający głos, mądrość lub dobroć – w moim wypadku posiadają jakby mniejszą wartość [...] mam głupią i wstrętną twarz, idiotyczne oczy i chód niedołęgi” [S 25]. Natomiast student Harmonijka z powieści Patkowskiego jest zupełnie nieokreślony. Pierwsze zdanie dotyczące wyglądu jego twarzy pojawia się dopiero pod koniec utworu. Przedtem wspomina się jedynie o podartej kurtce tego wiecznego studenta, który według Błońskiego stał się synonimem pokolenia zbuntowanych i pogodzonych. Ten *everyman* prozy młodych pisarzy, który nieprzystosowany i skrzywdzony przez świat dorosłych spada na dno, a iście cudowna metamorfoza

w milicjanta winduje go na łono społeczeństwa – przeżywa to wszystko z twarzą nieodgadnioną w swej przeciętności.

Rozpiętość rysopisu skrzywdzonych jest więc znaczna: od sięgającego pod skórę i mięśnie – po puste oblicze Harmonijki. Jednocześnie funkcjonalizuje się poszczególne elementy ciała w roli znaków przeżywanych sytuacji.

Ciekawą galerię tworzą bohaterowie-partnerzy. Są oni sprzymierzeńcami skrzywdzonych, ich przeciwnikami (w konfliktach na tle erotycznym są to często ludzie obojętni) lub należą do grupy „kochanków z marzeń”. Ci ostatni są szczególnie interesujący: „W mych myślach i wyobrażeniach przebywali wspaniali mężczyźni, namiętni, a przy tym subtelni, umiejący kochać, a przy tym pragnący mojego uczucia” [KL 153]. Ich rysopisy uderzają banalnością: „Cudzoziemiec, wysoki, szczupły, nieco pochylony w ramionach, o [...] wysoko sklepionej czasce [...] z wyrazem zmęczenia nieopuszczającym ust [KL 129]: „Miał twarz suchą, ciemnoskórą, włosy bardzo gęste i jasne jak kawałek letniego dnia [...] miał cienkie wargi [...] twarz bez uśmiechu, pachniał morskim wiatrem” [KL 47]. Kształtuje się stereotyp smutnego, pięknego mężczyzny, silnego i zarazem subtelnego. Ma on stanowić rekompensatę: „A gdyby to wszystko, co było tej nocy – myślała – zdarzyło się z kim innym i gdzie indziej, na przykład z takim ślicznym chłopcem włoskim, takim jak z filmu, i nie w hotelu, a w uroczym pensjonacie nad morzem, gdzie nikt by o nic nie pytał i rano przyniesliby do łóżka tacę z dwoma filiżankami parującej kawy” [KL 10].

Niejednokrotnie bohater zbliża się do swojego ideału, ofiarowując mu uczucie, jak Marcin z powieści Kabatca – Katarzynie, która wypisz wymaluj przypomina piękne „diablice” z opowiadań Hłaski i Kotowskiej: „Jasne rozpuszczone włosy [...] leżały na brązowym ciele jak dojrzałe zboże [...] roześmiała się z jakąś naiwną wulgarnością [...] cała bardzo zgrabna [...] długie nogi wyrastające z wąskich bioder przywodziły na myśl sportową szlachetnej rasy klacz” [KBZ 29, 47, 53]. W *Harmonijce* występuje podobna dziewczyna – „łatwa” Henia o smukłych zmysłowych nogach i kawowej cerze.

Z reguły „kochankowie z marzeń” stanowią przeciwwagę tego, co bohaterowie mogą osiągnąć. Nieustannie bowiem poszukują ideału, marzą o partnerze takim jak oni sami, bo chociaż skrzywdzeni, mają o sobie wysokie mniemanie: „marzyłam: wysiąść na obcej stacji. Zamieszkać w pustym domu. I potem miał się zjawić ktoś taki sam jak ja” [PCZ 24] – myśli bohaterka *Sentymentów* Paczowskiej – zaraz na początku powieści niezręcznie antycypując zakończenie. Pojawia się ktoś taki, ale bez „pustynnej” twarzy i obleśnie gruby – „mysz z bicepsami”. Zdecydowanie odrzucony odjeżdża – i dopiero pozostawiony list – winnym świetle przedstawia jego karykaturalną z pozoru postać.

Kochankowie niespełniający oczekiwań stają się najczęściej przeciwnikami marzycieli. Początkowo budzą ufność, mają interesujące twarze, ale nagle zachodzi metamorfoza: „miał obcą obojętną twarz [...] zauważyłam jego uszy. Uszy

miał małe, bardzo małe, prawie przyklepione do czaszki, d z i w n e, trochę niemow-
 łące, trochę nienormalne: p r z e r a z i ł y m n i e” [KL 32]. Powtarza się to w różnych
 wariantach, a w skrajnej postaci doprowadzone jest do mizoginizmu w monologu
 narratora *Miejsc nawiedzonych*: „to było tylko czysto mechaniczne [...] pańszczyzna
 odrabiana z przeraźliwie trzeźwą świadomością, że się jest wciągany, wsysany
 i nieomal pożerany przez jakąś czerwoną, nabrzmiałą okropnie i gęsto owłosioną
 modliszkę” [O 129].

Tak dosadnych rysopisów przeciwników nie jest wiele. W innych zwraca uwagę
 powiązanie rysopisu z rolą, jaką przypisano postaci. Leona, o grubym głosie i mę-
 skiej sylwetce, dążąca do objęcia we władzę matriarchatu całego Domu – ciężko stąpa,
 a „w jej ruchach była jakaś senność, leniwość spokojnej o wszystko samicy” [KBZ 83].
 Aldona – piękna rywalka porzuconej Teresy, „biczująca” urodą i nieskazitelnym stro-
 jem – należy do elity światka dziennikarskiego i jest przez wszystkich podziwiana
 i uwielbiana. Obrzydliwy kochanek – zadający gwałt niekochającej go już kobiecie
 – dawno stracił urodę: „to nie była ta twarz sprzed sześciu laty. Dobrze jedzenie i picie
 pokryło ją warstwą tłuszczu [...] pod oczami przybyły dwie głębokie bruzdy, nadając
 im wyraz zmęczony i twardy” [KL 94]. Mąż – który już nic nie znaczy – to: obecność
 obok, nie ta nawet, która zielonkawoszara konkretnie ograniczała przestrzeń” [KL 48].

Mimo powszechnego w analizowanych utworach poczucia alienacji i krzywdy ry-
 soplisy a n t a g o n i s t ó w są raczej nieliczne. Następuje i n t e r i o r y z a c j a prze-
 ciwnika – krzywda wynika raczej z błędnych wyobrażeń, niemożliwych do ziszczenia
 pragnień. Poza tym w r ó g staje się anonimowy – roztapia się w t ł u m i e. Prekur-
 sor egzystencjalizmu – Søren Kierkegaard – pisał, iż p r a w d ą jest j e d n o s t k a,
 n i e p r a w d ą jest t ł u m¹⁰. Analizowane teksty przynoszą odrażający wizerunek lu-
 dzi wypełniających tło zdarzeń: „Obok mnie siedziały dwa zmęczone, zblazowane
 żołądki, obleczone w dwa zmięte pofarbowane ciała, smutne wspomnienia po ko-
 bietach” [KL 45]. Młodzi wyraźnie z b r z y d l i. Dziewczyna ma „krótkie, źle utrzy-
 mane kosmyki opadające na oczy i uszy” [KCZ 61]. Koledzy ze studiów, to: „wy-
 łysieli i postarzali młodzi ludzie” [S 115]. Wygasa dominująca poprzednio, widoczna
 w strojach, fryzurach i zachowaniu, opozycja: młodzi – starsi. „Simonki” i „Fanfany”
 zostali wchłonięci przez tłum – noszą popielate garnitury i białe koszule. Miejsce
 fantazyjnych strojów zajmuje solidna konfekcja. Ulica s z a r z e j e: „wszyscy mieli
 grube kraciaste szaliki” [KL 65].

R y s o p i s t ł u m u jest jeszcze bardziej jednoznaczny niż w okresie poprzednim,
 bo o ile szukano wówczas niekiedy usprawiedliwienia dla jego „zapijaczonyj mordy”,
 teraz bohater Stanucha jest zadowolony, że przez chwilę nie dostrzega „sytych, zado-
 wolonych twarzy, które budziły we mnie chęć posiadania solidnego karabinu maszy-
 nowego” [S 114]. Tłum jest dziki – „prawie półprzytomny z nienawiści do konduktó-

¹⁰ S. Kierkegaard, *Jednostka i tłum*, w: *Filozofia egzystencjalna*, przeł. A. Ściegienny, Warszawa 1965, s. 54 i n.

ra, kierowcy, PKS-u i rządu” [KBZ 70]. Ale może mieć także twarz martwą i szklany wzrok. Narrator *Miejsc nawiedzonych* Odojewskiego, widząc szare i smutne twarze ludzi potrafcających się na ulicy, myśli: „Dla nich zabijałem niegdyś, o tak, pisałem książki, tak, zabijałem, aby byli wolni, pisałem, żeby żyli pięknie, och, nie są wcale wolni i nie żyją pięknie, nikt nie może być wolny i nikt nie może żyć pięknie, wszystko jest zresztą umowne, oczywiście, bo gdzie jest miara na wolność i piękno?” [O 125].

Czy oznacza to akt rezygnacji? Miejsce anonimowego tłumu zajmują coraz częściej syci oportuniści – straszeni mieszczenie: „W niedzielę wszyscy są głodcy, mężczyźni ogoleni na błyszczaco, zakuci w pancerze wywatowanych ubrań [...] kobiety poruszają się nienaturalnie [...] gdyż raz na tydzień muszą grać rolę dam. Mają uśmiechy przyklejone do twarzy” [KL 135]. Ten tłum to: „same obce wargi szepczące do sąsiednich uszu. Cały kościół był pełen wyschłych głów [...] wśród zadowolonych mebli snują się łakome podniebienia, wypchane żołądki [...] długie wijące się języki, ręce obleśnie otwarte” [KL 79]. Pomędzy takimi ludźmi umrzeć muszą ideały miłości – bohaterka opowiadania Kleczkowskiej próbuje popełnić samobójstwo.

Ale nienawiść do tłumu traci poprzedni polityczny odcień. Staje się efektem natury obyczajowej. Oznacza to rezygnację z poszukiwania odpowiedzialności za obrzydliwość ludzi – coraz częściej pojawiają się sugestie, iż są sami sobie winni.

4

Czy rekonstrukcja rysopisów służy – jak w potocznym rozumieniu – poszukiwaniu osób zaginionych, czyli określeniu modelu bohatera wybranej grupy tekstów prozy z lat 1955-1960?

Postacie uwikłane w schematycznie kreślone sytuacje egzystencjalne niejednokrotnie wyglądają podobnie. Sugestię, iż los determinuje wygląd, można odwrócić i powiedzieć, że komunikowany rysopis sugeruje okoliczności, w jakich znalazł się bohater, i zawiera „w sobie” projekcję jego zachowania. Tak pojmowany wygląd zewnętrzny spełniałby nie tylko informacyjno-obrazową rolę, lecz także funkcję uogólnienia dyskursywnego na równi ze słowem narratora. Byłoby to jednak możliwe jedynie wówczas, gdyby nadawca i odbiorca posługiwali się wspólnym kodem rysowania postaci (jak w drugorzędnej literaturze sensacyjno-detektywistycznej czy komiksach).

Czy jednak w badanych utworach pojawia się taki „język rysopisu” – system modelowych wyglądków narzucanych odbiorcy?

Poetyka sformułowana prozy lat 1955-1960 unika tego rodzaju schematyzmu, sprzecznego z gloszoną tendencją do ukazywania niepowtarzalnych losów jednostki. Realizacje przynoszą jednak uproszczoną wizję świata, sprowadzoną do sieci kilku relacji: skrzywdzeni – krzywdzący, młodzi – starzy, jednostka – tłum, co decyduje o technice prezentowania postaci. Obarczenie rzeczywistości odpowiedzialnością

za wszechstronne ograniczenie bohatera – pisze Michał Głowiński we „Współczesności” z roku 1960¹¹ – prowadziło do zredukowania samodzielności postaci, która przestała być konstrukcją pełną. Często stanowi jedynie *exemplum*, uzupełnione komentarzem narratora i konstrukcją fabuły mającej charakter przypowieści czy paraboli. Bohater traci w ten sposób indywidualność na rzecz typu. Tak dzieje się zwłaszcza w prozie młodych pisarzy z lat 1955-1957, gdzie niezbyt wyrafinowane rysopisy „ładnych i smutnych”, plugawego tłumu – sygnalizują wyraźne ograniczenia przy ich konstruowaniu. Ale i tu nie sposób mówić o dominujących modelach, choć niewątpliwie można dostrzec reguły „rysopisania” w portretach nagiego i ubranego ciała protagonistów, ich sprzymierzeńców i przeciwników oraz postaci ła.

Wyraz twarzy – mimika, charakterystyczne zachowanie, gestyka są w wielu przypadkach pochodną roli pełnionej przez bohatera w konflikcie fabularnym. Odbiciem związanego z nią zespołu zjawisk psychicznych. Wygląd staje się w y r a z e m przeżyć. „Pewne treści psychiczne – pisze Stefania Skwarczyńska – powodują określone zjawiska zewnętrzne [...] radość wewnętrzna wyraża się w upiększającym twarz uśmiechu, trwale przygnębienie żłobi bruzdy na twarzy [...]. Pojęcie wyrazu odnośny albo do chwilowego odbicia treści wewnętrznej na wyglądzie, albo do odbicia stałego (przy ewentualnej zmienności z biegiem czasu)”¹². Młodzi pisarze odwzorowują jednocześnie modne fizjonomie: Ivesa Montanda, Gerarda Philippe’a, Lucii Bosé (Simona z filmu *Rzym godzina jedenasta*). Opisują nie tylko rysy twarzy, sylwetkę, brzmienie głosu, ale także sposób ubierania się. Strój pełni tu funkcję semiotyczną i ma częstokroć charakter a t r y b u t u. W swoich pracach o balladzie Jadwiga Jagiełło za atrybut uznaje przedmiot-znak, wyróżnik postaci balladowej biorący się ze sfery kultury świata balladowego¹³. W prozie pokolenia 56 są to: kolorowe koszule, dżinsy, barwne apaszki, rozkloszowane albo obcisłe wydekoltowane sukienki, a także brudne drelichy i szare garnitury. Oryginalny, wyzywający strój i modne uczesanie – to najczęściej pojawiające się sygnały istnienia m o d e l u „młodego gniewnego” bohatera. Dysponuje on równocześnie dość ograniczonym repertuarem reakcji mimicznych i gestycznych. Ale to właśnie one są charakterystyczne. I zarazem powodują, iż model rysopisu jest zawsze *in statu nascendi*. Wynika to z założenia, iż twarz „dana przez naturę” o niczym jeszcze nie świadczy. Jest ładna lub brzydka, podobnie jak sylwetka człowieka. Ważne jest natomiast to, co Życie „r z e ź b i” na twarzy. Najbardziej widoczny jest g r y m a s i gwałtowny g e s t. Pisarze rezygnują bowiem z właściwej powieści realizmu dziewiętnastowiecznego i współczesnej trzeciorzędnej literaturze koncepcji f i z j o n o m i c z n e j sprowadzającej się, według Józefa Bachórza referującego jej założenia, do przekonania o „bezpośrednim związku cielesnego kształtu

¹¹ M. Głowiński, dz. cyt.

¹² S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 239.

¹³ J. Jagiełło, *Postaci bohaterów ludowej ballady*, w: *Formy literatury popularnej*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 213-214.

człowieka z jego właściwościami duchowymi”¹⁴. Generalizując trzeba stwierdzić, iż w utworach z okresu 1955-1957 pojawia się „fizjonomika na opak” – piękne twarze o regularnych rysach nie wróżą niczego dobrego. Zewnętrzne piękno jest złudne. Niepozorność i brzydota kryją zaś często osobowości autentyczne i oryginalne. Niektóre późniejsze teksty, zwłaszcza Kleczkowskiej o problematyce erotycznej, sięgają do arsenału „wysoko sklepionych czaszek”, „prostych nosów” i „proporcjonalnych rysów”.

Niekiedy spotyka się charakterystyki fizjonomiczne figur tła i postaci drugorzędnych. W *Nieziemnie kolorowych brzegach* Kabatca pojawia się taki oto rysopis: „ma duże nie mieszczące się w wargach zęby i jastrzębio drapieżny nos. Takie nosy mają awanturnicy i ludzie wyjątkowo przebiegli” [KBP 64].

To, że młody, zbuntowany i pognębiony bohater nie ma jakiegoś znaku szczególnego w swej w r o d z o n e j fizyczności, nie znaczy, iż czytelnik nie rozpozna go bez trudu po ubiorze, ruchach, spojrzeniu i – oczywiście – stylu zachowania.

Po roku 1957 pojawiają się bardziej zindywidualizowane charakterystyki powierzchowności i rekonstrukcja modelu nastrocza badaczowi coraz więcej trudności, chociaż niektóre motywy wyglądu przewijają się nadal. Zwłaszcza w rysopisie tłumu.

5

Analiza konwencjonalizacji chwytów w prezentacji bohatera i wskazanie na niezamierzoną, aczkolwiek faktyczną stereotypowość wyglądu postaci – to jeden aspekt badania rysopisu w prozie debiutantów okresu przełomu. Drugi – to rozpatrywanie go jako instrumentu do sugerowania zmienności stanów psychicznych konkretnych osób zanurzonych w przebiegającej akcji. Gdy poprzednio brałem pod uwagę rysopis jakby w ujęciu s t a t y c z n y m, postać zastygła w charakterystycznym geście – obecnie ujmuję jej wygląd w d y n a m i c z n y m p r z e b i e g u. Od momentu pojawienia się bohatera do jego zniknięcia. Nie można tu abstrahować od konstrukcji fabularnej poszczególnych opowiadań i powieści. Istotne jest, w jaki sposób autor opowiada świat, jak manewruje uwagą czytelnika. Ważne stają się poszczególne rozwiązania narracyjne, bowiem sposób opowiadania determinuje rysopisanie, tak jak zależy ono od gatunku prozy. Opowiadanie przynosi najczęściej pojedynczy rysopis; powieść (nie jest to regułą) dostarcza wielu charakterystyk, dokonywanych często z różnych punktów widzenia. Zaś prawie zawsze ujmuje rysopis w diachronicznym przebiegu, zależnym od rytmu przemian psychiki bohatera. Przeżycia wewnętrzne postaci literackiej mogą być ukazane wieloma sposobami. Można je – jak pisze Henryk Markiewicz – nazywać i relacjonować, sugerować w metaforycznym opisie, prezentować w mowie pozornie zależnej, monologu wewnętrznym lub

¹⁴ J. Bachórz, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, „Teksty” 1976, nr 2.

wypowiedzianym, strumieniu świadomości¹⁵. Można też. przedstawić pośrednio przez zachowania i zmiany w wyglądzie. Rysopis w tej funkcji nie może być jednorazowy dla całego tekstu. Postać Elżbiety – partnerki bohatera powieści Kabatca *Za dużo słońca* – to przykład rysopisu zmieniającego się paralelnie do rozgrywającego się konfliktu.

Rysopis I: „Jeśli miała trzydzieści pięć lat, to nie były to lata najgorsze – czysty miękki profil opalanej twarzy kwitł na tym tarasie w najlepsze” [KBZ 15].

Rysopis II: „jej oczy za okularami są ciągle surowe i czujne. Nawet wówczas, kiedy się śmiała, nie zmieniły swego wyrazu” [KBZ 76].

Rysopis III: „W obecności tej silnej kobiety o męskim głosie traciła całą naturalność swoich ruchów i tę swobodną pogodę [...] jej lekko schylona głowa wyprostowała się sztywno [...] usta nieznacznie się zwężyły” [KBZ 83].

Rysopis IV: „Posmutniała nagle i zgarbiła się. Wsunęła dłonie między kolana i opuściła nad nie głowę. Ściągnąwszy brwi [...] wydawała się bliska płaczu. Zmarszczki pocięły jej czoło” [KBZ 85].

Rysopis V: „Nachyliła się: miała szeroko rozwarte oczy i wilgotne, rozchylone usta z meszkiem nad górną wargą [...] palce jej drżały” [KBZ 96].

Rysopis VI: „Od drzwi odwrócił się [...] patrzyła na niego przygasłymi oczami” [KBZ 99].

Rysopis VII: „Siedziała po drugiej stronie stołu milcząca, jakby złęknioma. Znowu włożyła okulary. Nie ukryły jednak sińców pod oczami. Twarz osunięta, blada, była tępą maską zmęczenia. Jest stara i brzydka” [KBZ 104].

Rysopis VIII: „Oстрым ruchem przysunęła się do gorącego ciała mężczyzny [...] nie reagował [...] sztywniejąc, ostrożnie odsunęła się [...]. Znieruchomiała [...]. Miała oczy skopanej suki” [KBZ 156].

Ten „żywy” rysopis, gdzie dostrzegane są wyraźne zmiany w wyglądzie – to efekt obserwacji dokonywanych przez protagonistę. Oblicza partnerów są zawsze wyraziste. Bohater *Portretu z pamięci* myśli: „Jej uroda wymaga codziennie nowych nazwań. Ilekroć spojrziałem na jej twarz oczy ciała – stwierdzałem, że są inne, nowe, niepowtarzalne” [S 133]. „Nazwania” uzależnione są tu od przyjętego sposobu narracji. W większym jednak stopniu perspektywa narracyjna determinuje sposób pokazywania osoby protagonisty. Łatwo obserwować go w trzecioosobowej narracji auktorialnej, kiedy jest przedmiotem opowiadania, a elementy rysopisu opatrzone są komentarzem narratora. Trudniej – w odmianie personalnej, gdzie staje się on pośrednikiem narracji. Natomiast sytuacja, gdy bohater jest p o d m i o t e m relacji – nie sprzyja autocharakterystykom zewnętrznym. Pomocą służą tutaj partnerzy wypowiadający spostrzeżenia dotyczące wyglądu narratora oraz lustra, w których tak chętnie przeglądają się bohaterowie. Perspektywa pierwszoosobowa sprzyja projekcji stanów psychicznych narratora na postrzeganą rzeczywistość. Stąd płyną deforma-

¹⁵ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, s. 85-86.

cje obserwowanych postaci. Pojawiają się animalizacje i reifikacje. Zmiany rysopisu postaci najwyraźniejsze są w narracji neutralnej, rejestrującej świat przedstawiony. Rysopis jest tu bowiem jedynym obok zachowań (a i one są często jego elementami) znakiem przeżyć.

Dynamicznie rozumiany rysopis jest zadaniem dla czytelnika – steruje jego uwagą oraz stanowi ważne ogniwo procesu konkretyzacji postaci literackiej. W pierwszej fazie służy uzasadnieniu jej istnienia, utwierdza jej egzystencję jako swego rodzaju „osobowość” generującą zachowania. Dzięki temu rodzi się quasi-człowiek, nie „z krwi i kości” co prawda, ale dzięki realistycznej motywacji oceniany według reguł tej samej psychologii, której podlega odbiorca. Rysopis dostarcza ponadto nowych cech, które obok zachowań, myśli i wypowiedzi stanowią o charakterystyce postaci. Z kolei zmiany wyglądu mogą, a nawet powinny, zastępować sformułowania narratora o stanie jej psychiki. Wiąże się to z wpisaną w tekst koncepcją czytelnika. Rysopis „gotowy” i zinterpretowany przez narratora, jakby przefiltrowany przez jego świadomość, zakłada odbiorcę uległego, biernie podporządkowującego się idei autorskiej. Nie ufa się jego psychologicznemu doświadczeniu. Narzuca schemat i pozabawia możliwości samodzielnego rekonstruowania całościowej sylwetki bohatera. Takie postaci-preparaty pojawiają się w wielu wczesnych tekstach debiutantów (Hłasko, Kleczkowska, Kotowska, Leja, Minkowski, Paczowska). Nagminne są komentarze odautorskie, jakby w obawie przed niezrozumieniem czy złym odczytaniem sensu utworu lub – to paradoksalne! – by nie zostać posądzonym o schematyzm. Inaczej dzieje się wówczas, gdy rysopis jest jedynie prezentowany. Nawet jeśli jest to prezentacja tendencyjna, sugerująca interpretację. Bowiem konfrontowanie różnych fragmentów charakterystyki pozwala tworzyć postać zawsze „na nowo”. Czytelnik musi śledzić „chowającego się” przed nim bohatera. Taka „pogoń” to temat *Pętli* Hłaski, *Portretu z pamięci* Stanucha, *Miejsc nawiedzonych* Odojewskiego i niektórych utworów Kabatca.

Stopniem zaawansowania rysopisu, brakiem lub natarczywością sygnalizowanych cech rządzą prawa wewnątrztekstowej ekonomii. Z jednej strony istnieje możliwość, że postać będzie oznaczona inicjałami i nie będą do niej przypisane żadne cechy fizyczne, z drugiej nadmiar informacji może kryć zespół danych wzajemnie się wykluczających. Rozszyfrowanie takiego rysopisu to problem wiążący się z koncepcją m a s k i. Nie sprowadza się ona tylko do kwestii wyglądu. Organizuje koncepcję bohatera, jego postawę wobec otoczenia. Dotyczy więc w ogóle tekstu zachowań i wyglądu. Piatigorski i Uspienski piszą w cytowanym już wcześniej artykule, iż „maska» znamionuje ów przypadek, kiedy problem braku przystosowalności jednostki i świata [...] jest rozstrzygany przez podmiot na płaszczyźnie semiotyzacji własnego »ja« [...] w komunikacji z sobą lub z innymi”¹⁶. Statyczny obraz – piszą dalej – ukrywa

¹⁶ A.M. Piatigorski, B.A. Uspienski, s. 157-158.

dokonywające się nieustannie zmiany w psychice bohatera. Badanie maski jest ściśle związane z semiotycznością jego zachowań i wymaga dotarcia do ich dwuaspektowej prezentacji. I tutaj znowu ważna staje się rola przypisana czytelnikowi. Maski może pojawić się w utworze w sposób stematyzowany – wyraźnie skonstruowana i funkcjonująca na prawach fałszywego „ja”. Dostrzegają ją wówczas same postaci lub charakteryzuje narrator. Młodzi pragną pozbyć się jej: „jakże często to, co sobie mówimy, jest różne od tego, co się zwykło mówić innym. Każdy siedzi w swojej intymności jak w pancernej skorupie. Może czasem chciałoby się ją rozwalić i ukazać się drugiemu takim, jakim się jest w istocie, gdyby nie obawa, że ta nagość zostanie wyśmiana. Cóż, nie musi być piękna” – mówi na wskroś nowoczesna dziewczyna z opowiadania Kabatca *Dobranoc Nata* [KEP 150].

W jakim jednak stopniu chwyt „maski” organizuje rysopis? Jest to bardzo istotne dla interpretacji rysopisów postaci skrzywdzonych i krzywdzących, ponieważ nie zawsze twarz, sylwetka i strój stanowią wystarczający sygnał tożsamości. „A może to tylko pozór, maska? Niektóre babki diabelnie się maskują, »biorą rolę«... Inka spojrzała uważniej. Kąciki jej ust lekko drżały; wyglądała jak zdeprawowany anioł” [KT 135]. Fragment opowiadania Kotowskiej zwraca uwagę na fakt, iż często młode dziewczyny „biorą rolę” negatywnych, gdyż „pozytyw trąci nudą”: „Miałam wtedy opinię osoby doświadczonej, słowem takiej, co się nieludzko puszcza. Ponieważ chesałam się w grzywkę i lubiłam ciuchy. Ubierałam się ładnie – fakt, ale poza tym byłam niesłychanym cielęciem. Cielątko z gumy napompowane czułością” [KT 138].

Maska jest tu ujmowana jako poza – „druga twarz”, oblicze „wampa” często dosłownie kryjące prawdziwe, co czyni się zwykle w celu szokowania świadków lub ucieczki przed rzeczywistością. Ustanawia to istotną dla problematyki rysopisu relację między życiem wewnętrznym i cechami charakteru – a wyglądem i zachowaniem postaci. W wielu utworach dążenie do autentyzmu zachowania i szczerości uczuć sprowadza się do prostego ujęcia maski w opozycji: „maska” – wartość ujemna, a „brak maski” – wartość dodatnia. W takiej perspektywie widzisz siebie i innych bohaterka *Listów do mojego chłopca* Leji, pisząca do wymarzonego kochanka, dziewczyna zasłaniająca się niejedną maską (to taktyka wobec dorosłych) i co gorsza – wokoło dostrzegająca podobnie zamaskowane twarze.

Maska może być jedynie implikowana, a dotarcie do niej jest wówczas polem i nie dla czytelnika sformułowanym przez „autora wewnętrznego”, albo też czymś niedostrzegalnym nawet przez podmiot utworu – na tej płaszczyźnie mówi się o widocznej na twarzach masce pogardy, cynizmu i smutku, za którą kryją się sentymentalne i czułe charaktery skrzywdzonych bohaterów. Pojawienie się chwytu „maski” wskazuje na rozwijaną tu koncepcję postaci z konieczności nieautentycznej, nieufnej wobec świata, który stanowi nieustanne zagrożenie, oraz wobec społeczeństwa, w jakim nie można realizować swoich marzeń.

Starałem się pokazać faworyzowane przez młodą prozę elementy rysopisu jej bohaterów i zwrócić uwagę na najmocniejsze i najpewniejsze sygnały ich tożsamości. Reguły poetyki rysopisu wynikają w znacznej mierze z inspiracji metatekstowych: mody, recepcji obcych literatur, opozycji wobec socrealistycznego schematyzmu. Badanie rysopisu powinno prowadzić do rekonstrukcji historycznoliterackiej. Chodzi o to, aby poprzez rysopis odczytać dążenia i mody zapisane immanentnie w twórczości młodych prozaików¹⁷.

Pierwodruk: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979.

¹⁷ Dziękuję wszystkim uczestnikom dyskusji nad moim referatem, a zwłaszcza pp. Kazimierzowi Bartoszyńskiemu, Aleksandrowi Labudzie i Januszowi Maciejewskiemu za szereg uwag, które pomogły mi w ostatecznej redakcji niniejszego tekstu.

Krystalizowanie się nowo-mowy w polskiej prozie realizmu socjalistycznego

1

Jest rok 1944, na oswobodzonym skrawku polskiej ziemi, w zakolu frontu, kształtuje się nowe polskie słowo. Język robotniczej rewolucji. Powieść Bogdana Hamery *Na przykład Plewa* (1950) przywoływana najczęściej jako świadectwo mierności pisarstwa realizmu socjalistycznego – pod jednym względem budzi zainteresowanie badacza – pokazuje genezę języka prozy socrealistycznej. W jednej z pierwszych scen bohater tej powieści ze wzruszeniem odczytuje zdania Odezwy wzywającej robotników do odbudowy fabryki. Działanie apelu było natychmiastowe. Także Błażej Plewa oddaje fabryce ukryte podczas okupacji motory i angażuje się w proces odbudowy zakładu. Sukces ten zostaje skomentowany po kilku dniach przez jednego z autorów wezwania:

Włożyli w nią cały posiadany kunszt, wszystkie gorące robociarskie pragnienia, ale jednak zdawało się, że te z duszy pisane, gorejące upartym zapalem zdania brzmią jak frazesy, są suche i martwe. Nie krzyczą potężnym głosem namiętnego wołania, nie biją w gongi na alarm... że są zbiorem zwykłych słów, ułożonych chyba nieudolnie, bo dobieranych nie przez kształconych oratorów czy pisarzy, lecz przez ludzi prostych, przez ludzi od młota i kielni, natchnionych jedynie żywiołowym pragnieniem walki i oddanych sprawie. Ale nie były widoczne te słowa martwe, bo przecież trafiały ludziom do sumienia, bo przecież od nich skóra cierpła. [HPL 60]¹

¹ W artykule cytowane są następujące powieści: K. Brandys, *Obywatele*, Warszawa 1951 – [BOB]; A. Braun, *Lewanty*, Warszawa 1954 – [BLE]; B. Hamera, *Na przykład Plewa*, Łódź 1951 – [HAP]. W nawiasie podano skróty służące do oznaczania cytatów.

Autotematyczna refleksja wypunktowuje najważniejsze cechy nowego języka: słowa muszą być „robociarskie”, winny „krzyczeć potężnym głosem”, a chociaż zwykle – są „natchnione”. Przede wszystkim zaś – nie są „martwe”, lecz posiadają skuteczność przekonywania. Walczące słowa. A nie ma chyba powieści socrealistycznej, gdzie już na pierwszych stronach nie pojawiłby się polityczny przeciwnik. W utworze Hamery jest to początkowo wróg „w słowie”. Inżynier Karwacki, przedwojenny inteligent i technokrata, przemawiając na zebraniu nazywa fabrykę „wielkim trupem”, pragnienie odbudowy „marzeniem o reinkarnacji”. Formułuje zdania niezrozumiałe dla audytorium:

Reasumując dojdziemy do słusznej konkluzji, że trudno jest realnie planowane w oparciu o tak nierealne podstawy. [HPL 42]

Jego słowa i słowa przemawiającego po chwili sekretarza partii – tworzą dwa obce sobie szeregi. Karwacki mówi „marnotrawstwo”, sekretarz swojsko „zmarnieć”. Pierwszy dopomina się o zachodni kapitał i nazywa robotników „nieuleczalnymi fantastami”, drugi mówi dobitnie i jego słowa – „uparty głos” o wolności i przyjacielskiej armii radzieckiej – „miały urzekającą moc-przekonywania” [HPL 43]. Dwa szeregi słów to odzwierciedlenie rzeczywistego rozwarstwienia języka na dwa języki-światopoglądy. Głos przedwojennego fachowca, który nie rozumie nadchodzących zmian, nie stanowi poważniejszego zagrożenia. Większe tkwi w językowej rutynie; przyzwyczajeniu do słów, jakie teraz mogą dzielić ludzi jednej wiary. Dlatego też poszukiwanie wspólnego języka to największa troska autora, narratora i bohaterów tej powieści. Majster Plewa stanowi przykład licznych klęsk na tym polu – nie może pozbyć się zapamiętanych z kapitalistycznej przeszłości zwrotów, które w rozmowach z robotnikami osłabiają siłę jego argumentacji. Zapomina o radzie, jakiej udzielił mu doświadczony członek partii: porozumienie zapewni szczerść i prostota słów. „Robociarski” język wymaga wyodrębnienia spośród wielu języków współczesności. Trzeba go przeciwstawić wrogom i przeszłości. Narzucić sprzymierzeńcom. Wówczas argumentacja zakłeta w słowa dotrze do wszystkich, także tych przyglądających się z boku. Dominuje cel agitacyjny który powodował, iż polemika języków-światopoglądów w pierwszych polskich powieściach socrealistycznych sprowadzała się do dwóch aspektów: 1) przeciwstawienia sobie postaw ideowych, czyli opozycji: „my” („nasi”, komuniści) – „oni” (wrogowie, chwiejni); 2) różnicowania systemów stylistycznych tradycyjnego oraz „naszego” nowego sposobu porozumiewania się.

Nie sprzyjało to realistycznemu ukazaniu społecznego rozwarstwienia języka. Indywidualizacja wypowiedzi, wykraczająca poza sporadyczne przekleństwo lub błąd językowy, mogłaby spowodować rozpadnięcie się narracji na cykl wielu trudnych do zrelacjonowania głosów. A wróg mówiący pełnym głosem wymagałby kontrargumentacji. Natomiast narrator starannie unika angażowania się w słowa przeciw-

ników, chociaż nieustannie przenika do świadomości Plewy i pozostałych pozytywnych bohaterów, stosując technikę mowy pozornie zależnej. Czyżby wróg nie budził zainteresowania? Wprost przeciwnie! Przecież zaostrzają się sprzeczności pomiędzy „starym ginącym światem” i nowym, który „rośnie”. Także u Hamery cała fabuła osnuta jest na nieustannej gotowości do odparcia ataku wroga, a główne zdarzenia w powieści to zniszczenie motoru, strajk i mord dokonany przez bandę z lasu. Ale opozycja charakteryzuje się sama. Sabotażysta pozostawia list:

Bolszewików i bolszewickich pacholków będziemy bić nie tylko po motorach, ale i po łbach [...] Precz z uzurpatorami! Niech żyje Rząd Polski w Londynie. [HPL 167]

Wroga demaskuje: pozorne zaangażowanie, podejrzany patos, ton głosu, a także „niemrawość” słów – cóż bowiem znaczy okrzyk „Precz z bolszewickimi pacholkami” [HPL 204], jeśli

Ten okrzyk podjęty był bardzo słabo. Pod ścianą na prawo od trybuny zakotłowało się i po chwili dwaj robotnicy kolanami wykopali z tłumu jakiegoś młodego robotnika i za kołnierz wynieśli przez najbliższą bramę. [HPL 204]

Słowa wroga budzą odrazę, ale są mało przekonywające: „Nie rozumiecie, że to nie on gada, tylko ci co stoją za jego plecami” [HPL 204]. A ponieważ tych ani widać, ani słyhać – ze słowem wroga nie trzeba się liczyć. W odwrotnej relacji, działania robociarskich słów na przeciwników, sytuacja jest całkowicie odmienna. Szkodnika łatwo pokonuje się słowem, co więcej, on sam przytłacza się swą niepewnością:

Powiedział nieomal zupełnie cicho i te słowa bezkrwiste i anemiczne tak go samego przycisnęły, że, wzburzenie zupełnie zeń uleciało i poczuł się zupełnie pokonany. [HPL 177]

Do walki kieruje się słowa-obelgi; zamiast dyskusji – klątwy: zwyczajne – „cham zbuntowany”, „drań”, „podłe pyski”, „wazeliniarz”; bardziej wyszukane – „dyrektorski utrzymdupek”, „żeby ci wątroba kawałkami przez nos wyleciała”; zdecydowanie groźne, służące indukowaniu emocji – „udusić pasożyta”, „kikuty połamać i do rowu”; zgoła homeryckie – „żeby ci swołocz w piekle widły w mordę tak wtopili, jak ten drut wtopił się w nasz motor”. Przekleństwa wrogów są anemiczne: „bolszewicki pacholek”, „peperowski łyku”.

Sprzeciw wobec postawy wroga – to jedna z pierwszorzędných cech powieści realizmu socjalistycznego. Wróg może tu być złem uosobionym, ale może to być także niepożądana tradycja komunikowania się, wyrażająca – nierówność społeczną, dominację majstra nad robotnikiem, inteligencki żargon czy głos z podziemia politycznego. Ale mimo że jest to proza poświęcona antagonizmom społecznym, nie

znajdują one pełnego odbicia w jej kształcie językowym. Raczej widać tu dążenie do podkreślania jednolitości językowego „my”. „Nasz” język ma przy tym tendencję do monopolizowania „rzeczywistości” słów; utwierdzanie „naszej” odrębności idzie w parze z tendencją do likwidowania słów przeciwników i dokonuje się różnymi sposobami. Wrażenie jednolitości z biegiem lat pogłębia się. W analizowanej powieści Hamery, której akcja rozpoczyna się na krótko przed zakończeniem wojny, język postaci ukształtowany został na wzór propagandowych sloganów końca lat 40., kiedy to utwór został napisany. Była to próba zakorzenienia języka rodzącego się realizmu socjalistycznego i świadomości jego bohaterów w prehistorii Polski Ludowej. Dążenie do wyodrębnienia i pokazania dawności języka, który miał się kształtować nie między gazetowymi kolumnami, a na produkcyjnym i ideologicznym polu walki. Tu miał się narodzić *h e r o i z m n a s z y c h s ł ó w*. Stąd też wynika nierzeczywista jednolitość języka tej powieści. Narrator i bohaterowie nie odtwarzają bowiem faktycznego bytu języka. Ich słowa, jak niezręcznie podrobione dokumenty archeologiczne, są bliższe czasom fałszerza niż faktom rzeczywistości. Ta informacja immanentna, nie zamierzona przez autora, bo podważająca autentyczność świata przedstawionego, jest dla badacza bardzo cenna – pokazuje ona mechanizm budowania „historyczności” języka literatury socrealistycznej.

2

Uważny czytelnik *Lewantów* Andrzeja Brauna (1952) bez trudu dostrzeże kilka odmiennych sposobów mówienia obecnych w tej powieści. Wobec niedostatku analiz psychologicznych widoczna jest w powieści tendencja do charakteryzowania bohaterów przez to, jak oni mówią. Nacechowanie emocjonalne wypowiedzi ma pokazać czytelnikowi: żarliwych komunistów, zniechęconego człowieka, odtrąconego przez towarzyszy, z kolei – bumelanta staczającego się na dno, pochodzącą ze wsi kobietę niechętną wobec nowego porządku i postępu. Także – grupę chuliganów, a wreszcie – sabotażystę i szpiega, który „spokojnie” mówi o uciskanym narodzie. Słowa i intonacje określają „kto jest kto”, jakie są jego poglądy i sympatie polityczne. Język pozwala też rozpoznać środowiska: kolektywu produkcyjnego, podmiejskiego osiedla robotniczego, hotelu robotniczego zdominowanego przez „wrogi element” oraz grupy politycznej opozycji. Dominuje tu mowa niezależna, a koncepcja ujętych bohaterów ma służyć intencjom narratora, który chce pokazać obiektywną rzeczywistość. Michał Głowiński w szkicu *Poetyka a socjolingwistyka* pisze, że „[...] po dany styl społeczny – kultura literacka pozwala sięgać, gdy ma to motywacje w strukturze wypowiedzi literackiej”². U Brauna jest to motywacja mimetyczna. Obecna tu stylizacja potoczna i środowiskowa ożywia narrację, odtwarza koloryt lokalny wielkiego

² M. Głowiński, *Poetyka a socjolingwistyka*, „Teksty” 1979, nr 4, s. 21-22.

zakładu przemysłowego w pierwszym okresie sześciolatki – ma pokazać „życie na go-
rąco”. Stylizacyjne zabiegi uplastyczniają język i zbliżają go do codziennej mowy od-
biorców. Ale mimo zróżnicowania stylistycznego czytelnik otrzymuje raczej katalog
odmian językowych, żargonów środowiskowych i zawodowych, niż żywy obraz róż-
nojęzycznej współczesności. Wiąże się to z uprzedmiotowieniem bohatera – *homo*
instrumentalis. Katalog języków jest równocześnie katalogiem postaw egzy-
stencjalnych – już na poziomie struktur językowych ujawnia się koncepcja losu, jaki
jest przeznaczony postaci. Godny potępienia wróg mówi inaczej niż sekretarz partii,
a rozpoznanie słów bumelanta w chórze przodowników pracy wyodrębnia go z ko-
lektywu i skazuje na reedukację.

Czy więc, biorąc pod uwagę językowe zróżnicowanie, można interpretować
konflikty eksponowane w tej prozie za pomocą analizy sposobu mówienia jej pro-
tagonistów?

Zgodnie z tradycją gatunkową powieści, także w socrealizmie, najskuteczniejszą
metodą wprowadzania do tekstu różnych języków są wypowiedzi bohaterów. Ale
każdy z nich, wyrażając swoje poglądy w „cudzym” z punktu widzenia autora ję-
zyku, zarazem służy koncepcji autorskiej; dzieje się tak aż do momentu, kiedy sam
bohater przejmuje funkcję opowiadacza. Do jakiego stopnia mowa socrealistycznego
homo instrumentalis wyraża jego światopogląd, a na ile prezentuje intencje pisarza
lub zastępuje interwencje narratora? Czy zróżnicowanie mowy postaci w *Lewantach*
równoznaczne jest polifonii myślowej? Bachtin zapytałby – czy dla autora *Lewantów*
istotny jest zespół chwytów cudzej mowy jako wyraz szczególnego punktu widzenia
i systemu wartości, czy też ogranicza się on do cytowania pojedynczych słów, ele-
mentów żargonu?³

O tym, czy w różnojęzycznej mowie powieści słyzy się cudzy głos, czy są to wy-
powiedzi zdialogizowane zachowujące autonomię wobec „własnego” języka narrato-
ra – decyduje, kto mówi. Najwięcej wolności mają „nasi” bohaterowie, czyli postaci
pozytywne z punktu widzenia zbiorowości „swojaków” – budowniczych nowego
ustroju. A także ci, którzy dopiero walczą o miano „przodownika”, „aktywisty” czy
„partyjniaka”. Najczęściej ich dzieje są osnową fabuły utworu pokazującej dojrzewa-
nie politycznej świadomości czy ścieranie się postaw „chwiejnych” z zaangażowany-
mi. Na tej płaszczyźnie toczą się dialogi światopoglądowe i tutaj „cudze” słowo może
wyrażać cudzą myśl – „otoczkę światopoglądową” krystalizującą się wokół postaci.
Tworzy ona, jak sugeruje Bachtin⁴, w mowie narratora własną sferę wpływów, któ-
ra jest proporcjonalnie większa w zależności od roli, jaką pełni bohater w powieści.
Narrator pozwala na pełną prezentację racji tych postaci, których poglądy są zbliżone

³ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 279-280.

⁴ Bachtin pisze o tym szeroko w szkicu *Słowo w powieści*, zwłaszcza w punktach: *Różnojęzyczna mowa w powieści i Mówiący człowiek w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

do jego systemu wartości. Najpełniej rozwijają się językowo te światopoglądy, które są niemal tożsame z intencjami autora. Wzrost znaczenia słów majstra Plewy ulega stopniowemu rozszerzeniu, aż do chwili, kiedy wyjaśniając robotnikom bezsens strajkowego protestu – zastępują one porządkujące słowo narratora. Głos Plewy to dublowanie agitacyjnej roli narracji.

Jednak najlepszym sprawdzianem rzeczywistej dialogowości powieści jest analiza sposobu dopuszczenia do głosu bohaterów – światopoglądowych przeciwników. Zwykle jest to grupa postaci o różnym „odcieniu” wrogości: od chwiejności ideologicznej przez bumelanctwo, szkodnictwo do sabotażu i zbrodni politycznej. Wroga należy wyraźnie określić i to należy do narratora. Nim wróg zaczyna mówić, czytelnik najczęściej już wie, kto to jest i jakie są jego cele. Kiedy w *Lewantach* do stoczni przybywa niejaki Wesołowski, narrator uprzedza, że to szkodnik, po kilku stronach upewnia odbiorcę, iż to nie tylko zadeklarowany wróg ideologiczny, ale co więcej sabotażysta i szpieg. Nakreślona zostaje sytuacja antagonizująca i należałoby oczekiwać dialogu języków – starcia dwóch światopoglądów. Ale to nie jest możliwe – wróg usypia czujność, maskuje się „naszymi” słowami i „mydli oczy” tym, którzy choć go podejrzewają, nie mogą go jednak zdemaskować, bowiem dopóki znajduje się blisko, wiedzą o nim tylko narrator i czytelnik. Kiedy rozszyfrowują go współpracownicy w stoczni, jest już daleko, a jego słowa przedstawione są jako nieszkodliwy monolog bankruta politycznego. Tak było w powieści *Na przykład Plewa* wydanej w roku 1950, jeszcze wyraźniej widać to w opublikowanej dwa lata później powieści Andrzeja Brauna. Przeciwnicy polityczni mówią więc ściszym głosem. Ich wypowiedzi rzadko stają się przedmiotem bezpośredniej polemiki, bo albo akt mówienia odbywa się w przytulnym wnętrzu samochodu zachodniego dyplomaty (*Lewanty*), albo zgoła w świadomości bohatera jako cytowany przez narratora monolog wewnętrzny:

To głupcy – myślał – głupi, bezwolny naród, zastrajkować nie potrafią. Oduczono ich myśleć. W ciągu paru lat stali się automatami. Dziećmi cieszącymi się ze słów, wierzącymi we wszystko [...] Jakie upodlenie człowieka, którego najwyższą dumą jest święty przymus pytania: dlaczego? Albo też wszystko wywołał terror. Strach właściwy wszystkim ustrojom totalnym. [BLE 391]

Słowa te pozostają bez jakiegokolwiek komentarza! Są w świecie przedstawionym zupełnie izolowane. Zamiast polemiki – milczenie narratora. Czyżby brakowało mu słów? Natomiast dyskredytuje się mowę przeciwnika przy pomocy *z d a r z e ń k o m p r o m i t u j ą c y c h*. Wrogowie trafiają do Urzędu Bezpieczeństwa, uciekają za granicę, okazują się mordercami itp. W ten sposób, tak ważny dla socrealizmu, rzeczywiście istniejący, antagonizm różnych języków związanych z odmiennymi postawami światopoglądowymi przeradza się z konfliktu słów w konflikt zdarzeń; wroga nie warto wychowywać, trzeba by go przedtem wysłuchać, może przeprowadzić

filozoficzną dyskusję, polemikę na temat metody rządzenia, dyktatury proletariatu, wolności jednostki. Wychowuje się „chwiejnych”; słowa wroga nie są warte dialogu. Najwyraźniej między rzeczywistością językową a tekstami realizmu socjalistycznego istnieje zasada transformująca społeczny dialog języków-światopoglądów w wewnątrztekstową jednomyślność mówiących to samo różnymi głosami. Zamiast dialogu języków w powieściach starano się wypuklić słowa jednego języka. Pisarze szukali dla niego źródeł w przeszłości, podkreślali heroizm słów, dążyli do jednolitości i jednoznaczności „naszego języka” godnego nowych nadchodzących czasów. To jednak sprawiało największą trudność. Powieść oderwana od prawdziwej różnojęzycznej mowy – pisze Bachtin:

[...] najczęściej wyrodnieje, stając się dramatem do czytania ze szczególnymi i artystycznie opracowanymi didaskaliami. Język autorski w takiej oderwanej od różnojęzycznej mowy powieści wpada w sposób nieunikniony w niezręczności i niedorzeczności uwag reżyserskich.⁵

3

Tak dzieje się wówczas, gdy język literatury ulega doktrynie politycznej, a intencjonalne możliwości języka są – według Bachtina – wykorzystywane przez „społecznie znaczące światopoglądy”⁶. W styczniu 1952 roku Jerzy Andrzejewski formułował pytanie:

Gdy jednak ma być mowa o literaturze naszych dni, nasunąć się musi pytanie: jaką rolę wobec zadań stojących przed narodem ma spełnić literatura?⁷

i zaraz odpowiadał –

Krótko mówiąc: zadaniem naszej literatury na obecnym etapie naszych rewolucyjnych przemian jest środkami jej dostępnymi wspomagać i przyspieszać budowę socjalizmu w naszym kraju.⁸

Dalej cytuje Andrzejewski przemówienie polityka Bermiana, według którego „dostępne środki”, to nie chwytły swoiście literackie, lecz przeciwnie – w s z e l k i e d o s t ę p n e c h y t y. Fragment wystąpienia Bermiana⁹ zawiera główne postulaty wobec

⁵ Tamże, s. 165.

⁶ Tamże, s. 119.

⁷ J. Andrzejewski, *Partia i twórczość pisarza*, Warszawa 1952, s. 20.

⁸ Tamże, s. 11.

⁹ Tamże, s. 31.

literatury i jej języka. „Ostrą bronią dosięgać” – to walka i heroizm „naszych słów”; „wzbogacać własną twórczość” (budowniczych socjalizmu) – to umacniać przewagę naszego języka nad innymi: kształtuje się m o n o p o l jednego języka. Wypiera on dotychczasowe sposoby literackiej i potocznej komunikacji. „Pokazać wielkość naszych czasów” – to nadawanie literaturze s a k r a l n y c h właściwości – uświęcania naszego wieku – okresu n o w e j w i a r y. I wreszcie – „ukazywanie całej ostrości przeciwieństw” to dążenie do ł a t w e j o r i e n t a c j i aksjologicznej w świecie uproszczonym do kilku schematycznych konfliktów. Natomiast Tadeusz Borowski upomina się równocześnie o mistrzostwo literackiego języka:

Trzeba nieustannie wzbogacać nasz język literacki. Na żywo, na gorąco tworzą się setki nowych, wartościowych słów i zwrotów [...] które przydadzą rumieńca naszym utworom.¹⁰

Autor tych słów był świadom, że nośnikiem treści propagandowych musi być język nie tylko „walczący”, ale również atrakcyjny według reguł tradycyjnej estetyki. W praktyce większość twórców o tym zapomniała, zubożając język i czerpiąc natchnienie z bujnie rozwijającego się języka propagandy. Praca pisarza w terenie polegała nie na wsłuchiwanie się w żywe głosy, lecz na wmontowywaniu ich w przygotowane przez publicystykę schematy. Antoni Słonimski pisał w roku 1951:

Wiemy wszyscy, że słowa dewaluują się, wycierają się w obiegu [...] W prasie naszej spotyka się wyrażenia, które podlegały całkowitej inflacji [...] Pewien jestem, że często skromniejsze, ale bliższe konkretnym definicjom będą bardziej celowo od hasła górnolotnych, a zwłaszcza od ostrych słów, piętnujących to, co jest nam wrogiem. Piętnujących mechanicznymi, utartymi kontekstami słownymi, które przez ich nadużywanie nie apelują już do wrażliwości czytelnika.¹¹

Czy był to efekt działania reguł języka, który Michał Głowiński waha się, jak nazwać:

Propagandowym – ze względu na cel, któremu służy? Partyjnym bądź oficjalnym – ze względu na odniesienia instytucjonalne? Komunistycznym – z racji odwołań ideologicznych?¹²

Przyjmuje wreszcie od George’a Orwella termin n o w o - m o w a (*newspeak*), który wskazuje na nie budzącą wątpliwości cechę tego języka, to jest jego nowość w porównaniu z mową klasyczną. Aspiracje nowo-mowy, która w istocie zbliżona jest

¹⁰ T. Borowski, *Pisarz w terenie*, „Nowa Kultura” 1951, nr 1.

¹¹ A. Słonimski, *Przywróćmy słowom ich świeżość i siłę*, „Nowa Kultura” 1951, nr 45.

¹² M. Głowiński, *Język propagandy*, maszynopis.

do społecznego stylu językowego, każą Głowińskiemu uznać ją za quasi-język, jako że nowo-mowa ma ambicje uniwersalne – atakuje wszystkie rejony języka i przyjmuje w swoje władanie wszystkie jego poziomy: od intonacji do reguł budowania całych wypowiedzi. Nowo-mowa opanowuje język propagandy, jak również język oficjalnych wystąpień, język utworów literackich i prywatną rozmowę ludzi, którzy chcą uchodzić za lojalnych wyznawców „społecznie znaczącego światopoglądu”.

Czy więc zasady nowo-mowy są właśnie tymi regułami transformacyjnymi, które w pewnym momencie zaczynają pośredniczyć między rzeczywistym językiem społeczeństwa a krystalizującym się idiolektem prozy realizmu socjalistycznego?

Nowo-mowa wykluczała się podczas kampanii propagandowych. Jej obecność w powieściach realizmu socjalistycznego pisanych w latach 1948-1949 jest słabo widoczna (np. w *Fundamentach* Pytlakowskiego). W nieco późniejszej powieści Hameiry widać już dążenie do podporządkowania się wytycznym, ale w tekście ogranicza się to do cytowania pojedynczych słów i zwrotów z publicystyki. Natomiast *Obywatela* Kazimierza Brandysa, powieść wydana w 1954 roku, dokumentuje nie tylko pojawianie się nowo-mowy, ale jej rozwój, a jednym z ważniejszych wątków utworu jest pokazanie sprzeciwu wobec nowo-mowy. Jej obecność nie polega już tylko na agresji słów. Nowo-mowa to filozofia nowego języka.

To nie jeden z wielu stylów społecznych, lecz język, którego celem jest zniszczenie autentycznego ludzkiego porozumiewania się. Według „idealnego” modelu Orwellowskiego nowo-mowa powinna spowodować rozwarstwienie języka i zapobiec międzywarstwowym kontaktom:

Zadaniem nowo-mowy – pisze Orwell – było stworzenie języka zdolnego wyrazić światopogląd i oddać w pełni umysłowość właściwą wyznawcom „Anglo-Soc” i równocześnie zniweczyć kompletnie możliwość ekspresji dla wszystkich innych sposobów myślenia. Spodziewano się, że gdy nowo-mowa zostanie przyjęta przez wszystkich i gdy zastąpi w całości dawną angielszczyznę, jakakolwiek myśl heretycka – to znaczy sprzeczna z zasadami „Anglo-Soc” – będzie dosłownie nie do pomyślenia, gdyż nie będą istniały słowa, konieczne do sformułowania tego rodzaju myśli.¹³

Znajdowało to odbicie w konstrukcji językowej powieści socrealistycznych. Nie ma wśród nich oczywiście utworów całkowicie opanowanych przez nowo-mowę, jak to można było obserwować w niektórych publikacjach prasowych. W literaturze badacz obserwuje stopniowe krystalizowanie się tego zjawiska, jego ekspansję, a niekiedy i sprzeciw wobec dominacji nowo-mowy w wypowiedziach niektórych bohaterów. Dążenie do nowo-mowy występuje najczęściej w tych powieściach, gdzie postaci świata przedstawionego, tak jak w *Lewantach* Brauna mówią jeszcze

¹³ G. Orwell, *Rok 1984*, przeł. J. Mieroszewski, Paryż 1979, s. 294.

„normalnie”, zaś narrator w swoim komentarzu lansuje nowo-mowę, przenikającą stopniowo, zwłaszcza we fragmentach mowy pozornie zależnej, do języka bohaterów. Tam natomiast, gdzie nowomowa pojawia się już w mowie postaci, jako odbicie utrwalającego się obyczaju językowego (np. w *Obywatelach* Brandysa) – budzi to refleksję nad jej użytecznością komunikacyjną i autor z rezerwą odnosi się do nowego języka. Z tego względu analizując powieści socrealistyczne, trzeba wyraźnie określić, jaką rolę w „grze” z nowo-mową odgrywa świadomość autorska (autor wewnętrzny), słowo narratora, a jaką słowo postaci.

Pierwszym przykładem niech będą *Obywatele* Brandysa. To powieść, gdzie niektórzy bohaterowie myślą i mówią w nowo-mowie, podobnie narrator; natomiast autor jako nadrzędna świadomość utworu konstruuje informację immanentną, zachowuje częściową neutralność. Paweł Czyż – adept dziennikarstwa – ma świadomość ukształtowaną przez aksjologię nowo-mowy:

Wszystko dokoła nas jest jakby rozcięte na pół [...] Kto jest winien? Gdzie sojusznik, gdzie wróg? Słowa są podobne i twarze są podobne. [BOB 231]

Nurtuje go wątpliwość, jak odróżnić dobre od złego:

Ludzi z wierzchu trudno rozpoznać, twarze mają podobne. Ale jedni umieją się maskować, a drudzy często nie potrafią się odezwać n a s z y m p a r t y j n y m j ę z y k i e m [BOB 231; wyróż. – W.W.]

Nie po raz pierwszy język gwarantuje rozpoznanie przyjaciół i obnaża przeciwnika. Mówiących jednocześnie wspólne dążenia, lektury (Paweł Czyż czyta do poduszki *Krótki kurs historii WKP (b)*), podobne doświadczenia w przeszłości. Te same wartości są dla nich ideałem. Wzorem postawy jest *homo instrumentalis*. Nowo-mowa jest naturalnym językiem ZMP-owców z *Obywateli*. Ich słowa symbolizują zaangażowanie, zapal agitatora i czujność młodego komunisty, który nie tyle „patrzy na ręce”, ile przysłuchuje się, jak kto mówi i porównuje to z paradygmatem swojego języka. Dla chłopców żyjących w zmitologizowanym świecie – propagandowych kampanii postępowanie podejrzanego polonisty, którego zdradziły użyte na lekcji sformułowania, jest „wodą na młyn” wroga. Dyskusja nad jego winą przynosi konfrontację języków: umiarkowanego profesora historii i aktywistów ZMP:

Trzeba najpierw wysłuchać drugiej strony [...] tu chodzi o prostą ludzką uczciwość [...] Ale Antek Kuźniar nie odpowiadał [...] Swoim milczeniem wyrażał nieufność do ostatnich słów Morawieckiego [...] To są frazesy, panie profesorze – odezwał się Święcki niemiłym, skrzypiącym głosem. [BOB 46]

Język chłopców daleki jest od inteligenckich rozterek i moralnych wątpliwości. Porozumienie staje się niemożliwe. Ale przecież celem walczącego języka jest likwidacja słów przeciwnika, a nie prowadzenie z nim sporów. Dlatego też w miejsce rzetelnej oceny pojawia się hasło polityczne, zamiast argumentu – obelga. Narrator *Obywateli* istnieje między dwoma żywiołami: językową codziennością i słowami-sloganami. Próby pogodzenia językowej i światopoglądowej różnorodności z wymogami partyjności literatury zmuszają do uciekania w nowo-mowę. Czerpała ona z języka propagandy – rytualność i magiczność słów oraz reguły aksjologii. Potoczny język dostarczał natomiast słów i intonacji, które następnie były unieszkodliwiane i przejmowane jako własne dla podtrzymania wrażenia mimetyzmu językowego. Słowo narratora *Obywateli* wyraźnie wyodrębnione we fragmentach opisujących panoramy przestrzenne i ukazujących zmitologizowaną wizję zmienności pór roku określających rytm odbudowy stolicy, czy też prezentujące pierwszomajowe uroczystości – bliskie jest nowo-mowie. Nie można jednak świadomości narratora uznać za równoznaczną ze świadomością autora – język *Obywateli* jest pod pewnym względem zdialogizowany i rozwarstwiony! Nowo-mowa pojawia się tu w i z o l a c j i; nie ma tu konstrukcji hybrydycznych, gdzie łączyłaby się ona ze świadomością językową autora. Koncepcja autorska zakłada cudzysłowowy charakter nowo-mowy, której nie można w pełni zaakceptować.

Drugim przypadkiem funkcjonowania nowo-mowy w powieści socrealistycznej jest sytuacja, kiedy bohater lub bohaterowie zachowują swój sposób mówienia, a narrator, którego można utożsamić ze świadomością autorską, dąży do nowo-mowy. Tak jest w *Lewantach* Brauna, gdzie widać stopniowe włączanie jej do języka bohaterów. Pojawiają się konstrukcje hybrydyczne, zwłaszcza w mowie pozornie zależnej – tutaj w neutralny, codzienny język wszczepia narrator swój sposób mówienia. Tak więc stopniowo narracja ogarnia coraz szersze przestrzenie tekstu, niwelujące opozycje między językami przez unieważnianie cudzego – odmiennego światopoglądu – jest to zjawisko – z n i k a n i a z t e k s t u „o b c y c h” s ł ó w. Sens całego utworu zostaje podporządkowany intencjom autorskim (postawa narratora wyraża światopogląd autora) narzucającym nowy sposób wypowiedzania się. Charakterystyczne, iż wszystkie konflikty są tu zarysowane w aspekcie „walki języków”. Zwycięża narrator i „protegowani” przez niego bohaterowie. Prowadzi to do zjawiska odchodzenia od (pozorów) początkowej dialogowości postaw i dojścia do monologu jednej świadomości, czyli jednoznaczności światopoglądowej i stylistycznej utworu.

Powstaje świat przedstawiony niemożliwy do zakwestionowania, ponieważ stworzony przez system magicznych zaklęć i rytualnych sformułowań. Łatwą orientację aksjologiczną umożliwia jedna z właściwości nowo-mowy – jej m a g i c z n o ś ć, właściwy jej przerost funkcji performatywnej. Słowa tworzą rzeczywistość. Dowodem na to mogą być opisy socrealistycznych przestrzeni, wiara w druzgocące znaczenie słów w zimnej wojnie, czy wskrzeszanie w poezji umarłych bohaterów-komunistów.

W *Lewantach* jednym z przykładów magicznego działania słowa jest scena, gdzie sekretarz partyjnej organizacji zakładowej celnym zdaniem rozstrzyga dramatyczny spór toczący się w duszy starego racjonalizatora, który wskutek niedouczenia spowodował wypadek w hali produkcyjnej. Zarzuca sobie nieudolność i brak czujności. Sekretarz oświadcza, że starego pośle się do szkoły i dodaje po chwili: „W socjalizmie nie będzie ludzi starych” [BLE 422]. Na twarzach słuchaczy widać natychmiastową zmianę:

Inne twarze również pocieplały. Historia Kaczora zapędziła ich w ślepą uliczkę, bez wyjścia. Teraz odnajdywali świat na nowo, logiczny i prosty, jak gdyby stąpali znów po twardym gruncie. [BLE 422]

Jedynie przyjęcie innego języka i nowego systemu wartości pozwoliłoby zburzyć to złudne wrażenie prostoty świata. A w świecie uproszczonych konfliktów i pozornych ich rozstrzygnięć nie mogło zdarzyć się nic niespodziewanego. Powieści przypominały ówczesne gazety – wiele pseudoinformacji, niby-polemiki, podejrzane listy od zmyślonych respondentów, galerie przodowników pracy; zdecydowane – nieprzebiegające w środkach potępienie przeciwników – wszystko monotematyczne i aksjologicznie obezwładniające. Socrealizm do skrajnej postaci doprowadził pozbawianie słów dlań „obcych” ich swoistych cech. Słowo autora-narratora ma zastąpić oderwanie utworu od różnojęzycznej współczesności. Dzieje się tak również wtedy, gdy tekst jest rozwarstwiony językowo i częściowo światopoglądowo, jak *Lewanty*. O faktycznej jednojęzyczności świadczą jednak ostatnie rozdziały, gdzie dominuje słowo narratora zacierające początkowe różnice. Nie chodzi w tym wypadku o pomyślne rozwiązania losów głównych bohaterów, bo Braun zrezygnował z *happy endu*, lecz o przenikanie do języka postaci słów narratora. W zakończeniu w ogóle nie ma rzeczowych argumentów, a w ich miejsce pojawia się zakłęcie językowe:

U wjazdu na pochylnię stała wielka oświetlona tablica, przybrana sośniną i czerwonymi chorągiewkami, furkocąca na wietrze. Pod portretem człowieka osrebrzonego śniegiem, błyszczał oświetlony napis „DNI PRACY STALINOWSKIEJ”. [BLE 426]

4

Jednojęzyczność i jednoznaczność aksjologiczna służące mitologizacji rzeczywistości przedstawionej stały w jawnej niezgodzie z dotychczasowymi przyzwyczajeniami odbiorców. Było więc tak, iż hipotetyczny czytelnik, odbiorca pożądany funkcjonował w innej językowej rzeczywistości niż czytelnik faktyczny. Jedyłą oczywistą dla obu prawdę stanowił dychotomiczny obraz rzeczywistego i powieściowego świata. Nie w każdym jednak utworze można znaleźć ślad podziału, który przebiegałby nie tylko

między „naszym” a wrogim obszarem, ale również wyodrębniał niekonięcznie zdecydowanych przeciwników, lecz po prostu zmęczonych zwykłych ludzi na co dzień obserwujących prawdziwe życie.

Właśnie Brandys w *Obywatelach* stara się pokazać, że ugruntowywanie jednego znaczącego światopoglądu nie może następować w walce z własnym czytelnikiem, przy całkowitym lekceważeniu jego oczekiwań. Niemożliwe jest bowiem – przynajmniej w literaturze – skazanie słowa na pełnienie funkcji czysto propagandowej i pozbawienie go wszelkich ułomności i wątpliwości. Nie powinno się, jak to potem określił w *Poemacie dla dorosłych* Adam Ważyk – „Redukować języka do trzydziestu zaklęć”¹⁴. Każdy bowiem tekst, nawet najbardziej jednoznaczny w swej wymowie, trafia zawsze do czytelników, którzy otoczeni są przez chór innych komunikatów. Kiedy więc Bogdan Hamera wielojęzyczną rzeczywistość „zaklina” w kształt jednowartościowej powieści *Na przykład Plewa*, ona i tak wraca do różnojęzycznego świata, obnażając swoją sztuczność i obniżając zdolność agitacyjnego oddziaływania.

Czy jednak pisarze uświadamiali sobie te odgórne działania ograniczające ich językotwórczą działalność? Przed okresem rozrachunków październikowych w wielu utworach znajdują się autotematyczne refleksje na ten temat. Dostrzega to zjawisko i próbuje je ocenić Brandys rozwijając w *Obywatelach* wątek Pawła Czyża i redaktora stołecznego dziennika – Łękota, który reprezentuje taki zamulający ośrodek kształtowania opinii publicznej. Prawdą jest dla niego to, „[...] co użyteczne na aktualnym etapie” [BOB 154], a materiały do druku ocenia:

W myśl bieżących zaleceń w ł a ś c i w y c h i n s t a n c j i, które na danym etapie kładą największy nacisk na pełną mobilizację psychiczną społeczeństwa. [BOB 154; wyróż. – W.W.]

Występuje też przeciwko „rozbrajaniu” literatury przez malkontenctwo i wątpliwości. Brandys najpierw buduje misterną konstrukcję nowo-mowy, by potem podać ją w wątpliwość, w gwałtownym proteście nieustępliwie walczącego o dziennikarską uczciwość reportażysty Zbrozka:

Stworzyliście abstrakcję ponad rzeczywistością, rewolucję sprowadzając do systemu umownych znaków. A kto się chce z tego systemu wyłamać, tego wykańczacie [...] Tak, w waszych ustach wszystko się zmienia w m a g i c z n e z a k l ę c i e... A ja nie jestem magikiem, ja jestem tylko komunistą. [BOB 199; wyróż. – W.W.]

Taka ocena nie może mieć wartości uogólnienia, bowiem oznaczałaby dyskwalifikację metody, jaką literaturze zalecał we wspomnianym wcześniej wystąpieniu

¹⁴ A. Ważyk, *Poemat dla dorosłych i inne wiersze*, Warszawa 1956.

Berman, a co skwapliwie powtarzał Andrzejewski w swojej książce o pisarstwie socrealistycznym. Dlatego też Zbrozek występuje tylko przeciw wypaczeniom publicystyki. Demaskuje oportunizm i zakłamanie oraz uporania się o humanistyczne wartości:

Zapomniałeś o tym, że masz dwadzieścia milionów świadków, którzy słuchają twoich słów. Czujnych sumiennych słuchaczy. Nie oszukasz ich, nie uwierzą. [BOB 295]

– przypomina Czyżowi kolega po piórze. Zawsze istnieją ludzie mówiący i myślący inaczej, ludzie mimo to n i e w i n n i, chociaż „urągający” światu, dopominający się „żarcia”, „całych zelówek” i prawdy.

U Brandysa pojawiają się pytania – jak dotrzeć do prawdziwej opinii ludzi, którzy nie rozumieli mechanizmów nowej rzeczywistości, którzy są oporni na słowa per-swazji: „[...] ale co mówią między sobą po zgaszeniu światła”. [BOB 138] lub

Wszystko szło utartą koleją, opornie i kulawo, padały z góry przewidziane słowa, nie było nikogo, kto by wstał i zakrzyknął: Ludzie! Ludzie!, na miły Bóg, m ó w c i e, c o c z u j e c i e! [BOB 249; wyróż. – W.W.]

Autor *Obywateli* wraca do wątku poszukiwania porozumienia i wspólnego języka, ale doświadczenia paru lat, jakie upłynęły od bezkonfliktowej w tym względzie powieści Hamery, każą szukać wspólnoty w podkreślaniu nieporozumień i wielojęzyczności ideologicznej polskiego społeczeństwa, którego syntetyczną powieściową namiastkę przynosi książka Brandysa. Chce on pokazać płaszczyznę styczności złej prozy agitacyjnej, która swoje słowo umieszcza w świecie oczekiwania odbiorcy po to, by ten świat uczynić na swoje podobieństwo, z dążeniem do dialogowego usytuowania języków i poglądów. Kluczem do tego problemu jest znamienne zdanie skierowane w powieści do bezkompromisowego ZMP-owca: „T o b i e w s z y s t k o w y d a j e s i ę p r o s t e – z a p r o s t e”. [BOB 289; wyróż. – W.W.]

Teksty, które rezygnują z konfliktowości, kiedy w świecie roi się od sprzeczności, były przez czytelników odbierane bez entuzjazmu i często opatrywane mianem „mowy trawy”. Odbiorca nie chciał uznać ani opowiadanych historii, ani języka powieści za „własne” i pozostawały one takimi jedynie dla autora i dla tych krytyków, którzy widzieli w nich kolejne osiągnięcie w procesie przyswajania socmetody. I tak, chociaż społecznie nieakceptowana, nowo-mowa dzięki zabiegom posłusznej krytyki (wyjątek stanowił tu artykuł Ludwika Flaszena z roku 1952 potępiającego schematyzm¹⁵) i ofensywie publicystycznej przywłaszczała sobie coraz to nowe obszary literackiej i Nieliterackiej komunikacji, mimo że terminy nowego języka pozostawały w izolacji do tego, co naturalne w komunikowaniu się.

¹⁵ L. Flaszen, *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*, „Życie Literackie” 1952, nr 2.

Nie był to dla czytelnika a t r a k c y j n y wzór mówienia. Niewielu młodych odbiorców naśladowałoby z przekonaniem bohaterkę *Obywateli*, która tak określa swój stosunek do miłości:

W ogóle wszelka miłość, zwłaszcza beznadziejna, nie miała według niej żadnych racjonalnych podstaw i uważała ją za sprawę społeczną [...] Owe niedowarzone tragedie miłosne były wynikiem zgnilizny burżuazyjno-feudalnego środowiska. [BOB 59]

Gdy więc pojęciom i słowom odbierano tradycyjne znaczenia – cały utwór mógł znaleźć się w cudzysłowie jako obcy z punktu widzenia wielu odbiorców. Co innego, gdyby pojawił się w nim dialogowy spór języków-światopoglądów! Ale przecież zróżnicowanie językowe, które miało służyć prezentacji rozwarstwienia obserwowanego w realnej rzeczywistości, gdzie toczyła się „walka na języki”, w świecie przedstawionym ulegało znacznej minimalizacji. Przestrzenie powieści, zaludnione sklasyfikowanymi w grupy bohaterami, z których pierwszorzędną rolę przypisywano *homo instrumentalis*, nie były obszarem dramatycznych spięć ideologicznych. O dialogowości powieści świadczą raczej relacje między głosami bohaterów i narratora. W grupie „naszych” postaci pojawia się dialog u t w i e r d z a j a c y lub wewnętrzne soliloquium s a m o u ś w i a d a m i a j a c e, a więc opozycja nie zróżnicowanych postaw światopoglądowych. Najważniejsze są może spięcia dialogowe wśród „chwiejnych”, którzy wskutek perswazji lub przemocy poprawiają się i zaczynają mówić innym, pełniejszym głosem albo – skazani na zagładę – milkną, próbując popełnić samobójstwo (*Lewanty*) albo niepostrzeżenie znikają z powieściowej sceny.

Relacja postać – narrator może wyglądać następująco: „nasz” bohater umacnia słowo narratora lub je zastępuje; „chwiejny” jest przedmiotem agresji słów narratora (mowa pozornie zależna); zaś wróg nie ma żadnego wpływu na to, jak mówi i myśli narrator (unika się tu mowy pozornie zależnej). Można powiedzieć, że dialog w powieści socrealistycznej miał szansę zaistnieć tylko tam, gdzie był mało dramatyczny i gdzie jego wynik był z góry przesądzony. Brakowało go natomiast w newralgicznym z ideowego i propagandowego punktu widzenia miejscu ścierania się przeciwnych racji politycznych i filozoficznych. Był to wynik dominacji takich cech języka, które były pochodną wprowadzenia nowo-mowy: posługiwanie się słowem heroicznym i magicznym, które nie wymaga żadnego uzasadnienia; także jednoznaczność aksjologiczna, która likwidowała spięcia dialogowe przez uznanie, że przeciwnik nigdy nie może mieć racji.

Dyktatorskie i likwidatorskie aspiracje nowo-mowy stały w zbyt dużej sprzeczności z istotnymi wartościami humanistycznymi literatury. Z tego też względu Brandys starał się Wyzwolić spod dyktatu nowo-mowy w *Obywatelach*. Chociaż bowiem zakończeniem tego utworu jest zmitologizowana narratorska relacja z pierwszomajowych festynów, to jednak wśród wiwatującego tłumu tkwi człowiek, który, gdy wszyscy

demonstrują jedność, rozdzierany jest przez wątpliwości. Podczas pierwszomajowego święta Morawiecki – „Czuł potrzebę rozmowy, ba, dysertacji o kapitalnych ideach, potrzebę namiętneho sporu” [BOB 417]. Ten wewnętrzny spór to polemika upersonifikowanych języków: bezpartyjnego inteligenta i partyjnej racji. Morawiecki występuje w imieniu tysięcy ludzi:

Należało wysłuchać ich pytań. Nie śmiejcie się, nawet jeśli wydadzą się wam małostkowe czy naiwne... Oni wiążą z nimi życie [...] W wielkim niepokoju stawiają sobie jedno z niedokończonych pytań naszej literatury: „powiedz, wahająca się myśli, co robić...” [BOB 420]

5

Lektura polskich powieści realizmu socjalistycznego pokazuje, jak zmieniała się koncepcja języka tej literatury. Rozpoczęło się dążeniem do jednolitości – przy pozornym mimetyzmie językowym, pozornym, bo regulowanym właściwościami krystalizującej się w obszarze języka propagandy nowo-mowy; magicznością, rytualnością, jednowartościowością i pragmatyzmem. Następnie dopuszczono do głosu postaci z różnych środowisk, chociaż nadal w tej prozie niewiele było autentycznej mowy Polaków. Wszystkich mówiących podzielono na przeciwstawne obozy: prawomyślnych i mówiących wrogim czy też niestosownym językiem. Słowo przeciwnika ulegało szybkiemu unieważnieniu. Dialog zamierał. Krystalizacja nowo-mowy przywłaszczającej sobie coraz rozleglejsze przestrzenie językowej komunikacji prowadziła do wzrostu napięcia między autorem i czytelnikami, nie zawsze akceptującymi nowy sposób porozumiewania się. Nie mogło temu zapobiec wszechwiedzące słowo narratora, bowiem odbiorcy mieli żywo w pamięci wiele alternatywnych, mniej lub bardziej tradycyjnych wzorców stylistycznych, których socrealizm nie mógł unieważnić żadnym dekretem. Pamiętano *Popiół i diament* – powieść, która oferowała nowy wzorzec politycznego dialogu, budziła polemiki, ale trafiała w centrum zainteresowań odbiorców uczestniczących w przemianach światopoglądowych i społecznych. Teraz, po kilku latach, łatwiej było więc zadekretować nowy sposób tworzenia niż narzucić normy lektury. Przełamanie nieufności czytelników wymagało powrotu do właściwej literaturze polifonii postaw i języków.

Tekst usunięty przez cenzurę z książki *Miejsca wspólne*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985.

O języku młodej prozy epoki przełomu październikowego

„Językowa wieża Babel współczesności” – jak nazywa społeczną różnojęzyczność Bachtin – nie poddawała się bez oporu schematycznej literaturze i trafne było przeczcucie Kazimierza Brandysa, autora *Obywateli*, że nie powinno się, jak to potem określił Ważyk „redukować języka do trzydziestu zakłęb”¹. Proza socrealistyczna demonstrowała początkowo dążenie do jednolitości światopoglądowej – przy pozorowanym mimetyzmie językowym, pozornym, bo regulowanym właściwościami krystalizującej się w obszarze języka propagandy nowo-mowy: magicznością, rytualnością, jednowartościowością i pragmatyzmem. Wszystkich mówiących bohaterów dzielono na przeciwstawne obozy: prawomyślnych oraz mówiących wrogim językiem. Ponieważ jednak wrogiem „ktoś mówił”, a były to siły słabe, jego słowo ulegało szybkiemu unieważnianiu. Dialog zamierał. Krystalizacja nowo-mowy przywłaszczającej sobie coraz rozleglejsze obszary językowej komunikacji prowadziła do wzrostu napięcia między autorem i czytelnikami, nie zawsze akceptującymi nowy sposób porozumiewania się. Nie mogło temu zapobiec wszechwiedzące słowo narratora, bowiem odbiorcy mieli żywo w pamięci wiele alternatywnych, mniej lub bardziej tradycyjnych wzorców stylistycznych, których socrealizm nie mógł unieważnić żadnym dekretem. Pamiętano *Popiół i diament* – powieść, która oferowała nowy wzorec politycznego dialogu. Teraz, po kilku latach, łatwiej było zadekretować nowy sposób tworzenia niż narzucić normy lektury. Przełamanie nieufności czytelników wymagało powrotu do właściwej literaturze polifonii postaw i języków. Z tego też względu Brandys starał się wyzwolić spod dyktatu nowo-mowy w *Obywatelach*. Chociaż bowiem zakończeniem tego utworu jest zmitologizowana narratorska relacja z pierwszomajowych festynów, to jednak wśród wiwatującego tłumu tkwi człowiek, który gdy wszyscy demonstrują jedność, rozdzierany jest przez wątpliwości. Ten wewnętrzny spór to polemika upersonifikowanych języków: bezpartyjnego inteligenta i partyjnej doktryny. Morawiecki

¹ A. Ważyk, *Poemat dla dorosłych*, Warszawa 1956, s. 13.

występuje w imieniu tysięcy ludzi – „Należało wysłuchać ich pytań [...]. W wielkim niepokoju stawiają sobie jedno z niedokończonych pytań naszej literatury »Powiedz, wahająca się myśli, co robić?«².

W połowie lat 50. poczucie schizofrenii społecznej i językowej było tak dotkliwe, że niedługo czekano na odkrycie „drugiego języka”; tego, który w doświadczanym przez wszystkich „dialogu” Najwyższej Władzy z obywatelem, był po jego stronie i pełnił rolę tła dla walczących słów propagandy. Było to odkrycie z rodzaju oczywistych, bowiem wszyscy na co dzień posługiwali się dwoma językami: własnym, „prywatnym” oraz „drętwą mową”, która służyła do komunikacji wewnątrzpartyjnej, biurowej i w półoficjalnych kontaktach towarzyskich. Literatura jednak długo uchylała się od pokazania tej sytuacji – nowo-mowa nie dopuszczała do autokompromitacji. Bardziej śmiałe próby pokazania prawdziwego obrazu społecznej komunikacji stanowiły tylko, jak w *Obywatelach*, docieranie do wątpliwości, które nie były ani diagnozą, ani tym bardziej rekonstrukcją rzeczywistych mechanizmów komunikacji językowej. Dokonać tego mógł tylko ktoś z zewnątrz, kto bez skrupułów odsłoniłby reguły kształtowania języka prozy socrealistycznej i publicystyki partyjnej. Nie wystarczyło jednak dostrzec błędy, trzeba było podjąć problem „dwujęzyczności” Polaków w okrasie panowanie kultu jednostki i uczynić zeń temat własnego pisarstwa. Zaniechanie tego mogło prowadzić do sytuacji, o której pisze Aleksander Wat: „Ludzie działają w rzeczywistości realnej, zaś myślą i komunikują się między sobą – w innej. I w końcu przyzwyczajają się obdarzać uczuciami prawdziwymi świat rzeczywistości fikcyjnej, powołany i określany przez Najwyższą Władzę”³.

Marek Hłasko w *Cmentarzach* przeciwstawia jednolitość wypowiedzania się – dychotomiczności myślenia. Pokazuje, co dzieje się wówczas, gdy zjawisko podwójności odczuwania i myślenia demaskuje się w słowach bohatera. A słowo – co dowiedli pisarze socrealistyczni – może być wszystkim. Charakteryzuje postawy, dramatyzuje losy, kształtuje lub niweczy opozycje fabularne, wreszcie, co najważniejsze – świadczy i decyduje o losach postaci. Cela, do której trafia Franciszek Kowalski z powieści Hłaski, pełna jest ludzi, którzy „siedzą” za użycie niestosownych słów, czy za słuchanie wrogich radiostacji. Brak polemicznych spięć w powieściach realizmu socjalistycznego wynika stąd, iż ze słowem przeciwnika walczone zupełnie serio i miast z nim dyskutować, kierowano na „wroga w słowie” uwagę służby bezpieczeństwa. Hłasko kreśli karykaturalną rzeczywistość, gdzie zewsząd dobiegają słowa sloganów, ludzie z reguły milczą zaś między nimi przechadzają się czujni milicjanci, wychytując z tłumu tych, którym „wyrwało się” nieodpowiednie słowo, czym dają dowód, że coś im się nie podoba. Gdy realizm socjalistyczny starał się zademonstrować, iż dzięki nowo-mowie można wiele nowego powiedzieć o współczesności – Hłasko pokazuje, że prowadziło to do językowego bełkotu:

² K. Brandys, *Obywatele*, Warszawa 1954, s. 420.

³ A. Wat, *Semantyka języka stalinowskiego*, Poznań 1980, s. 13.

Powiem prosto, po naszymu, po robotniczemu – pobłądziłem [...]. Był głód, był kapitalizm [...] Aż przyszedł człowiek imieniem Lenin. I ludzie się obudzili, towarzysze [...] a wiadomo, towarzysze, że towarzysz Stalin powiedział: człowiek – to brzmi dumnie⁴ [...]. A na drugi raz towarzysze – łopaty do transportu kuźnia dostarczy w terminie.⁵

Według autora *Cmentarzy*, człowiek w opisywanym świecie może tylko milczeć lub „mówić” nowo-mowę. Zrozpaczony i rozbity pożąda nowo-mowy, ona dodaje mu otuchy:

Podniósł z ziemi zmięta gazetę [...] „Tarnów już przoduje”, „światowy obóz”, „Młodzież polska rzuca Kałużyńskiemu w twarz swoje NIE”. Szedł trzymając gazetę w opuszczonej ręce; to pomogło, znalazł trop – słowa układane zawsze tak samo, brzmiące tak samo, naprowadziły jego myśl na właściwy trop: był, pamiętał.⁶

A przecież bohater jest winny, bowiem po pijanemu – „[...] obraziliście partię i władzę ludową t a k i m i s ł o w a m i [...] tym samym okazał się pan, kim pan jest naprawdę, p a n i e Kowalski”⁷.

On jednak nieświadomie objawił podwójność swojej natury. Jeśli był wrogiem – to przypadkowym, który dopiero w trakcie dociekania, czy rzeczywiście mógł coś wykrzyknąć przeciw władzy ludowej, dochodzi do przekonania, że nie tylko mógł, ale powinien protestować i walczyć z otaczającym go kłamstwem. Franciszek Kowalski, przodownik ze spółdzielni produkcyjnej, ze zdziwieniem odkrywa w sobie d r u g i j ę z y k – głos wątpliwości. Parę lat później bohaterka roku 1956 – Agnieszka z *Ósme-go dnia tygodnia* opowiada ojcu o stalinowskim więzieniu, zaś on pyta: „O czym ty mówisz?”. Jej odpowiedź jest przykładem istnienia (uświadamianej!) podwójnej świadomości:

W porządku – powiedziała – wszystko jest w porządku. Wyglądasz na czterdzieści pięć lat, za rok będziemy produkować o piętnaście procent więcej opon do traktorów niż obecnie [...] Wszystko jest w porządku – krzyknęła – tylko nie każcie mi mówić tego, o czym myślę i jak myślę”⁸.

Kiedy twórczość realizmu socjalistycznego operowała w rejestrze języka oficjalnie aprobowanego, Hłasko w swojej twórczości przedstawia to, o czym się myślało,

⁴ „Człowiek – to brzmi dumnie” powiedział oczywiście nie Stalin, ale Maksym Gorki, a w istocie bohater dramatu Gorkiego *Na dnie*.

⁵ M. Hłasko, *Cmentarze. Następnym do rajów*, Paryż 1958, s. 42.

⁶ Tamże, s. 54, [wyróż. – W.W.]

⁷ Tamże, s. 29.

⁸ M. Hłasko, *Ósmy dzień tygodnia*, „Twórczość” 1956, nr 11, s. 45.

a czego się nie mówiło. Przekazuje indywidualne odczucie rzeczywistości, dopuszcza do głosu bohaterów dotąd milczących.

Dostrzeganie dialogowego usytuowania języków nie sprowadzało się tylko do ustanowienia opozycji: nowo-mowa – język prywatny. Kiedy twórcy prozy socrealistycznej jak gdyby obawiali się zademonstrować żywą wielojęzyczność, młodzi prozaicy, którzy debiutowali w latach 1955 i 1956, czynili z tego główny temat swoich opowiadań. Budowanie wielojęzycznej rzeczywistości było zarazem kwestionowaniem obrazu języka prozy realizmu socjalistycznego, jak również tworzeniem portretu języka prozy debiutantów. Ale obraz języka powstaje dopiero wówczas, gdy obserwować można co najmniej dwa języki, kiedy jeden jest tłem dla drugiego lub jeden przedstawia inny. Pojawia się mowa „własna”, w której autor wyraża swój światopogląd oraz mowa „cudza” reprezentująca inną świadomość językową. „Cudza” mowa wkracza do prozy pokolenia 56 nie tylko przez słowa bohaterów, ale sporadycznie również w wypowiedziach narratorów, których nie można niekiedy utożsamiać z autorem. Częstym chwytem jest włączanie do utworów różnych nieliterackich świadectw językowych: fragmentów przemówień, cytatów – tytułów prasowych, sloganów politycznych etc. Kwestionowanie języka socrealizmu następowało jednak najczęściej w bezpośrednim dialogowym starciu dwu lub więcej świadomości zdarzeń fabularnych.

Przykładem takiej sytuacji, która zarazem pokazuje zainteresowanie problemem walki z językiem czasów stalinowskich pisarza, jednego z autorów poetyki realizmu, jest opowiadanie *Złoty lis* Jerzego Andrzejewskiego. Dążenie do odzyskania dla języka literackiego autonomii oraz ocalenia przywileju prywatności porozumiewania się – jednoczyło w okresie odwilży prozaików starej i młodej generacji. Zanim jednak podjęto na szerszą skalę rewizję zjawisk przeszłości – „Rozrachunek moralny – pisze Edward Balcerzan – stał się rozrachunkiem językowym. Dawniej mówiło się tylko rzeczy wzniosłe i przejryste, teraz już czas po temu, by powiedzieć sobie znowu również słowa gorzkie i zmacone wstydem”⁹. Andrzejewski „podśluchuje” rozmowę dwojga przedszkolaków:

- To daleko Paryż?
- Strasznie daleko.
- Dalej niż Moskwa?
- Pociągiem dalej. [...]
- Ale Paryż mniejszy od Moskwy, prawda?
- Moskwa jest największa i najpiękniejsza [...]
- Nie, największe i najpiękniejsze miasto nazywa się Kolorado.
- Gdzie to jest?

⁹ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965*, Warszawa 1982, s. 182.

- O, to jest na samym końcu. Okropnie daleko [...] A domy są tylko z marmuru, całe białe...
- Takie jak MDM?
- Ogromniejsze [...]
- Nie mów. Moskwa jest największa.¹⁰

Magiczne kolorowe słowo „Kolorado” przeciwstawia się równie magicznemu w ustach dziecka słowu „Moskwa”. W dziecięcej świadomości ścierają się dwie wizje świata, co powoduje dialog – rywalizację słów. Marzeniom o czymś nieznanym i barwnym zagraża radość bieli otaczającej MDM; wierze, że istnieje coś ogromniejszego – przekonanie, iż ogromniejsze, już oswojone, jest na co dzień wokoło nas. Słowa dziewczynki wierzącej w wielkość Moskwy – to efekt nowej edukacji; słowa chłopczyka wierzącego w kolorowe słowa i złote lisy – to język zakazanej fantazji. Rodzice są po stronie języka oficjalnego: „Owszem mieliśmy różne fantazje [...] Teraz człowiek powinien się od samego dzieciństwa przyzwyczajać, że będzie żyć myślami i uczuciami [zapewne i słowami – W.W.] wspólnymi ze swoim społeczeństwem [...]”¹¹.

U Andrzejewskiego pojawia się kolejna opozycja języków: słowa dziecka – słowa dorosłych; opozycja mająca w twórczości pokolenia 56 wielkie znaczenie dla budowania obrazu języka, konstruowania postaci i rozwiązań fabularnych. Cechą dziecięcej świadomości językowej jest szczerłość i wiara w to, co się mówi. A także dominacja wyobraźni i zdolność indywidualnej oceny rzeczywistości. Ale przecież spór, co jest piękniejsze: Moskwa czy Kolorado – to tylko niewinna wymiana zdań, a młodzi prozaicy pokolenia 56 nie wierzyli w niewinność – ani swoją, ani dorosłych, których utożsamiali z zakłamaniem

Narrator – pedagog z opowiadania Moniki Kotowskiej *Bramy Bajek*, niedawna propagandzistka, teraz w okresie przemian politycznych miotana wątpliwościami szuka porozumienia z przedstawicielką młodego pokolenia. Ale kryzys słowa, jedno z najciekawszych zjawisk okresu przełomu październikowego, odbiera możliwość bezpośredniego nawiązania kontaktu. Narrator reprezentuje tu świadomość obcą zbuntowanej młodzieży, oportunistom przystosowującej się do nowej sytuacji agitatorce. W monologu wewnętrznym narratorsa spotykają się dwa języki: dawnej i nowej propagandy. Ale dla bohatera tego opowiadania napisanego w styczniu 1957 roku, dziewczyny będącej *porte-parole* autorki, język narratorsa jest całkowicie obcy światopoglądowo. Kotowska zastosowała tutaj mało prawdopodobny w socrealizmie chwyt wprowadzenia „cudzej” mowy przez konstruowanie upersonifikowanego narratorsa – wroga, prowadzącego dialog z pozytywnym z punktu widzenia autora – bohaterem. „Cudzy” język nie znajduje się więc zawsze w defensywie, a przeciwnik zajmuje nawet uprzywilejowaną pozycję. On dyktuje zrazu warunki

¹⁰ J. Andrzejewski, *Złoty lis*, Warszawa 1955, s. 114.

¹¹ Tamże, s. 135.

dialogu i gdy zagadnięta dziewczyna mówi (czyżby był to ów bajkowy język ze *Złotego lisa*?): „[...] ten dym z parowozu wygląda jak piana. Jak piana z płatków mydlanych. Zwilża słupy, gałęzie”¹² – narrator pobłażliwie pyta: „Pani lubi porównania, metafory?”. Próbuje w ten sposób umieścić nowe zjawisko w tradycyjnym schemacie: „Świat dla nich jest jak dla dzieci źródłem odkryć, bo też odczuwają jak dzieci”. Odpowiedź z pozoru cyniczna, pełna „gorzkich słów” i drastyczna w swym okrucieństwie – zaskakuje pytającą, a słowom bohaterki nadaje autentyczność, potwierdzoną przez jej wojenną biografię tragiczne wspomnienie czasów śmierci. W kontekście mowy narratora gwałtownie rozszerza się sfera oddziaływania słowa bohatera. Fałszywa z punktu widzenia autorki świadomość językowa narratora ulega stopniowo wpływom języka postaci. Dialogowe spięcie przeistacza się w – jak nazywa ją Bachtin – językową hybrydę¹³. Dalsza narracja narratora jest już dwugłosowa, bo ktoś o „uszach obitych korkiem” nie może rozmawiać z kimś, kto całym „ja” docierał do kolejnych warstw zła. W spotkaniu języków zwycięża tym razem nieśmiały głos dziewczyny, tak pogardliwie traktowany przez narratora. Jej wypowiedź pełna jest oksymoronicznych spięć: bajka równa się śmierci, kukielki to trupy, a „podróż na drugą stronę tęczy” – to samobójstwo.

Pierwszym odkryciem językowym młodej prozy było stwierdzenie faktu istnienia opozycji między językiem oficjalnym – nowo-mową okresu stalinowskiego, posiadającą nadal znaczny wpływ na sposób formułowania myśli przez wielu ludzi, a językiem prywatnym. Ne tę opozycję nakłada się następna, co jest tematem opowiadania Kotowskiej. Sztuczny, naiwny, gazetowy głos dorosłych rywalizuje z autentycznym bliskim codzienności, dojrzałym językiem młodych. Ich język kształtuje się spośród wydarzeń współczesnej historii. Każde prawie opowiadanie pokazuje jakiś fragment tych zdarzeń widziany z perspektywy „szarego człowieka”. Nierzadko deklarowanie się po stronie racji indywidualnych przynosiło też frustrację, pokazując, że i kolektywne działanie ma też swoje dobre strony – pozwala zniknąć w tłumie, zwalnia od decyzji. Może więc po stronie języka-prawdy nie zawsze jest łatwiej? W opowiadaniu Andrzeja Bursy *Żniwa* (1955) były pionier, któremu się „cholernie” nie podoba akcja żniwna – opuszcza obóz pracy zamiast podjąć dodatkowe zobowiązania produkcyjne. Decorum socrealistyczne zostaje złamane. Zwycięża racja indywidualna. Bohater nie jest jednak szczęśliwy, czuje się jak wróg, bumelant. Dlaczego nie pozostał? – zapytuje sam siebie. Opowiadanie jest ważne, ponieważ pokazuje, iż tak jak w *Złotym lisie* Andrzejewskiego – przegrywa w końcu wyobraźnia, a język fantazji wchłonięty jest przez żargon zabawy w wieś spółdzielczą, tak też indywidualizm w otoczeniu zbiorowego czynu może stać się osobistą przegraną. Bursa nie chce być powierzchowny i nie ekscytuje się wolnością słów. Pyta także o konsekwencje.

¹² M. Kotowska, *Bramy bajek*, w: *Bóg dla mnie stworzył świat*, Warszawa 1957, s. 40.

¹³ Hybrydycznym konstrukcjom językowym w powieści poświęca Bachtin obszernie fragmenty w szkicu *Słowo w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.

Tak więc: nie język wyobraźni dziecięcej, nie prywatność za wszelką cenę, ale tylko – słowa epatujące, jak pisał Balcerzan, „gorzkie zmacone wstydem”, takie jak u Hłaski czy Kotowskiej, są gwarancją odrębności oraz zwycięsko wychodzą ze spotkania z językiem świata dorosłych i propagandowego żargonu. Zawołaniem młodych prozaików nie miało być ani „Moskwa” ani „Kolorado”. Parafrazując tytuły interpretowanych tu tekstów, można powiedzieć, iż dla pokolenia 56 – „za bramą bajek znajdowały się cmentarze”.

Mimetyczne przedstawienie społecznej różnorodności nie było celem młodych prozaików. Debiutant dopuszczał do głosu tylko te postaci, których słowa wprowadzały do utworu światopoglądowe spięcia, a z krótkiego zazwyczaj tekstu tworzyły arenę „w a l k i n a j ę z y k i”. Dlatego te opowiadania są znacznie mocniej zdialogizowane niż poświęcone antagonizmom społecznym i politycznym powieści realizmu socjalistycznego. W pierwszej fazie rozwoju młodej twórczości – w latach 1955-1957 – w modzie było deklarowanie się po stronie racji uznawanych za własne i demaskowanie słów i myśli przeciwnika. Starano się pokazać kontrastowe obrazy języków, a metoda budowania przeciwieństw była atrakcyjną właściwością wielu utworów.

Aby ocalić tożsamość przyjętej koncepcji literackiego słowa, musieli debiutanci własny język wyodrębnić. Czynili to wobec różnych aspektów twórczości językowej socrealizmu. Nie wnikali przy tym w motywacje i dramatyczne rozterki swoich „nieprzyjaciół po piórze”, a to, co uznawali za właściwości języka ich prozy, było schematycznie i nieraz tendencyjnie dobierane. Było to wynik ogólniejszego zjawiska społecznego – gwałtownego ataku na całą społeczno-językową rzeczywistość minionego okresu. Nastrój ten nie sprzyjał uczciwej rekonstrukcji języka przeciwników – był on traktowany jako tło dla demonstrowania odmiennej postawy światopoglądowej. Opierała się ona na założeniu, że należy za wszelką cenę dążyć do prawdy, nawet wówczas, gdy się miało okazać, że tą prawdą jest społeczne zakłamanie, panoszenie się nowo-mowy, niemożliwość porozumienia się – by pozostać tylko w sferze problemów komunikacji językowej. Wspólna, decydująca o pokoleniowej odrębności koncepcja języka – kazała pisać tak, jak mówili ludzie w rzeczywistości. Był to rodzaj buntu przeciwko odgórnie narzuconemu językowi „potocznemu”. Nie wszystkie teksty debiutantów zawierają wyraźnie stematyzowaną opozycję dwóch języków – „własnego” i „cudzego”, ale przeważająca część przynosi implikowaną sytuację dialogową, której celem jest zniszczenie, ośmieszenie i pozbawienie atrybutu nieomyślności – języka Powagi. „Język skazany na śmierć” – jak powiedziałby Bachtin¹⁴ – schematycznie zrekonstruowany, utożsamiany był ze słowem propagandowego hasła, głosem działacza partyjnego, funkcjonariusza UB, urzędnika różnych instytucji i – w ogóle dorosłych. Pojawił się w tekście, gdzie współistniał dialogowo, zachowując wszystkie akcenty obcości.

¹⁴ Tamże, s. 142.

„Cudze” słowo było najczęściej słowem postaci uwikłanych w fabularne konflikty. Dialog z nimi może się toczyć na wielu stronach, jak w *Cmentarzach*, i może być polemikę jednego człowieka z wielu przeciwnikami. Nieraz jest krótką wymianą zdań i tak dzieje się w utworach, które jak *Pierwszy krok w chmurach* Hłaski pokazują starcie języka starszych z językiem „dorastających dzieci”:

– [...] w tatę i mamę się bawicie? Smacznego!

Maliszewski i pan Gienek wybuchli śmiechem. Chłopak zerwał się na równe nogi i wyjąkał:

– Czego pan chce?

– Niczego – powiedział bardzo wolno Heniek [...] Uważaj jak jedziesz, kochany [...]

– Niech pan stąd odejdzie – powiedział chłopak, błagalnie patrząc im w oczy. Ja pana proszę, niech pan stąd odejdzie. Myśmy panu niczego nie zrobili. Ja pana strasznie proszę.

– Kogo ty prosisz, Janek? – powiedziała dziewczyna – tego starego durnia?

– Zamknij swojej pani mordę – powiedział Heniek.

Nie ma tu sporu ideowego, są po prostu dwa języki różnych postaw życiowych. Nie jest to polemika z nowo-mową, jak w *Cmentarzach*, ale ważna dla Hłaski scena codziennej wymiany zdań, prawdziwa potoczność, jaka nie docierała z reguły do powieści socrealistycznej. Dialogowe współlistnienie nie oznaczało, iż w każdej sytuacji słowo „cudze” musiało być komentowane – często kompromitowało się samo przez zestawienie z czynami mówiącego, albo ulegało autoparodii. Demaskowanie słów przez zachowanie dotyczyło tych wszystkich, którzy ulegli nowo-mowie i mówili inaczej niż myśleli.

I po coś ty się wygadał? – ciągnął sekretarz, patrząc w zakurzone szyby. Ty, bracie, zastanów się: jesteś towarzyszem partyjnym – jesteś; legitymację masz – masz; stanowisko masz – masz; więc u diabła zachowuj się jak towarzysz partyjny. A ty, zamiast tego, to od razu na cały głos: Wierzę, nie wierzę, mam gdzieś... A kto ciebie do cholery, o to pytał?¹⁵

Autoparodię partyjnego żargonu rodem z nowo-mowy jest wypowiedź z centrali w *Następnym do raj* Hłaski:

– No jak? – spytał inspektor.

– Z czym.

– Jak wam leci, kurwa jego mać?

– Dyc jakoś idzie, wielmożny panie – powiedział Dziewiątka.

¹⁵ M. Hłasko, *Cmentarze. Następny do raj*, s. 41.

- Powinno iść dobrze, kurwa jego mać – powiedział inspektor [...]. Nie zapominajcie, kurwa jego mać, że pracujecie dla klasy robotniczej [...] Towarzysz partyjny?
– Nie, pokerzysta. Na razie, wielmożny panie. Idę, dyć robota na mnie czeka. Niech was Matka Najświętsza wynagrodzi za ludzkie słowo [...].¹⁶

Hłasko zrekonstruował tu sytuację dialogu, w którym każdy jego uczestnik mówi nie swoim językiem. Inspektor dlatego, iż sądzi: „Do człowieka trzeba umieć podejść [...] Widzicie jak ja? Po proletariacku do niego, z sercem. I od razu kontakt złapałem [...]”¹⁷. Natomiast Dziewiątka stylizuje swoją odpowiedź na gwarę chłopów pańszczyźnianego, przez co podkreśla, że płaszczyzna rzeczowego dialogu jest niemożliwa i niepotrzebna. Słowo partyjniaka samo w takim kontekście się ośmiesza. Rozpiętość polemiki o „cudzym” słowie w twórczości Hłaski – od ideologicznego sporu (*Cmentarze*) do ośmieszania, to realizacja zasady budowania przeciwieństw. Raz jest to dialog racji światopoglądowych, a innym razem opozycje sytuacyjne, które służą wyodrębnieniu i zdyskwalifikowaniu obcej idei. Umieszczenie słowa uświęconego autorytetem Powagi Doktryny w niepowołanych ustach prowadzi do jego poniżenia:

Na pryczy spało trzech młodych ludzi [...] W pewnym momencie jeden z nich ocknął się. Poczochrał głowę rękami, potem zaczął szarpać kolegów – Kusiatyńszczak, wstawaj [...] Popatrzyli na siebie wszyscy trzej i uśmiechnęli do siebie z czułością. Zaśpiewali ochryplymi głosami:

Witaj w codziennym trudzie.

W radosnym zgiełku, w naszych hut płomieniach.

Kraju szczęśliwych ludzi.

Narodów czynem wznosim dom z marzenia.¹⁸

W innym miejscu „święte słowa” służą do zagłuszania prywatnej rozmowy prowadzonej na niebezpieczny temat:

[...] Teraz zaśpiewaj [...] cisza też nie jest dobra, więc niech lepiej nuci [...] Niech mówi wiersze. Franeczku, mów *Włodzimierzu Iljiczu*. Franeczek natychmiast przeszedł z piosenki na wiersz i deklamował tym samym znudzonym obojętnym głosem [...].¹⁹

Profanacji słów P o w a g i – językowego sacrum, za które prozaicy pokolenia 56 uznali pochodne ideologicznie nasyconego słowa wzniesłego i zawsze słusznego, a więc propagandy, literatury socrealistycznej, a także skażony nowo-mowę język

¹⁶ Tamże, s. 172.

¹⁷ Tamże, s. 25.

¹⁸ Tamże, s. 66.

¹⁹ Tamże, s. 96.

potoczny – dokonywać można było paroma sposobami. Przez umieszczenie w nie stosownych ustach, użycie w niezgodnej z ich przeznaczeniem funkcji lub przez usytuowanie w okolicznościach ośmieszających ich użycie. Reakcją obronną była także groteskowa proza Sławomira Mrożka – ujawniająca mechanizmy i nadużycia nowo-mowy.

Gdzie zwykle pojawiało się słowo językowego sacrum stalinizmu? – na centralnych placach, najważniejszych budowach, produkcyjnych halach, w wielkich salach na uroczystych akademiach oraz w małych świetlicach i zakładowych stołówkach podczas niezliczonych zebrań; słowo to padało zza biurka i z wysokich trybun. Kto najczęściej mówił nowo-mową? – pochyłona nad słuchaczem twarz sekretarza bądź funkcjonariusza; szczerze oblicze aktywisty z ZMP; ogorzałe lico robotnika; sympatyczna buzia traktorzystki lub świetliczanki. Jak mówił? – szczerze i otwarcie; z żelazną konsekwencją; po robociarsku; z surową zalotnością; słowa zapadały „w głąb”; „wywoływały dreszcz”; czasem pełne były nienawiści; z reguły patetyczne.

Debiutanci starają się te m i e j s c a, tych l u d z i i takie i n t o n a c j e unieszkodliwić przez pomniejszenie, wyszydzenie lub odwrócenie wartości. Wielkie festyny przedstawiane są jako bezmyślne pochody pijaków i fanatyków (*Następny do rajy*). Nielubiane są t r y b u n y. Albo się je demoluje, albo w tej funkcji ustawia się rzecz niestosowną, ulokowaną w niewłaściwym miejscu, jak w opowiadaniu *Papierowe ubrania bohaterów* Kotowskiej:

– Kierownik zsiniał i wrzasnął:

– Natychmiast jadę. Gdzie bryczka?

– Tu – pisnął Lutek zmienionym głosem [...] Mruczał podpiętym głosem: W dniu tak uroczystym mamy zaszczyt wręczyć obywatelowi kierownikowi... maleńki upominek... t r y b u n k ę... Niewątpliwie ucieszy... także i towarzysza Stefana... Stał na dachu nieprzytomnie pijany. Kierownik patrzył ogłupiały na dach stodoły. Stała tam jego bryczka ozdobiona szturmówkami. Nad nią dwa transparenty:

Wszystcy dzisiaj tańczą!

Sztachnij się raz.²⁰

W niezwykłym kontekście pojawiają się słowa: „trybuna”, „towarzysz”, „szturmówka”, „transparent”. Atrybuty Powagi są tu pozbawione tradycyjnych funkcji – na transparencie ktoś wypisał hasło buntu. Domena nowo-nowy w szerokim rozumieniu nie jest jedynym obszarem społeczno-językowej rzeczywistości, który ulega profanacji. Prozaicy pokolenia 56 nie chcą uznawać żadnych autorytetów. Z niechęcią traktują także tradycję religijną, a jej słownictwa używają najczęściej w funkcji dewaluującej sens podstawowy. Kulminację językowej profanacji sacrum

²⁰ M. Kotowska, *Papierowe ubrania bohaterów*, w: *Bóg dla mnie stworzył świat*, s. 84.

religijnego jest zdanie wyjęte z *Anda Czycza*: „[...] tak! to właśnie ja! ja jestem ukrzyżowanym kutasem”²¹.

Co przeciwstawiają młodzi profanowanym wartościom i słowom? Czy opatrują coś mianem własnego sacrum? – profanacji jednej sfery rzeczywistości przeciwstawia się zwykle sakralizacja wartości uznanych za pozytywne dla akceptowanego światopoglądu i języka. Sacrum pokolenia 56 – to p o t o c z n o ś ć i p e r y f e r y j n o ś ć ż y c i a, a także używając sformułowania Bachtinowskiego – „sakralizacja dołu materialno-cielesnego”.

Pierwsze symptomy takiej zmiany wartości w twórczości literackiej połowy lat 50. przyniósł *Zły Tyrmanda*. Cała ta, w istocie schematyczna powieść, nasycona jest zachwytem nad zwyczajnością życia. Narrator raz po raz wygłasza apoteozę takich czy innych zjawisk codzienności. Wiele uwagi poświęca tej warszawskości języka. Tej swoistej odmiany języka potocznego uświęconej tradycją tego jedyne w swoim rodzaju miasta. Jest to czynnik, który – według Jacka Łukasiewicza – „Spaja czytelnika razem z tym światem. Coś, co niezależnie od epoki działa magicznie”²². Czy można więc mówić o magicznym uroku potoczności, o fascynacji małością, o podsłuchiwaniu nieistotnych dialogów zwykłych obywateli?

Sakralizacja potocznego języka może być tak wyraźna, jak w *Lamętnicach* Grochowiaka, gdzie „święta racja” słów prostytutki unieważnia „świętą rację” głosu Matki Boskiej. Podobnie jest u Hłaski, kiedy piosenkę warszawskiej ferajny śpiewa się w kościele nad trumną kolegi (*Następnym do rajy*). Ale sakralizacja potocznego języka występuje także wówczas, gdy spotyka się on z różnie rozumianą i przedstawianą wielkością. W momentach, gdy nieraz „braknie słów”, bohater młodej prozy nie ma powodu milczeć, bowiem o każdym zjawisku może mówić „własnym” językiem. Jeśli tytuły utworów mają w większości charakter patetyczny, sakralny, metaforyczny lub zgoła symboliczny, to utwory – odwrotnie – są pozbawione patosu, unieważniają sugestię wysokiego stylu, zaś ich język, daleki od metaforyczności stylizowany jest raczej na skrajną potoczność niż literackość. Ale młodzi twórcy wierzyli przecież w „mądrość” literackiego słowa, szukali oparcia dla potoczności w tradycji literackiej. Stąd zamiłowanie do opatrywania utworów mottem, by przytoczyć tylko zdanie z Gogola postawione na początku *Cmentarzy*: „Jeden u nas porządny człowiek – prokurator; ale i ten prawdę mówiąc, świnia”. Interesująca jest, wobec zabiegów profanacji i sakralizacji różnych form rzeczywistości, obserwowanie stosunku debiutantów do literatury. Jako domena Powagi literatura została szybko sprofanowana przez wprowadzenia do niej żywiołu codzienności. Było to tak zwane „notatkarstwo”, przeciw któremu wiele zarzutów formułowała krytyka literacka. Oto fragment dialogu z opowiadania *Dobranoc Nata* Eugeniusza Kabatca:

²¹ S. Czycz, *And*, Kraków 1980, s. 33.

²² J. Łukasiewicz, *Szmaciarze i bohaterowie*, Warszawa 1963, s. 101.

- ...Wieczór, Filip! [...]
- A. Nata... Wieczór. Nata [...]
- Ty, nie zapalisz? [...]
- Nie pytasz, skąd spadłam [...]
- Z nieba...
- Filip – powiedziała Nata splatając opuszczone ręce – Jestem brudna, głodna i senna. Ośrodek jest czynny od jutra. Załatwisz mnie do rana?
- Ma się rozumieć – otworzył drzwi łazienki – Włóż!
- Masz ręcznik? Mydła poszukaj pod wanną [...]
- Pyszna kąpiel. Grazia!
- Gracja to ty. Siadaj Gracjo, pokąsamy co nieco [...]²³

Poza tym w opowiadaniu niewiele się dzieje, a bohaterowie idą po kolacji spać (osobno). Jeżeli ta rozmowa wyjęta „żywcem z codzienności” stała się tematem literackim, oznacza to, że wiara w literaturę została przywrócona. Z jednej strony pisarze pokolenia 56 dążyli do potoczności, a z drugiej chcieli ją włączyć do literatury i w ten sposób nobilitować. Miało to konsekwencje w konstrukcji obrazu języka. Pokazuje on, iż kształtował się według dwóch wektorów: skierowanego w stronę potoczności oraz w kierunku literatury.

W literaturze realizmu socjalistycznego zjawisko codzienności oraz język potoczny posiadały niejasny status. Przyczyną była dominacja słowa piszących nad oczekiwaniami odbiorców i ich doświadczeniem egzystencjalnym. Pisarz reprezentujący Powagę mitologizował rzeczywistość, przedstawiał człowieka-funkcjonariusza, wprowadzał skomplikowaną rzeczywistość do modelu lansowanego przez propagandę. Potoczny język, który z oporem poddawał się nowo-mowie, uważanej powszechnie za towar importowany, nie był wdzięcznym materiałem do budowy tekstów z założenia dalekich od życiowej prawdy. Inaczej w twórczości pokolenia 56. Tutaj alternatywę profanacji Powagi była sakralizacja potoczności. Przeciwnością losów *homo instrumentalis* były perypetie *homo privatus*. Obiektem zainteresowania pisarzy była potoczność, którą penetrowano w dwu kierunkach: po pierwsze próbowano dotrzeć do peryferii życia społecznego; po drugie celem stało się penetrowanie wnętrza psychiki i pokazanie jej w aspekcie zwykłego ludzkiego losu. Zainteresowanie peryferyjnością było skutkiem demitologizujących zabiegów skierowanych przeciwko poezji i prozie socrealizmu, które eksponowały *centrum* oraz efektem mitologizacyjnych tendencji w prozie pokolenia, które z marginesu życia społecznego tworzyło ośrodek własnych zainteresowań. Znajdowało to odbicie w języku opowiadań nie tylko Hłaski, Brychta czy Nowakowskiego, ale także wielu innych prozaików pokolenia.

²³ E. Kabatc, *Dobranoc Nata*, w: *Pijany anioł*, Warszawa 1957, s. 149.

Język ludzi z marginesu: żargon przestępców, słowa chuliganów – fascynował czytelników brutalnością. Jego obecność w literaturze była przejawem nobilitacji dołu społecznego, wtedy zwłaszcza, gdy pojawiał się nie jako cytat obcego, „cudzego” języka, lecz był w tekście jedynym żywiołem językowym – „własnym” językiem autora. Wówczas słowa ze społecznego centrum mogły się tu pojawić w funkcji mowy cudzej. Takie zestawienie języków to chwyt stylistyczny, który miał pokazać, że za przestępczym żargonem kryje się często wrażliwość nieróżniąca się wiele od myśli i marzeń przeciętnego obywatela. To zaskakiwało i szokowało czytelnika – słowa nie miały już świadczyć o człowieku:

[...] Są bo na świecie ludzie tak wymyć
 Że gdy przechodzę
 Nawet pies nie warknie
 Choć ani święci
 Ani są też cisi

– pisał Stanisław Grochowiak²⁴. Ludzie – to teza pokolenia 56 – którzy mówią poprawnie, „gładko”, często są podli. Natomiast za niezadarnym czy ordynarnym słowem kryją się nie tylko myśli zwyczajne, lecz czasem szlachetne. Ale brutalizmy językowe nie są tylko wiernym reportażowym zapisem, a opowiadania z marginesu – jak pisze Treugutt²⁵ – są dobrze reżyserowanymi obrazkami literackimi, których głównym celem jest prowokacja skierowana przeciwko przyzwyczajeniom estetycznym i normom etycznym. Naturalizm sąsiaduje tu z sentymentalizmem; brutalność z liryzmem.

Także ci najbardziej przegrani życiowo bohaterowie starają się ocalić „własny” język – świata wewnętrznych doznań. Równoległe z demaskowaniem słów płynących z wysokich trybun nad ogromnymi placami walczy się w prozie pokolenia 56 o „prywatność” języka. Postaci komunikują się przy pomocy urywanych zdań, rozmowy toczą się w ciasnych pokoikach, zaułkach, gruzach, w drodze do pracy; w sobotni wieczór, podczas czułych nocy. Na głównej scenie dzieje się niewiele. Postawieni tam bohaterowie są nieszczerzy lub dramatycznie wykrzykują „Gówno!” – dystansując się od oficjalności przemówień. Ale nie zawsze strach przed oficjalnym słowem jest równoznaczny ucieczce w potoczność i gwar peryferii. Indywidualność pożąda ciszy i spokoju, chce wyodrębnić się z wielojęzycznego otoczenia. Hłasko w *Ósmym dniu tygodnia* pokazuje sytuację zagubienia wśród głosów. Czy można ocalić swoje uczucia i być sobą wśród kakofonii obcych dźwięków? Wracając z randki Agnieszkę otacza chór głosów: słowa ludzi w ubraniach roboczych; słowa sprawozdawcy dobiegające z głośników; zaczepka wyrostka; bełkot pijaka; natarczywe słowa ojca; pretensje matki; odgłosy awantury. Jest to opowieść o rozplywaniu się „ja” bohaterki

²⁴ S. Grochowiak, *Czyści*, w: *Rozbieranie do snu*, Warszawa 1959, s. 18.

²⁵ S. Treugutt, *Reguły spowiedzi*, „Teksty” 1973, nr 4, s. 181.

w „fonosferze” obcych słów. Głosy są agresywne, wdzierają się w intymny dialog. W tej sytuacji mówienie o miłości nie ma większego sensu – trzeba się rozstać. Ale niedoszłych kochanków spotyka na ulicy Brzeskiej nowy „atak” słów:

Przytuliła się do niego i przymknęła oczy. Weszli w jej ulicę. Do domu mieli zaledwie kilkaset metrów i już odezwała się w niej nadzieja, że p r z e j d ą w c i s z y, niezauważeni. Wtedy z bramy, gdzie stało ich kilkunastu – w ciemności, skąd nie było widać ich twarzy – ktoś powiedział do Piotra:

– Puść to ciało, bo cię obsra [...]

Szli dalej. Ktoś powiedział: [...]

– Odczep się od niej łobuzie.

– Łobuz to na wierzchu nosi.

– Byłeś kiedy cykiem bity?

– Lala!

– But ci się rozchromała!

– Dzisiaj: jeden raz a dasz mi szczęście.

– Halo, mała.

– Nie bądź taka zarozumiała.

– Rysiek, zobacz gejsza.

– Co z tego, kiedy nietutejsza.

– Próbowałaś?...

– Bądź spokojny: jakby ci dobrze dała, to byś jeszcze zrobił te sześć numerów.

– Przez pół roku.

– Co byś zrobił, jakbyś miał taką lalkę?

– Ja? Rznąłbym i bym płakał.

– Święta dziewczyna.

– Leży na krzyżu i czeka na gwóźdź.

– Stój – s z e p t a ł a Agnieszka. Błagam cię, stój...²⁶

Epizod ciągnie się przez trzy strony i obfituje w znacznie bardziej drastyczne określenia. Słowa miłości są sponiewierane. Dążenie do intymności trafia na publiczną orgię słów. Nad przeżyciami wewnętrznymi tryumfuje „dół materialno-cielesny”. Jest to typowy dla Hłaski i innych młodych prozaików szereg przeciwieństw. Każda próba pokazania niesfałszowanego języka wewnętrznego, każde niemal sentymentalne zwierzenie spotyka się z brutalnym unieważnieniem:

Widzisz kochanie w życiu nie ma cudów. Dziś jak mówi wujo „Pic i fotomontaż”. Dwudziesty wiek, co chcesz, nowoczesność. Era bomb wodorowych, podróży na Księżyc

²⁶ M. Hłasko, *Ósmy dzień tygodnia*, s. 41, [wyróż. – W.W.]

i ulepszonych prezerwatyw. „Miłość” – to słowo komiczne. Dobre dla cyrku, szlagierów i książek historycznych [...] Dziś babki stoją w ogonkach do łóżek. My, ludzie lub jeśli chcesz wzniośle „ludzkość” wyrosliśmy już z czasów naiwności.²⁷

Trzy słowa w tym fragmencie opowiadania Kotowskiej znajdują się w cudzysłowie: „Pic i fotomontaż”, „Miłość”, „Ludzkość” – ten szereg jest znaczący – wzniośle słowa to „pic”, nie warto w to wierzyć: „Dziś słowa strącono z wysokości. Są ładne, zabawne lub szpetne – jedna z wielu zabawek dorosłych. Ci, co je biorą na serio – ośmieszają się tylko”²⁸.

Słowa marginesu i słowa intymności wyznań nakładają się na siebie. Wśród brutalnego żargonu dostrzec można tkliwość i sentymentalizm, natomiast słowa miłości skażone są przez brutalność i okrucieństwo. Próba językowego opanowania potoczności przyniosła odkrycie języka, który nie tylko penetrował niezbrane obszary, czy zakazy strefy, ale przede wszystkim prowokował swoistym pomieszaniem słów „wysokich” i „niskich”; słów sacrum i słów profanum. Atrakcyjnym zaskoczeniem było to, iż język profanum okazał się językiem „własnym” bohaterów, narratorów i autorów. Składały się nań także słowa „złe”, ale zawsze godne zaufania, bo prawdziwe. W tym momencie polemika z językiem Powagi Doktryny – osiągnęła granice, każda sfera jego dominacji została zakwestionowana przez „niestosowne” rejony mowy.

„Rozbijanie tworzydeł” realizmu socjalistycznego miało przywrócić literackiemu słowu jego autonomiczne funkcje. Moda na peryferyjność szła w parze z wiarą w mądrość literatury. Postulat docierania do prawdy nie uchylał świadomości fikcji literackiej. Dlatego też polemika debiutantów pokolenia 56 z przeszłością toczyła się przede wszystkim w „języku” literackich wartości, a nie na płaszczyźnie polemik prasowych i dyskusji filozoficznych. Działo się tak, mimo iż spór był głęboko zakorzeniony w przemianach społecznych i graniczył nieraz z buntem zgoła nieliterackim. Balcerzan pisze, że „Przełomy literackie z reguły są wykładnikami zmian w procesach życia społecznego [...] ale najwięcej energii zużywa się w takich rewoltach na zmaganie literatury z literaturą, poetyk wstępujących z poetykami ustępującymi”²⁹. Stąd też o pokoleniowym sprzeciwie można mówić językiem literaturoznawczej interpretacji. Debiutanci przełomu październikowego przekładali bowiem współczesne konflikty na dialogi wewnątrzliterackie. Ale i tu rzadko podejmowali bezpośrednią, stematyzowaną polemikę z tradycją realizmu socjalistycznego. Ograniczali się do polemik immanentnych, rozgrywanych na poziomie konstrukcji świata przedstawionego i języka utworu. Sięgano do autorytetu literatury. Często tytuł utworu odsyłał do tradycji, której przywołanie umożliwiało właściwą interpretację tekstu: *Tristan umiera pierwszy*, *Śmierć Czajdl Harolda*, *Wakacje Hioba*, *Plecak don Kichota*.

²⁷ M. Kotowska, s. 197.

²⁸ Tamże, s. 92.

²⁹ E. Balcerzan, s. 182.

Historia Hioba na urlopie napisana przez Bogdana Wojdowskiego jest znamienym przykładem opowiadania mocno związanego z tradycją kulturową. Otwiera je motto z Biblii oraz słowa Josepha Conrada, które wskazują na powszechną w pokoleniu rozterkę: „Może ludzkie życie trwa zbyt krótko, abyśmy mogli w y p o w i e d z i e ć się w całej pełni, choć oczywiście to jest jedyny cel, który stale przyświeca ludziom podczas ich nieudolnego bełkotu. Przestałem już wyczekiwać tych ostatecznych słów, których dźwięk, gdyby go można dobrać, wstrząsnąłby niebem i ziemią”³⁰. Narrator demonstruje w tym opowiadaniu dystans wobec opisywanej rzeczywistości; „pokoleniowe” słowa są brane jakby w cudzysłów – są „zbędne”, „cwałujące w uprzęży rozluźnionych znaczeń”, ludzie są „zmiażdżeni absurdem istnienia” (ironiczne!). Dla opowiadającego rzeczywistość to tylko naśladownictwo literatury: Katarzyna – „cała jest wyjęta z literatury; trójkąt zazdrości to historia Kolombiny, Pantalona i Arlekina”. Na słowa uświęcone tradycją pokoleniowej twórczości nałożona zostaje siatka znaczeń języka literackich i intelektualnych skojarzeń: „Konrad! Konrad! To imię święte. Skanduję je w tym kraju od stu lat, a może dłużej [...] ostatni pijaczyna też jest Konradem i on cierpi za miliony”³¹.

Reinterpretacja wątku biblijnego, sięganie po argumenty-cytaty tradycji to poszukiwanie możliwości, by wypowiedzieć się w całej pełni. Czyli przywrócić literaturze nie tylko prawo do opisu rzeczywistości, ale również możliwość dialogu postaw intelektualnych, nawet jeśli miałyby to ograniczać się do powielania struktur od dawna zdomowionych w tradycji, jak wątki: Hioba, polskich Konradów czy Kolombiny.

Odniesienia do świata literatury decydują nieraz o dialogu wewnątrztekstowym tradycji stylistycznych lub są serią autotematycznych refleksji na temat „jak pisać”: „Spróbował pierwszy raz inaczej niż we wszystkich swoich dotychczasowych książkach, bez polityki, bez wielkich uogólnień, które w końcu nic przecież nie znaczą, [...] nie wiedział, czy to, co zamierza nie jest znowu jakąś nie do przyjęcia krańcowością, nic nie wiedział”³² – rozważa bohater *Miejsc nawiedzonych* Włodzimierza Odojewskiego. Jest on jednym z tych debiutantów, którzy poszukiwali odmiennych sposobów porozumiewania się, nowych rozwiązań stylistycznych. Była w tym chęć znalezienia takiego języka, by móc pokazać, niedostępne dla socrealizmu, ale i dla wielu naśladowców Hłaski, obszary ludzkiej psychiki. Nie wystarczał behawiorystyczny opis zagubienia wśród głosów codzienności. Zbyt nieudolnymi słowami oddawano intymne przeżycia. Brak słów – jakże często zastępowano aforyzmem, niby-potoczną mądrością lub brutalnością słów i sytuacji.

Koncepcja bohatera – *homo privatus*, dążenie do zaprezentowania najbardziej indywidualnych doznań wymagały nowego języka dla opisu przeżyć wewnętrznych.

³⁰ B. Wojdowski, *Wakacje Hioba*, Warszawa 1962, s. 192, [wyróż. – W.W.]

³¹ Tamże, s. 211.

³² W. Odojewski, *Miejsc nawiedzonych*, Łódź 1959, s. 61.

Tematem powieści Odojewskiego jest umieranie. Wobec śmierci staje pisarz i jego twórczość, której nie może już realizować w tradycyjnej formule. Z niemożliwości wypowiedzenia się powstaje tekst „mówiący” wieloma głosami wewnętrznego monologu, gdzie nakładają się na siebie różne języki: opisu rzeczywistości realnej, przestrzeni wizji sennych, słowa bohatera-narratora w 3 os., jego głos w 1 os., oraz narracja w 2 os. Optyka narracyjna zmienia się tutaj parokrotnie na przestrzeni nieraz jednego zdania. Staje się to przyczyną chwiejności aksjologicznej, tak niestosownej w socrealizmie i rzadkiej w tych opowiadaniach debiutantów, które zgodnie z literacką modą prezentowały profanację Powagi i sakralizację potoczności. U Odojewskiego język monologu wewnętrznego ulega zdialogizowaniu. Ukazywanie *homo privatus* polega tutaj na dzieleniu go na świadomościowo-językowe części: „Ciało zdaje się być pogrążone w głębokim śnie, a niedługo rozdzieli się na dwoje, jedno pozostanie w opozycji leżącej, drugie wstanie i odejdzie, lecz jeśli zachowam pewną równowagę ducha, to będę mógł obserwować to ciało niby coś obcego, niejako niezależnego ode mnie”³³. Rozdwojenie jaźni i słów bohatera osiąga kulminację w momencie odkrycia „siebie trzeciego”. W powieści pojawia się także druga wersja „ty” – „śmiertelnie przerażony człowieczek” żyjący między ludźmi podzielonymi na dwa przeciwstawne obozy: „Powiedzmy – jedni nosili kapelusze, drudzy obywali się znakomicie bez nakrycia głowy. I wszystko byłoby bez znaczenia, gdyby nie to, że jedni drugim poprzyśięgli unicestwienie”³⁴. Jest to fragment świata „z majaczeń”. Równolegle w powieści rozwija się naturalistyczny opis procesów fizjologicznych. Dwa sposoby opisu kreują dwa światy, przy czym ten wysnuty z wyobraźni – jest poetycką transformacją codzienności otaczającej bohatera. W *Miejscach nawiedzonych* autor demonstruje możliwość kreowania przez narratora-demiurga alternatywnych światów psychicznych doznań ukonstytuowanych przez odmienne sposoby narracji.

Refleksją na temat możliwości języka literatury jest także opowiadanie *And* Czycza. Tutaj, podobnie jak u Odojewskiego, rzeczywistość jest przetwarzana w poetycką wizję. Świata nie można bowiem, według Czycza, ani zrozumieć ani – co gorsza – opowiedzieć. Spoza słów wyłaniają się tylko kontury przedmiotów, a uwaga czytelnika koncentruje się na procesie artykułowania monologu, który nieustannie przerywany jest komentarzami w szeregach i piętrach nawiasów. Jest to jednak metoda kwestionowana: fantazje wysnuwane z fantazji – „złocone ramki”, które wchłaniają twórcę i unieszkodliwiają rzeczywistość. Zachłanna literackość może zniszczyć – sugeruje Czycz – „złoconymi ramkami” – uszkodzony obrazek świata.

Dla Wojdowskiego i Odojewskiego dialog z literaturą służył ocaleniu godności słów, natomiast według autora *Anda* zbyt bliski kontakt z literaturą może okazać się niebezpieczny. Nadmiar skonwencjonalizowania może stać się „połyskującym spustoszeniem”.

³³ Tamże, s. 168.

³⁴ Tamże, s. 135.

Inni pisarze pokolenia 56, szczególnie w końcu dziesięciolecia, dochodzą do przekonania o znikomości słów. Geneza tego zjawiska tkwi w okresie walki ze słowem okresu „minionego”. „Co wy żałujecie? Żarcia? Paliwa? Wy chcecie nas... cyferkami... do ziemi? Do ziemi? Aptekarze!...Urwał. Poczul nagle śmieszna znikomość słów. Bezsensownych i zawsze przypadkowych, co brały się nie wiadomo skąd”³⁵ – protestuje jeden z bohaterów opowiadania Kotowskiej. Ale wówczas „śmieszna znikomość” „naszych” słów wywoływała bunt i prowadziła do zwycięstwa nad językiem doktryny... Natomiast teraz pisarze zapominają o odkryciu drugiego języka. Znowu poddają się dominującej samokontroli (autocenzurze?): „Idiotyczna rozmowa. Głupota głupotę pogania. Wszędzie jesteśmy tacy sami. Narzucamy sobie ten sam rygor kontroli nad tym, co wisi na pograniczu myśli i języka, że nareszcie to, co się zmienia w słowa, jest pozbawionym znaczenia bełkotem”³⁶ – rozważa bohater wydanej w 1959 roku powieści *Za dużo słońca* Kabatca. Chwytem stylistycznym jest tutaj przeciwstawienie mowy wewnętrznej bohatera – barwnej i przenoszącej najistotniejsze informacje, jego wypowiedziom – pustym światopoglądowo. Autor nie wierzy słowom, przeciwstawiając im myśli, których nie można, czy nie chce się wyrazić. Chwył podwójności języków: tego „z myśli” i „artykułowanego” powoduje, że w tej powieści mówi się zagadkami i brakuje jakiegokolwiek wymiany poglądów w dialogach. Nie budzi to u nikogo zdziwienia – jakby bohaterowie cieszyli się, iż jeszcze wolno im myśleć. Coraz cichszy jest głos bohatera: Przede wszystkim chcemy, aby nas ktoś wysłuchał. Poza tym staramy się przekazać to, co w nas siedzi, z czym nam jest niewygodnie – to prawda. Ale przecież z naszych ust wydobywa się jedynie bełkot przykry i niezrozumiały dla otoczenia”³⁷. Bełkot idzie w parze z powrotem do podwójnej świadomości – przy czym język staje się jednolity – u pisarza konformisty – Macieja Patkowskiego odradza się idea nowomowy, do końca niewykorzenionej ze społecznego obiegu językowego. Autor *Harmonijki* (1959) i *Południa* (1960) oprócz konformizmu nie proponuje niczego nowego i przekreśla dotychczasowe osiągnięcia pokolenia – sprowadzając znowu literackie widzenia świata do skrajnie uproszczonej wersji. Bohater *Południa* żyje zupełnie bezproblemowo, jeżeli pominąć nieudany wakacyjny flirt i pewne kłopoty przy konstruowaniu udoskonalonej maszyny do obróbki kamienia w kamieniołomie, gdzie jest sztygarem. Ludzie ciężko pracują, w małym miasteczku życie wre. Gdzieś w oddali błądzą cienie bohaterów *Następnego do raj*u Hłaski. Jest nawet taki moment u Patkowskiego, gdy bohater jedzie ciężarówką, górską serpentyną podczas gołoledzi. Czy jednak sztygarowi Wołkow grozi jakieś niebezpieczeństwo? Skądże. Rzeczywistość jest u Patkowskiego życzliwa. Czytelnik, któremu ta scena kojarzy się na moment z powieścią Marka Hłaski, stanie przed koniecznością porównania dwóch tekstów

³⁵ M. Kotowska, s. 81, [wyróż. – W.W.]

³⁶ E. Kabatc, *Za dużo słońca*, Łódź 1959, s. 8.

³⁷ Tamże, s. 47, [wyróż. – W.W.]

napisanych na przestrzeni paru lat w jednym literackim pokoleniu. Utwory te dzieli przepaść artystyczna i intelektualna. Za Hłaską stoi może mitologia pokoleniowa i sentymentalizm; natomiast na Patkowskim pustka i serwilizm. Ale jego bohater czuje się kimś, za nim jest idea stagnacji społecznej. Ona wielu napawa optymizmem – także sztygara: „Jestem głupi, ale uparty i wspaniały. Wspaniały w swej głupocie, która stanowi moją żywotną siłę”³⁸. I tak, u progu lat 60., temat współczesny w prozie polskiej ugrzązł na wiele lat w poetyce małego realizmu.

Jeżeli traktować język młodej prozy epoki przełomu 1956 synchronicznie – będzie ona wielojęzycznym idiolektem, interesującym przykładem dochodzenia do „własnego” języka w polemice z tradycją literacką i różnojęzyczną mową epoki; w dialogu z Historią.

Natomiast obserwacje diachroniczne pokazują stopniowo degrengoladę pokoleniowej odrębności językowej – od dramatycznie uformowanej wielojęzyczności i dialogowości – ku jednolitemu przekonaniu o „znikomości słów”. I nie był to tylko skutek postawy oportunistycznej czy autocenzury. Bohater *Portretu z pamięci* Stanucha, daleki od takich postaw, ale przytłoczony ciśnieniem cywilizacji, świadomy upadku ideałów pokoleniowych – powiada: „Nauczyłem się szanować m i l c z e n i e. Z największą ostrożnością wymawiam słowo d l a c z e g o”. Czytelnik znajdzie w tej powieści motto z Czechowa:

- Co robić? Tylko jedno słowo, Nikołaju Stiepanyczu, błagam pana: co robić.
- Nie wiem. Nic ci nie mogę powiedzieć. Katiu, uczciwie mówiąc – nie wiem.³⁹

To samo pytanie zadawał Morawiecki w zakończeniu *Obywateli* Brandysa. Pytanie więc powraca – a jaka teraz miała być odpowiedź? M i l c z e n i e.

Pierwodruk: *Tradycja i nowatorstwo w prozie polskiej po roku 1945*, red. I. Wyczółkowska, Opole 1988, s. 129-147.

³⁸ M. Patkowski, *Południe*, Warszawa 1960, s. 84.

³⁹ S. Stanuch, *Portret z pamięci*, Kraków 1959, s. 87.

Jestem przeszłością siebie – o poetyckich i biograficznych perypetiach Jana Śpiewaka

1

Jan Śpiewak, o którym jeszcze w roku 1980 pisano: „W polskiej literaturze zajmuje miejsce [...] dosyć szczególne. Twórczość jego jest trudna do jednoznacznego scharakteryzowania, całkowicie niezależna wobec mnożących się, szczególnie w latach międzywojennych, prądów literackich”¹ – poeta, krytyk literacki, tłumacz, dziś nieco zapomniany, stwierdzał na parę lat przed swoją śmiercią w roku 1967: „Ileż rzeczywistych twarzy trzeba dźwigać na sobie, twarzy, których nie znam i nie powinienem poznać”². Ale pod wizerunkiem o wielu obliczach tkwiła przecież niepowtarzalna struktura osobowości bohatera biograficznych obserwacji, których nie można sprowadzić do śledzenia prostej zależności: życie – twórczość. Istotę tych dociekań zwięźle formułuje Janusz Sławiński powiadając, iż jest to: „...zadanie hermeneutyczne: w tworzywie wszelkich dostrzegalnych manifestacji aktywności osobniczej [...] odnaleźć i odczytać zaszyfrowany wzór życia”³. Może to być – dodajmy – demonstrowana niezależność obu sfer aktywności pisarza lub też uporczywie sugerowana ich tożsamość. W pierwszym przypadku poszukiwanie istoty osoby czy odtwarzanie w o r u ż y c i a może być inspirujące dla docieklivosti odbiorczej; w drugim – wychodzi naprzeciw oczekiwaniom twórców zachęcających do obserwowania najbardziej intymnych przestrzeni własnej biografii i twórczości. Kiedy badacz dostrzeże w niej natłok elementów autobiograficznych i zarazem czuje się „zaproszony” do śledzenia losów twórcy – przypada mu rola od-tworzyciela procesu kreowania literackiego

¹ A. Lewandowska, *Narodziny słowa i życia*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 6.

² J. Śpiewak, *Przyjaźnie i animozje*, Warszawa 1965, s. 312.

³ J. Sławiński, *Mysli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 18.

autoportretu. Taka rekonstrukcja jest rodzajem „psychobiografii” autora, a według teorii psychologii rozwojowej: obserwacją i opisem „ewolucji struktury życia, gdzie struktura ta oznacza wzorzec albo dopasowanie »siebie« do świata [...]. W każdym z okresów wieku dorosłego człowiek musi podejmować określone decyzje wyboru, formować wokół nich jakąś strukturę i dążyć do realizacji swych celów i wartości w ramach takiej struktury”⁴.

Bieg życia Jana Śpiewaka zależał w równej mierze od wydarzeń historycznych, jak i od indywidualnych wyborów, które decydowały o psychologicznych rozterkach nękających pisarza przez całe życie. Nie sygnalizują tego poświęcone mu notki biograficzne w leksykonach literaturoznawczych i podręcznikach historii literatury. Sprowadzone do kilku, czasem kilkunastu zdań łączą jego los bądź to z grupą poetów skupionych wokół Józefa Czechowicza⁵, bądź ze „szkołą ukraińską”⁶.

Natomiast dla dotychczasowych nielicznych interpretatorów poezji nieżyjącego od przeszło ćwierć wieku poety⁷, jego *curriculum vitae* układa się w dość typowy schemat: utracone ukraińskie dzieciństwo, traktowane jako „wiek złoty”, potem motyw „wygnania z raju”, czyli wyjazd z Ukrainy i komplikacje życiowe w dwudziestoleciu międzywojennym, doświadczenie grozy wojny, z kolei stopniowe przywracanie nadziei na odzyskanie tożsamości w powojennej Polsce, następnie przymusy socrealizmu, pogłębiona popaździernikowa autorefleksja i wreszcie droga ku przeczuwanej śmierci. Czy jednak w twórczości Śpiewaka obok spełnień modelowych nie można dostrzec nic ponadto? Czy rzeczywiście jego pisarstwo, niezwykle mocno eksponujące ego artysty, da się podporządkować jakiegokolwiek normie? I może nie byłoby sensu stawiać powyższych retorycznych pytań, gdyby nie fakt, iż w potocznej opinii (mimo nielicznych wyjątków) panuje przeświadczenie, że Jan Śpiewak nie zapisał się niczym szczególnym w polskiej literaturze.

A przecież w jego poezji rysuje się, i niech będzie to na razie przecucie, autoportret raz ukazujący człowieka, który uwikłany w konflikty współczesności wypełnia przydzielone przez Historię zadania, by innym razem pokazywać rozdzielanego wątpliwościami poetę. Dlaczego jednak krytyka literacka z zadziwiającą łatwością sporządzała dla Śpiewaka uproszczony schemat zależności między życiowymi konfliktami, będącymi w znacznej mierze skutkiem zawirowań wschodnioeuropejskich dziejów, a wizerunkiem kreowanego podmiotu lirycznego? Działo się tak, ponieważ nikt otwarcie nie nazywał egzystencjalnych dramatów, w jakie uwikłany był poeta.

⁴ W. McKinley Runyan, *Historie życia a psychobiografia*, Warszawa 1992, przeł. J. Kasprzewski, s. 235-236.

⁵ *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1984, t. 2, s. 454.

⁶ J. Kwiatkowski, *Literatura Dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 159.

⁷ O J. Śpiewaku pisali m.in.: E. Czaplejewicz, *Poezja jako dialog*, Warszawa 1981; W.P. Szymański, *Życia własnego przechodzień*, „*Twórczość*” 1966, nr 12; P. Dybel, *Tamtędy szedłem swej drodze na przeciw*, „*Miesięcznik Literacki*” 1978, nr 8.

Podczas uważnej lektury wierszy Śpiewaka nie można nie spostrzec, iż w jego życiu dochodziło do klęsk i kataklizmów, po których przez całe lata próbował on organizować swoją egzystencję w nowym wymiarze. Niech więc celem badacza będzie odnalezienie po pierwsze w poezji, a być może i w biografii miejsca (a może: miejsc) „eksplozji”, po której poeta poddawał się długim okresom psychologicznej i artystycznej rekonwalescencji. Podczas jej trwania, w jego zmieniającym się autoportrecie można będzie zapewne dostrzec zarówno to, co mieści się w normie prostej zależności biografia – poezja, jak i to, co stanowi tej normy rozchwianie. Zaciekawiać mogą rozmaite niejasności, aluzje, czy wreszcie mniej lub bardziej celowe zabiegi mitologizacyjne sugerujące niespełnianie przyjętego powszechnie modelu historyczno-literackiego, co szczególnie wyraźnie widać podczas obserwacji okoliczności debiutu książkowego Śpiewaka w roku 1938. Poeta zachęca wówczas odbiorcę, by ten nie był biernym obserwatorem jego autokreacyjnych zabiegów. Chce za wszelką cenę pokazać, jak potrafił wymknąć się systemowi zależności, którym uległ w okresie lat 30. należąc do formacji poezji lewicującej, co stanowiło jeden z bardziej istotnych momentów w historii jego życia.

Jan Śpiewak pierwsze swoje wiersze pisał i wygłaszał we Lwowie wiosną 1929 roku. Były to pełne agitacyjnej swady utwory zbuntowanego młodzieńca. Związane z bieżącymi wydarzeniami wiersze aktualne. Pozostał po nich tylko nikły ślad w debiutancim tomiku z 1938 roku. Dominują tu inne wątki: fascynacji przyrodą, gra wyobraźni i wspomnienia z niedalekiej, dziecięcej przeszłości.

Soczyście przedstawiona przyroda ukraińskiego stepu kojarzy się już raczej z czasem dzieciństwa poety, a wspomnienia widziane oczami małego chłopca przeniknięte są grozą światowej wojny i bolszewickiej rewolucji. Obraz stepu to przestrzeń, poprzez którą przebiega niezwykley trakt – metaforycznie pojmowana droga życia. U jej początku, wśród zieloności, ze strachem wymykając się szalejącemu tyfusowi:

[...] bandą – tłumem naprzód szły gromadnie dzieci,
przez okopy płynęły na przekór pociskom⁸

Podążały ku Domowi, którego obraz zacierał się w niezrozumiałym krajobrazie politycznym zrewoltowanej Ukrainy. W wojenno-rewolucyjnym rozgardiaszu nie trudno było stracić orientację kto i przeciw komu walczy. Uczucie zagubienia do pewnego momentu rekompensowała wiara w przygodę: „...czułem zapach lat włóczęgi” – wspomina podmiot jednego z wczesnych wierszy⁹. Zagrożenie przerosło wreszcie dziecięcą wyobraźnię. Strach został pogłębiony przez ucieczkę z kraju ogarniętego rewolucją: Śpiewak jako dwunastoletni chłopiec przyjechał z rodzicami do Lwowa

⁸ J. Śpiewak, *Sonata dziecięca*, w: *Wiersze stepowe*, przedruk w: *Żrnice piasku. Poezje wybrane* (1933-1963), Warszawa 1966, s. 9.

⁹ Tamże, s. 10.

– rodzinnego miasta swojej matki. (Urodził się zaś w roku 1908 w Gołej Przystani na lewym brzegu Dniepru, nieopodal Chersonia, gdzie Śpiewakowie mieszkali do roku 1920). Po latach poeta napisze o przyjeździe (wgnaniu?) do Lwowa: „Zmiana w moim życiu była całkowita [...] nic nie przypominało lat dzieciństwa”¹⁰. Czyżby wówczas, nieomal instynktownie, w obawie przed rozmyciem wspomnień, by je ocalić przed zagładą – stara się zatrzasnąć za sobą idylliczne czasy? To nic, że naruszone przez żywioły wojny i rewolucji. A może – przeciwnie – była to przewrotna chęć rozstania się z kolorową bajką, której nikt nie wspomni? Kiedy jednak w połowie lat 30. spogląda na ukraiński epizod swojego życia, zaczyna dominować w nim uczucie żalu, że może zbyt wcześnie utracił barwy i zapachy dzieciństwa:

...Głaszcząc szorstką twarz ogrodu
gubiłem do was żmudnie znaleziony ślad.
Dlatego właśnie tak... dlatego teraz tak...¹¹

Ostatni wers *Sonaty dziecięcej*, utworu z *Wierszy stepowych* jest gęsty od niedomówień wskazujących na rozczarowanie i życiowy zawód, spowodowany niefrasobliwą utratą pamięci o przeszłości. Powstałej pustki nie mógł wypełnić gwar współczesnych zdarzeń i twórczość wynikająca z radykalizujących się politycznych nastrojów. Bez własnej „prehistorii” nie można było istnieć. Nawet jeśli rozpadała się ona na trudne do pogodzenia sfery: najbardziej intymną, zanurzoną w rozbuchanej przyrodzie ukraińskiego stepu oraz tę nasyconą historycznymi wydarzeniami wojny i rewolucji, które po latach mogły ulegać różnym interpretacjom, także podatnym na agitacyjny szablon.

Kiedy jednak inni patrzyli w przyszłość, prawie trzydziestoletni Jan Śpiewak, komponując swój debiutancki tom wierszy bierze w nawias współczesność i stwierdza – „dlatego teraz tak...” (źle? głupio? smutno? – można zapytać) i postanawia odtworzyć krętą drogę z nieodległej krainy dzieciństwa do „tu i teraz”. Poeta chciałby raz jeszcze przemierzyć ścieżki biegnące z przeszłości. Żywi się wiarą w autokreacyjną moc poetyckiego słowa mogącego przywrócić miniony czas i powtórzyć dawne zdarzenia. Wędrowka-powrót to droga w czasie między prawdziwą młodością – „Wtedy, gdy step był stepem” (*Strofy*), kiedy osobie można było powiedzieć: „[...] dziękuj, że jesteś, że rośniesz, życia własnego przechodzeń” (*Strofy*, lata 1914-1929), a dramatycznym momentem, gdy „Krokami odmierzone lata wieją milczeniem i chłodem” (*Strofy*, rok 1935)¹². Ucieczka przed miastem w step nie powinna dziwić, kiedy pamiętamy o dojmującej chęci powrotu do dzieciństwa. Dlatego jednak Śpiewak z taką niechęcią pisze o swoim doświadczeniu w spotkaniu z miej-

¹⁰ J. Śpiewak, *Przyjaźnie i animozje*, s. 140.

¹¹ Tenże, *Źrenice piasku...*, s. 10.

¹² Tamże, s. 11.

skim życiem, że aż nie chce „klękać wierszem”¹³ oraz musi uciekać przed kłamstwem i presją? Czyją – chciałoby się zapytać.

Pierwszą reakcją na własne zagubienie oraz na niepowodzenia dotyczące rodziców (zwłaszcza ojca) po przyjeździe do Lwowa było związanie się młodego Śpiewaka z grupą rówieśników, poetów o radykalizujących się stopniowo poglądach. Tak było w szkole, a potem na lwowskiej polonistyce i w Warszawie. Przyjaciele, zapewne także pierwsi czytelnicy i recenzenci wierszy Śpiewaka, należeli do zbuntowanej formacji artystycznej, pełnej niepokoju i prowadzącej mniej lub bardziej jawną działalność opozycyjną wobec państwa. Była to Asocjacja poetów proletariackich (należeli do niej także, według Śpiewaka: Lucjan Szenwald, Leon Pasternak, Stanisław Jerzy Lec): „Pod tą szumną nazwą istnieliśmy my, pełni najlepszych chęci, buntujący się przeciw swoim domom, przeciwko rodzinnym środowiskom, młodzi poeci i prozaicy. Było to kółko półlegalne. Wciąż wierzyliśmy w potrzebę agitacyjnej poezji”¹⁴. Egzystencjalna pustka została wypełniona gwarem doraźnych haseł:

[...] niech ręce wznoszą piony, żelbetony wzniosłe,
niech kurhany i dom mój przeorzą traktory.

[...] Brygada idzie rażno, składa kłosa w snopy,
brygadzie śpiewam pieśń tę – i ona mnie woła.

Zapora każe falom mijać brzegi krzywo,
ogłądać marsz motorów, brzęczenie stada łopat.

I woda uniżenie odchodzi na lewo
i topi dwoi; burzany i krzyczące drzewa.

[...] idziemy nowi w sobie i po stokroć cisi
naprzeciw własnych cieni, wyleniałych do cna.¹⁵

W tym wierszu nic nie dzieje się według narzuconego schematu. Poeta skazany jest na dramatyczny wybór dokonywany w imię poświęcenia „ja” na rzecz zbiorowego „my”. Natomiast radość z tego, że „dom mój przeorzą traktory” wydaje się nieautentyczna, a fakt, że „nowi w sobie są po stokroć cisi” może budzić podejrzenie, że także poeci – „cienie, wyleniałe do cna”, to nie całkiem przegrana sprawa. Biografia podmiotu lirycznego całego tomu *Wierszy stepowych* jest zastanawiająca. Odrzuca on bliżej nieokreślone, ale związane z Warszawą chłodne i smutne doświadczenia przymusów poezji agitacyjnej, by ponad nimi spoglądać w odleglejszą przeszłość, która oczywiście jawi się w niezbyt pastelowych barwach i niewiele przypomina Arkadię.

Tom *Wierszy stepowych* ukazał się w roku 1938 i chociaż rzeczywiście kłamrą spinającą jego treść są dwa dwudziestowieczne kataklizmy, to mimo możliwych do odczytania

¹³ J. Śpiewak, *Wiersze stepowe III...*, s. 14.

¹⁴ Tenże, *Przyjaźnie i animozje*, s. 248.

¹⁵ Tenże, *Wiersze stepowe IV*, w: *Wiersze*, Warszawa 1950, s. 15.

motywów profetycznych i katastroficznych, zawarte w nim utwory są zapisem dramatu, który rozegrał się wcześniej, bo w połowie lat 30. i polegał na tym, iż Śpiewak przekonał się, że uległ wówczas ideowej i artystycznej pomyłce. To ona spowodowała usunięcie w cień jego dziecięcej przeszłości i kazała ulec fascynacji kulturą nasyconą ideologicznie, ze wszelkimi jej sprzecznościami. Jak się niebawem okazało, obcą poecie. Młody Śpiewak prowokował niepokój czytelnika i zachęcał go do interpretacyjnych poszukiwań. Postrzeganie motywów: szczęśliwego i utraconego dzieciństwa, błędzenia, wędrówki w przeszłość i zagubienia w dorosłym życiu jest rzeczywiście wystarczającym powodem dla odrzucenia powierzchownej recepcji *Wierszy stepowych*, których nie powinno się traktować jak typowej debiutanckiej książki. Znacząca ona także poprzez to, czego w niej nie ma, co zostało odrzucone z wcześniejszej twórczości. Pominięte, ponieważ zaczęło zagrażać indywidualności poety. Kryzys politycznej i artystycznej wiary został spowodowany, jak się wydaje, pochopną rezygnacją z najbliższej, „prywatnej” tradycji i pospiesznym zapomnieniem o przeszłości, a może i nadmiernym zaufaniem do pozornych autorytetów. *Wiersze stepowe* były w rezultacie sumą poetyckich rozterek i niepokojów młodości, a także świadectwem odrzucenia ustalonych formuł twórczości agitacyjnej i ugruntowywania się nowej, zindywidualizowanej poetyckiej wizji.

2

Latem 1939 roku Śpiewak opuścił Warszawę i wyjechał do Równego, miasta na Wołyniu, które zostało wkrótce zajęte przez Rosjan. Wiersze poety powstające już w okresie wojny (część utworów z cyklu *Żrenice piasku*, który ukazał się w tomie *Poezji* z 1950 roku) otwierają w twórczości i biografii artystycznej Śpiewaka ciekawy i zarazem najbardziej tajemniczy okres. To, że Śpiewak nie doświadczył polskiej okupacji, nie oznacza, iż przeżycia czasu wojny nie mają dla niego pierwszorzędno znaczenia. Stąd bierze się poczucie rozdarcia, przeglądanie się w „ślepych lustrze”, stan psychicznego i przestrzenno-geograficznego zagubienia. Jeden z krytyków powiada językiem ezopowym, iż poeta – „przypomina Edypa, błąkającego się po wydartej ziemi, po świecie, który spowił mróz”¹⁶. To porównanie może dotyczyć kondycji psychicznej podmiotu autorskiego i sugerować rozwój jakiegoś kompleksu związanego z ojcem, czy rodzicami. A może wiąże się z fatalnym losem, jaki spotkał go podczas pobytu w Związku Radzieckim? Lektura nielicznych wierszy Śpiewaka z lat 1940-1944 pozwala tylko na przybliżoną sugestię, co właściwie przeżył wówczas poeta. Wizyjność tych utworów służy nie tyle – jak się zdaje – artystycznemu uogólnieniu, co raczej płątaniu ścieżek interpretacyjnych. Jedno jest pewne: nastrój i sceneria wierszy powstających podczas wojny nie mają wiele wspólnego z wizerunkiem polskiej okupacji. Pojawiające się tutaj obrazy mają albo uniwersalny charakter, albo

¹⁶ P. Dybel, s. 57.

przypominają czas agresji Niemiec na ZSRR w czerwcu 1941 roku: „...Była ziemia wydarta i kulą przebita pszenica” (*Zbadałem żrenice ulic*¹⁷).

To, co Jan Śpiewak pisze na temat okupacji powstaje tuż po jego powrocie do Polski w roku 1946 i jest jakby rekonstrukcją możliwych zdarzeń, dokonywaną w szczególnej powojennej atmosferze, która była udziałem pokolenia poetów nazwanych później Kolumbami. Dla Śpiewaka widok zniszczonych miast i dręcząca go świadomość męczeńskiej śmierci rodziców – jest równie tragicznym doświadczeniem. Brakuje mu jednak wrażenia osobistego uczestnictwa w tych wydarzeniach. Poeta spogląda w kamienne twarze ludzi zmęczonych wojną. On sam jednak, dręczony niewyrażonym jeszcze smutkiem, także skamieniały, wierzy, że gdzieś w głębi siebie znajdzie odpowiedź na nękające go pytania:

[...] W głąz skamienieje to, co dzisiaj
odpryskiem burzy bywa gniewnej. [...]
I głąz wydrąża: wiatr i czerw.
Zgaśnie piasku niema rzeka.
I pozostanie tylko nerw,
nagi, oślepy nerw człowieka.¹⁸

Nie ulega wątpliwości, że w wierszach Śpiewaka z tego okresu pojawiają się wyraźne rysy autobiograficzne, widoczne w uporczywym dążeniu do autointerpretacji swojego losu. Jednocześnie nie sposób oprzeć się wrażeniu, że poeta jest postacią wewnętrznie trwale okaleczoną i poszukującą przede wszystkim prywatnej prawdy:

Uczę się na nowo mądrości stawiania kroków.
Odszukuję drogę do swoich oczu, do swoich żrenic,
w których zastygło przygniecione latami zdziwienie.¹⁹

Można by zapytać: jak ją odnaleźć, kiedy jednostkowy dramat rozmija się z nierozpoznaną tragedią narodu? Fakt, iż poeta przebywał podczas wojny po radzieckiej stronie, był teraz u progu „niepodległości” nie do opowiedzenia. A może Śpiewak milczy wstydliwie nie tylko z powodów cenzuralno-politycznych? Może jego nieobecność kryje w sobie jakąś tajemnicę? Dlaczego zamiast mówić o sobie, próbuje zaraz po wojnie stać się poetą aktualnym, mówiącym w cudzym imieniu? Nic dziwnego, że w tej sytuacji brakuje mu słów. Dopóki nie odkryje swoich najgłębiej ukrytych tajemnic – na nic zdadzą się próby jakichkolwiek uogólnień. „Jego” wojna ma niewiele wspólnego z doświadczeniem Kolumbów. Natomiast jest równie tragiczna

¹⁷ J. Śpiewak, *Żrenice piasku...*, s. 30.

¹⁸ Tamże, s. 33, (*A przecież wreszcie się wypali*).

¹⁹ Tamże, s. 50, (*Uczę się na nowo mądrości*).

w wymiarze prywatnego losu. Jednak milcząc na temat swojej sowieckiej Odysei, nie może dawać równocześnie świadectwa prawdzie, a potem radosnej nadziei, czego oczekiwano zaraz po wojnie od pisarzy, którzy winni już myśleć o zbliżającym się Nowym Lepszym Świecie. Po wojnie wszędzie panuje chaos. W literackim pejzażu to, co nowe, jest jednak dla Śpiewaka tylko przypomnieniem przedwojennych rozterek ideowych. On sam pragnie teraz, mimo początkowych prób włączenia się w chór głosów pokolenia poetów czasu okupacji, określić swoją indywidualność poprzez wyraźne wyodrębnienie poetyckiego „ja”. Jest to już druga taka próba w jego artystycznej biografii. W debiutanckim tomie starał się uniknąć zawłaszczenia przez poezję ideowej słuszności i opowiedział się po stronie indywidualnej wizji świata.

Teraz odpowiedź na pytanie: kim jesteś poeto? – skłaniać powinna do autointerpretacji, do obnażenia najgłębszych warstw psychiki. Stąd nie dziwią wiersze-elegie o śmierci najbliższych, o zdarzeniach z przeszłości. Wiele w nich przemilczeń, nie wiadomo zresztą, czy widocznych dla odbiorców osaczonych powojennym rozgardiaszem słów. Niewiele dowiadujemy się o losie poety: wygnańca? uciekiniera? zdrajcy? Pobyt w obcej przestrzeni Związku Radzieckiego wydaje się dlań tematem *t a b u*. Natomiast obecność w powojennej Polsce, mimo starań o autentyzm, jest jakby „zagadywana” przez słowa nieprawdziwe, słowa omijające najistotniejsze dla poety problemy. To, co minęło jest nadal niejasne i wieloznaczne. Bezpowrotność odejścia z miejsc młodości, splata się z dojmującym poczuciem winy, które wynika z obsesyjnej myśli, że śmierć rodziców jest skutkiem *z d r a d y*, czyli wyjazdu poety w głąb Rosji (dobrowolnego czy przymusowego? – nie wiadomo, bo w wierszach nie ma na razie ani słowa o okolicznościach wyjazdu).

Można przypuszczać, że w owych latach postępuje u poety proces utrwalenia dawnych przeżyć, które skutkiem wieloletnich przemyśleń stają się coraz bardziej oczywiste w swoim tragicznym wymiarze. Równocześnie nie idzie to w parze z możliwością przedstawienia tych refleksji w zaczynającej obowiązywać formule poezji, gdzie dominuje schematyczna jednoznaczność. Jak bowiem opowiedzieć „powroty” uwikłane w okoliczności zupełnie nie związane z aktualnymi zagadnieniami?

Nadchodzący czas realizmu socjalistycznego coraz bardziej utrudnia możliwość uzupełnienia poetyckiego autoportretu o bardziej wyraziste rysy. W tych latach Śpiewak jest poetą rozdwojonym, istniejącym w dwóch czasach: pisarzem-działaczem o „słusznym” rodowodzie, próbującym znaleźć dla siebie miejsce we współczesności i budującym w poezji swoją nową tożsamość, oraz – w osobistym odczuciu poety – dziwną postacią z przeszłości o nieokreślonym rysopisie. Z jednej strony chce być za wszelką cenę wiarygodny. Z drugiej łatwo potrafi odrzucić reguły socrealistycznej poetyki, jak w wizyjnej *Pieśni o mieszkaniach*, gdy próbuje przeistoczyć wzór ankiety personalnej w poetycką podróż w przestrzeni: „Moje pierwsze mieszkanie miało siedem okien” – to okres dostatniego dzieciństwa w ukraińskim Chersoniu, opodal którego poeta urodził się z mieszanego polsko-rosyjskiego małżeń-

stwa, i gdzie jego ojciec pracował jako adwokat. „Moje drugie mieszkanie miało dwie wilgotne szyby” – to przypomnienie ubogiej siedziby we Lwowie, gdzie po rewolucji i ucieczce z bolszewickiej Rosji mieszka rodzina Śpiewaka. „Moje trzecie mieszkanie spoglądało na malwy” – to nienajgorsze lata przebywania z rodzicami w Równem, skąd Śpiewak wyjeżdża na studia do Lwowa i Warszawy. „Moje czwarte mieszkanie: ogień i nadzieja” – to zapewne (i nic nie rozwiewa wątpliwości, chociaż wkraczymy w obszar wspomnianego wcześniej tematu tabu) okres wojennej ucieczki z Równego, skąd poeta wyjeżdża do Rosji. „Moje piąte mieszkanie: miłość i niepokój [...] chmury i uśmiechy [...]”. Tego nie porzucę. Zostanę na zawsze²⁰ – to czas powrotu do Polski i zamieszkanie w siedzibie utkanej z poetyckiej materii. Dla Śpiewaka okres dominowania realizmu socjalistycznego sprzyjał wewnętrznej emigracji w świat wyobraźni, do galerii obrazów z przeszłości, w świat przyrody. Równocześnie, wkraczając w okres przełomu październikowego, nie omieszka zasygnalizować swoich wątpliwości:

To nie dowcip, to nie żarty
Faktycznie jestem rozdarty.
Kocham to, co wciąż się zmienia.
Kocham jasność, cień promienia.
Kocham ziemi smak wieczysty.
Kocham byt swój rzeczywisty.²¹

Czyżby Śpiewak powrócił do swoich poetyckich ideałów z czasu przedwojennych *Wierszy stepowych*: dążenia do wolności twórczej i swobody artystycznego wyrazu, które również były efektem odrzucenia dyktatu poezji agitacyjnej? Rzeczywiście, poeta słucha teraz szmeru strumienia i obserwuje żuka wędrującego po liściu. Wie też, że nie wszystko udaje się sprawdzić i opisać, że istnieją obszary niedostępne i niepojęte dla ludzkiej myśli. Okazuje się, że poeta zatrzymuje się w pół kroku i nie potrafi (nie chce?) prowadzić czytelnika prostą drogą do Ogrodu Wspomnień. Stąd też w okresie odwilży, w połowie lat 50., jest „faktycznie rozdarty” między przekonaniem o swojej niekompetencji poznawczej, wynikającej z wieloletniego błędzenia pośród różnych dyrektyw twórczych, a głęboką wiarą, iż tylko miniony czas i popełnione tam czyny stanowią o tożsamości człowieka, zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym. Gdy codzienność przytępia wrażliwość zmysłów, wówczas niezawodna pamięć przywraca odległe zdarzenia i niemożliwe do zapomnienia chwile samotności i klęski. Wszystko to dzieje się w wyobraźni, gdyż jak powiada poeta: „...Ulic dzieciństwa nie było”²² i, jak można się domyślać, nie ma do czego wracać w rzeczywistej przestrzeni. To jednak nie przeszkadza Śpiewakowi tworzyć rozma-

²⁰ Tamże, s. 72, (*Pieśń o mieszkaniach*).

²¹ J. Śpiewak, *Karuzela*, Warszawa 1957, s. 26, (*Rozdarty inteligent*).

²² Tenże, *Zielone ptaki*, Warszawa 1958, s. 15.

ite wariacje na temat powrotu do Polski w 1946 roku. Nie jest to właściwy powrót, a tylko kolejne oddalenie. Nie, to nie paradoks! Drogi Śpiewaka są powikłane: z Ukrainy do Polski (1920), potem do Związku Radzieckiego (1941) i znowu do innej już Polski (1946). Repatriacja utożsamiana jest z ostatecznym odejściem z kraju lat dzieciennych. Widocznie owiany tajemnicą pobyt w Rosji w czasie II wojny, chociaż obarczony poczuciem zdrady i winy, przekornie zbliżał do utraconego niegdyś świata oraz istniejących tam cmentarzy.

Śpiewak konsekwentnie stara się w swojej powojennej twórczości znaleźć sposób rozwiązania dylematu równoczesnego istnienia w różnych czasach i w wielu przestrzeniach, pomiędzy którymi rozciągnięte zostały nie tylko nici wspomnień, ale które stanowią żywą materię jego psychiki, gdzie różne rzeczywistości egzystują w niebezpiecznym zbliżeniu, a przejście z jednej do drugiej może być jak nagłe przebudzenie z upiornego snu, który okazuje się jawą:

Nagle zaczął krzyczeć
przeraźliwie.
A właściwie wydzierać z oczu:
strzępy ulic, gałęzi zamieci,
ołowianych żołnierzyków, więziennych krat
rodzinnego stołu, książek, ptaków.
Daremnie.
Wtedy znowu zaczął wydzierać Z oczu:
głód, dwie wojny, zastygłe miasto,
tupot koni, świst chmur.
Aż
na dnie obrazów dojrzał:
trzepocącą u ściany matkę
i kredową górę
rozstrzelanych.²³

To jeden z najważniejszych wierszy Śpiewaka, różniący się od innych niespotykaną zwięzłością, potęgującą krzyk poety.

Teraz przed czytelnikiem rozpościera się płaszczyzna, na której na podobieństwo rozsypanej mozaiki leżą porozrzucane w dziesiątkach wierszy aluzje, napomknienia, czy nie do końca zrozumiałe nazwy. Skłaniają one do rekonstrukcji przestrzeni autobiograficznej i każą pytać – czy jest to właściwa droga interpretacji? Czy prowadzi ku Conradowskiemu „jądru ciemności”, czyli niewidocznej stronie biografii Śpiewaka, kryjącej „miejsca eksplozji” – przyczyny psychicznych katastrof skłaniających go ku rozpacz?

²³ Tamże, s. 39, (*Nagle zaczął krzyczeć*).

Rośnie też napięcie w utworach otwierających się ku Nieznanemu. Materializuje się ono w próbach przybliżenia radzieckiego zesłania i związanych z nim rozterek poety:

Odjeżdżamy. [...]
Śnieg policzki wyzerający.

Jazda ławą ładować
W wagony tony błyszczące!

A oto wiatr, jego dzielny towarzysz,
szarpący przez kości igliwiem.
Oto głód, brzuch rozpierający
wodą i kwaśną kapustą.
Dławi ryba solona [...]
Śnieg.
Słowo na ustach zamarzło.
Siedzę w chatynce.
Ja, piec, mróz, wiatr.
Po dachy zawiało.
Mowy zapomnę.
W śniegu utonę.
Kopnie mróz mnie w przrębel.
Nawet nie skradnę na żarcie. [...]
Śnieg aż po skronie [...]
A przecież myśmy mieli do wyspy, gdzie dojrzewają kolory,
gdzie brzoza i topól,
gdzie pola znajome,
gdzie burza siwieje milczeniem.²⁴

Nietrudno rozszyfrować znaczenia tego utworu opisującego wyprawę do krainy Wiecznego Szczęścia, gdzie zamiast „dojrzewających kolorów” czeka na podróżnika śnieg po pas i towarzysz wiatr. Co szczególnie ciekawe, to fakt, że wyjazd jest dobrowolny i chyba radosny, bo jakże inaczej interpretować pierwsze wersy:

Odjeżdżamy.
Motyle, dziki, gołębie,
nieśmiałe biedronki, tygrysy,
prowadźcie...

²⁴ Tamże, s. 58, (*Odjeżdżamy*).

Ten wiersz jest kluczem, który może ułatwić dotarcie do najgłębszego dramatu biografii Śpiewaka; dramatu, który nie tkwi ani w dzieciństwie, ani w przedwojennej młodości, ani w czasach powojennego organizowania się ludowej władzy, lecz w wojennym epizodzie ucieczki do raju, który okazał się lodowatym piekłem.

Sugerowałem, iż tragedia Śpiewaka była konsekwencją kolejnych ucieczek-zdrad i następujących po nich powrotów. Po raz pierwszy odwraca się od świata swojej młodości po przyjeździe do Polski na progu dwudziestolecia. Jak sam potem wspominał – staje się „poputczikiem” literatury. Natomiast w *Wierszach stepowych* stara się powrócić w utracone dzieciństwo. We wrześniu 1939 roku zagarnięty przez Rosjan na polskich Kresach, żyje tam do lata 1941 roku, kiedy to wyrusza niespodziewanie, zapewne zachęcony rozkazem Stalina, do Astrachania²⁵. Wyjeżdżając, pozostawia w Równem rodziców, którzy niebawem, ujęci w przypadkowej łapance, giną rozstrzelani przez Niemców. Dowiaduje się o tym, będąc w Rosji i od tej chwili nabiera przekonania, że jest winien ich zagłady. A swój wyjazd traktuje jako zdradę, jako kolejne wyparcie się czasów młodości. Nie potrafi sobie tego wybaczyć. Te okoliczności na zawsze ukształtują jego pamięć i poetycką wyobraźnię. One będą źródłem współczesnych niepokojów.

Regresywna postawa poety tęskniącego do strychów dzieciństwa ulega osłabieniu w kolejnym cyklu wierszy pisanych w latach 1957-1960 i opublikowanych w tomie *Dialogi naiwne* (1960). Poeta jakby odzyskiwał dobre samopoczucie. Wiersz *Żongluję znieruchomieniem* przynosi rzadko pojawiający się wcześniej motyw kreacyjnej siły, jaka może tkwić w poezji. W innych utworach odnajdujemy natomiast pokorę wobec żywotności przyrody, która mogłaby stanowić azyl dla poety:

Ja najchętniej do drzew bym, do liści.
Mnie przyroda nigdy nie skrzywdzi.
My z nią razem na ty, od dzieciństwa.²⁶

Może tutaj będzie mógł znaleźć odpowiedź na pytanie – kim jest?:

Wsluchuję się w mowy kamienne
W abecadła kamienne [...]
Nerwy kamienne [...]
Kto mnie nauczył odwagi?
Kto mnie nauczył sztuki mówienia?

²⁵ Informacja na temat miejsca pobytu J. Śpiewaka znajduje się we fragmencie cytowanych wyżej *Przyjaźni i animozji*, w części pt. *Narodziny słowa*, na s. 39.

²⁶ J. Śpiewak, *Dialogi naiwne*, Warszawa 1960, s. 66, (*Słowo czwarte o spalonym mieście*).

Kto mnie nauczy roztropności kruszcu i trzciny?
[...] Kruszce, uparte kamienie
Co dzień drepcą za mną po drogach. [...]
Cóż dla nich znaczą moje pojęcia, takie jak:
Zdrada, obłuda, zniechęcenie, niewiedza?²⁷

Po raz pierwszy pojawiają się tu kluczowe dla autobiograficznej refleksji Śpiewaka i od dawna przeczowane przez czytelnika, a teraz wprost nazwane pojęcia – z d r a d y i o b ł u d y. Towarzyszy temu dramatyczne wyznanie:

Jak mogło się stać? Jak mogło się zdarzyć,
Że ja, który znałem dotychczas rodzinny dom [...]
Ja otoczony czułością oczu rodziców,
Odszedłem na zawsze, odszedłem tchórzliwie [...]
Jak to się stało? Jak to się mogło zdarzyć,
Aby tysiące kilometrów mówiło rysami rodziców,
Aby śniegi wspominały oczy? [...]
Tchórz jestem. Mamy tchórz i niedojda.
Trzeba było iść bić się [...]
Sam jestem. Sam powielony nocami.
Kula, która przebiła rodziców, powinna była mnie zabić.²⁸

Takie samooskarżenie wiąże się z niefortunną decyzją ucieczki na „dobrowolną zsyłkę” latem 1941 roku. Radziecki epizod jest przypominaniem klęski i nie wpływa na dobre samopoczucie bohatera-poety:

Jak mogło się stać? [...]
Aby na mój widok kwiaty zwierały liście
Brzoza unosiła gałęzie do góry,
Kamienie odwracały oczy ode mnie?²⁹

Istniał ów bohater-poeta w jakimś beczasie i nieustannie błędził – „Wszystkie drogi przeczyły mi/ Odwracały się ode mnie”. Podczas pobytu w ZSRR nie potrafił ani pisać, ani nie czuł też tęsknoty do natury, którą jeszcze niedawno opiewał w *Wierszach stepowych*. Otoczony przez milczący, chłodny świat czekał choćby na drwinę, która mogłaby przez negację usensownić jego postępowanie:

²⁷ Tamże, s. 75-78, (*Słowo szóste o samotności i niewiedzy*).

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 83, (*Zwątpienia*).

Mówiłem więc, drwicie ze mnie.
Mówiłem, wyśmiewajcie się ze mnie.
Wasza drwina okaleczy moją nadzieję. (*Zwątpienia*)

Śpiewak pragnie pokazać siebie jako poetę o trudnej, ale jednoznacznej biografii. Dla niego każda egzystencjalna decyzja, każde przybranie nowego ideowego „stroju”, było decyzją ostateczną – niemal narodzinami nowego człowieka. A każdorazowe sprzeniewierzenie – jakby moralną śmiercią. Starzejący się poeta nosi na sobie piętno samotności i obawę przed nieuchronną śmiercią. Jest jak żyjący głaz, w którym tętni zachłanne życie. Wrażliwy na bieg czasu, niezakorzeniony w przestrzeni, dręczony obsesją „niewysłowienia”, wybiera się wreszcie w poetycką podróż dookoła świata. Jest rok 1963. Staje się sternikiem przedziwnej nawy, będącej połączeniem biblijnej Arki z wieżą Babel, archeologicznego muzeum i karnawałowej parady. W tłumie rozmaitych ludzkich i zwierzęcych dziwolaków pragnie zgubić swoją samotność i zwątpienie. Motyw bezpowrotnej utraty dawnego i niepowtarzalnego szczęścia, trwającego w czasach archaicznej harmonii słowa i rzeczy, rodzi Hiobowy strach. Dla poety jest to lęk przed nieporadnością słów:

Rzekliśmy wtedy – słowa nasze są wytarte, wyłupione
mają oczy i uszy.³⁰

Aby ocalić „ślepe” i „głuche” słowa – symbole bezradności poety, należy sięgnąć do ich praźródła. Zacząć trzeba od narodzin s w o i c h słów.

W obawie, że nie jest do końca zrozumiany, dręczony wątpliwościami niedoszłego „proroka”, ogarnięty dojmującą chęcią ukonkretnienia tropów autobiograficznych, Jan Śpiewak publikuje w 1965 roku złożony z kilku części esej. W pierwszej – zatytułowanej *Narodziny słowa*, poeta powraca wspomnieniami do Chersonia, Lwowa i Rosji. Jest to fragment dojrzałej prozy autobiograficznej, przynoszącej czytelnikom prozatorski autoportret poety. Opowiada w nim o narodzinach swojej poetyckiej wyobraźni kształtowanej na dalekich Kresach – pogranicznym obszarze wielu kultur: poeta przez całe lata czuł w nozdrzach smak stepu, smak Dniepru i gorycz samotnych wędrówek po Warszawie³¹.

Pierwodruk: „Kresy” 1995, nr 2 (22), s. 93-102.

³⁰ J. Śpiewak, *Zstąpienie do krateru*, Warszawa 1963, s. 77.

³¹ Tamże, s. 311.

Przestrzenie zaludniane sobą. O prozatorskich autoportretach Mirona Białoszewskiego

Wydany w 1991 roku *Konstancin*, opublikowany osiem lat po śmierci poety fragment cyklu szpitalno-sanatoryjnego, przynosi opis pobytu Białoszewskiego w sanatorium w Konstancinie. Niewielka książeczka przypomina o losie poety-kuracjusza i uzupełnia ten nurt jego pisarstwa, w którym przez lata wykreował niezwykle obszar zasługujący na miano „przestrzeni autobiograficznej Mirona Białoszewskiego”. Dzisiaj wydaje się, iż wiemy już, jak interpretować pisarskie gesty kierujące uwagę czytelników na tę krainę przez lata wypełnianą biograficznymi szczegółami. Może warto spojrzeć na mechanizmy budowania takiej autobiograficznej całości.

Kiedy w roku 1970 Białoszewski-poeta zaskoczył wszystkich prozatorskim *Pamiętnikiem z powstania warszawskiego*, był to obszar w znacznej mierze nierozpoznany. Opinie na temat jego twórczości poetyckiej były zróżnicowane i prezentowały obraz poety, którego tomiki, jak pisał Janusz Sławiński: „spotykały się z nader gorącymi protestami, ubolewaniami i szyderstwami”¹, co w powszechnym odbiorze oznaczało, iż poezja ta dla wielu była mało czytelna. Co więcej, recepcja *Pamiętnika* w znamienne niejednoznaczny sposób konkretyzowała także osobowość² Białoszewskiego.

¹ J. Sławiński, *Białoszewski: sukces wycofania się*, przedmowa do: M. Białoszewski, *Wiersze*, Warszawa 1976, s. 7.

² Chodzi tutaj o kuriozalną recenzję Wojciecha Żukrowskiego pt. *Mironek w powstaniu* („Nowe Książki” 1970, nr 19). Znakomitą ocenę postawy recenzenta przeprowadziła Maria Janion w szkicu *Wojna i forma*, wskazując nie tylko na absurdalność zarzutów Żukrowskiego, ale również na reprezentatywność takiej postawy dla pewnych środowisk kombatanckich (szczególnie aktywnych po marcu 1968 roku), nie mogących przyjąć do wiadomości dogłębnej cywilności *Pamiętnika*. Oto jak widział Mironka recenzent: „Wprawdzie Białoszewski w dniu wybuchu powstania ma już te swoje siedemnaście lat, jednak obdarzony ciągłotkami poetyckimi, rozczytany, nie odczuwa potrzeby czynu [...]. Mamy do czynienia z nieco wyrośniętym niemowlakiem, którym rządzi mamunia i przewód pokarmowy, kto go wezwie, tego słucha, topielec wydarzeń, wleczony prądem”. Fragment ten pokazuje, jak wiele nieporozumień wiąże się nie tylko z recepcją literackiego tekstu, ale przede

Wydaje się, iż mimo przekonania wyrażonego kiedyś przez Sławińskiego, że spóźniony debiut poety charakteryzował się tym, iż ukazał się on „wolny od bezładnej prehistorii dorastania do siebie”³, to pytanie, jaki jestem? – miało dla poety zasadnicze znaczenie, jak dla wszystkich artystów, którzy zdobywając popularność, dostrzegają równocześnie, że ich publiczny obraz ulega stopniowej mitologizacji.

Niezwykła formuła gatunkowa „pamiętnika” z powstania sygnalizowała, że Białoszewski rzucił wyzwanie nie tylko stereotypom oceniania wydarzeń okupacyjnych, ale również regułom rządzącym pisarstwem intymistycznym. Małgorzata Czermińska, sytuując *Pamiętnik* wśród gatunków literatury wspomnieniowej dotyczącej wydarzeń wojennych, napisała, że odpowiedź Białoszewskiego „stworzyła nową sytuację literacką [...], która jest jednocześnie zupełnie nową jakością, niemającą dotąd precedensu w polskiej prozie”⁴. I chociaż nadal trudno ustalić ramy gatunkowe dla jego prozy, która jest równocześnie dokumentem wewnętrznej świadomości autora oraz quasi-reportażowym (nieomal dziennikowym) zapisem dziejących się wokoło zdarzeń, jedno wydaje się pewne – gest autobiograficzny tak charakterystyczny dla poczyniń Białoszewskiego nie przekłada się w jego pisarstwie ani na narrację autobiograficzną w jej tradycyjnym rozumieniu, ani na typowy zapis dziennikowy. Autobiografii nie tworzy się w pośpiechu, nie notuje w tramwaju. I choć nierzadko sięga ona do okrucichw pamięci, to jednak z reguły łączy je następnie w spójne kompozycyjnie całości, ukazujące dłuższe perspektywy czasowe, będące dziełami rozległymi, sumującymi życiowe dokonania autora, jak to bywa w klasycznej autobiografii czy też w bardziej swobodnej gatunkowo powieści autobiograficznej.

Formuła przyjęta przez Białoszewskiego bliższa jest raczej literackiemu autoportretowi, jeżeli traktować go jako jeden ze sposobów komunikowania autorskiego „ja” czytelnikom. Jest to forma prozatorska⁵ trudna do jednoznacznego zdefiniowania,

wszystkim z interpretacją egzystencjalnych wyborów autora. Cyt. za: M. Janion, *Wojna i forma*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 232-233.

³ J. Sławiński, s. 6.

⁴ M. Czermińska, *Opowiedzieć powstanie, opowiedzieć zniszczenie*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, s. 271.

⁵ Oczywiście autoportret istnieje również w poezji jako dość powszechnie stosowana przez poetów forma autoprezentacji podmiotu lirycznego, w tym przypadku tożsamesego (w każdym przypadku winno to być poddane weryfikacji) z autorem rzeczywistym. Sam Białoszewski napisał cykl wierszy pt. *Autoportrety* opublikowany w tomiku *Obroty rzeczy* (1956). Ciekawe, iż w jednym z nich, *Autoportrecie odczuwanym*, poeta pisze o sobie z właściwą mu niepewnością:

Patrzą na mnie
wiec pewnie mam twarz.

Ze wszystkich znajomych twarzy najmniej pamiętam własną
[...]
Gdzie są moje granice?

ale zdecydowanie odmienna od – z natury rzeczy – spójnej autobiografii odwołującej się do utrwalonego wzorca życiorysu. Autoportret byłby bardziej „momentalny”, zanurzony w synchronii, a jego cel można by wyrazić stwierdzeniem: „Nie opowiem wam o tym, czego dokonałem, ale powiem, wam kim jestem”⁶.

U autora *Donosów rzeczywistości i Zawąłu* odpowiedź na pytanie: „Kim jestem?” jest przede wszystkim odpowiedzią na egzystencjalne pytanie: „Jakim jestem człowiekiem?”. A tego, kim jestem jako poeta – czytelnik może się tylko domyślać, śledząc oraz interpretując możliwości komunikowania obrazu poety poprzez ukazywanie wizerunku człowieka. Na pytania postawione przez Edwarda Balcerzana: „Czy i w jakiej mierze trzeba przyznawać się do swojego literackiego rodowodu. Czy warto odsłaniać przed odbiorcą – zagadnienia profesjonalne pracy artysty? Wtajemniczać publiczność w zawodowe życie twórcy?”⁷ – Białoszewski zdaje się odpowiadać, że owszem, tak, rola poety jest do opisanie, ale nie wprost. Poeta, który napisał o sobie:

jestem wszystkimi
i bywam wszystkimi rzeczami

będzie przecież ujawniał swój wizerunek w prozie, uciekając się do prezentacji swojej osoby w rozmaitych rolach: świadka powstania, warszawiaka zadamawiającego się w powojennej rzeczywistości, pacjenta i kuracjusza i wreszcie niechętnego podróżowaniu wędrowca. A służyć temu winien autoportret literacki, w którym być może najlepiej realizuje się wskazywana przez Czermińską zasadnicza właściwość postawy autobiograficznej, wyrażająca się w chęci zakomunikowania „siebie” jakimś „ty”⁸. Autoportret jest więc wyborem określonej możliwości prezentacji „ja” i powinien być efektem celowego działania mającego zwrócić uwagę czytelników na zachowania, osobowość oraz fizjonomię twórcy. Przy czym prozatorski autoportret poety może budzić szczególne zaciekawienie odbiorców poprzez wyraźne rozróżnienie „profesji” autora (poeta) i wykorzystywanego przez niego rodzaju literackiego (epika). Dla poety staje się z reguły także manifestacją niezależności w poszukiwaniu nowych środków wyrazu poza obszarem poetyckiej komunikacji. A jeżeli takie narracje

Poetyckie autoportrety z natury rzeczy muszą ograniczać się do metaforycznej lub bardzo skrótowej refleksji na temat losu poety. Autoportret prozą, bez względu na swoją gatunkową nieprzejrzystość, pozwala na bardziej pogłębioną refleksję.

⁶ Píše na ten temat Michel Beaujour w artykule *Autobiografia i autoportret*, sięgając do *Wyznań* św. Augustyna: „Autoportret określa się formułą: Nie opowiem wam o tym, czego dokonałem, ale powiem wam, kim jestem. Rozpoznajemy tu wariant końca 3. rozdziału X księgi *Wyznań* świętego Augustyna, gdzie autor przeciwstawia wyznanie tego, co zrobił, wyznaniu tego, jaki jestem w tym oto czasie, gdy piszę moje wyznania”. Trzeba dodać, iż autor artykułu w polemiczny sposób odnosi się do takiej definicji i próbuje znacznie rozszerzyć rozumienie pojęcia literackiego autoportretu. M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 319.

⁷ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Strategie liryczne*, Warszawa 1982, s. 227.

⁸ M. Czermińska, *Autobiografia i powieść*, Gdańsk 1987, s. 22.

autobiograficzne znajdują się na pograniczu poezji i prozy, to ich poetyckość zmierza nie w kierunku poetyzacji języka prozy, a raczej w stronę otwarcia na prezentację wewnętrznych, „duchowych” dylematów. „Intymne te »zanoty« – jak pisze Andrzej Zieniewicz – odsłaniają szczegóły duchowej biografii w jej funkcji rytualizującej, budującej wartości świata indywidualnego na przekór skostnieniom zbiorowego bytowania wśród schematów”⁹. Niekonwencjonalność formy autoportretu, jego ścisły związek z trudną do opisaną biografiją duchową każą ze szczególną uwagą odnosić się do prób identyfikacji literackiego autoportretu, która powinna sprowadzać się do trzech etapów.

Po pierwsze – dotarcia do implikowanych bądź stematyzowanych instrukcji odbioru kierujących uwagę czytelnika na specjalny repertuar chwytów literackich, który można by nazwać „ramą autoportretu”. Pozwalają one na określenie konstrukcji i sposobu istnienia obrazu autora, który sam siebie portretuje w utworze. Chodzi tutaj o odnalezienie w tekście wszystkich dowodów zawarcia między autorem i odbiorcą „paktu autobiograficznego”¹⁰, pozwalającego na określenie tożsamości autora, narratora i bohatera snutej opowieści.

Po drugie – służy to rozpoznaniu *intencji* autora, czyli wspomnianej wyżej chęci mówienia o sobie, a co za tym idzie – wyraźnego sprecyzowania, czy autor rzeczywiście świadomie kreuje swój autoportret, sięgając po taką formę autoprezentacji, do jakiej często sięgali malarze, czy też identyfikacja autoportretu jest raczej „odkryciem” (rodzajem nadinterpretacji) dokonany przez krytyka lub badacza.

Trzecim etapem jest interpretacja autoportretu, będąca próbą porównania intymistycznego przekazu literackiego z utrwaloną już w świadomości publiczności literackiej wizją autora-modelu. Taka konfrontacja jest w istocie najważniejszym celem pisarza, który częściej dąży do zmiany niż do utrwalenia swojego publicznego, często zmitologizowanego image’u. Ponieważ na decyzję nakreślenia swojego prawdziwszego, w intencji autora, wizerunku nader często mają wpływ dramatyczne okoliczności związane z zawirowaniami w biografii pisarzy, kryzysy twórcze czy psychiczne załamania¹¹, dotarcie do tych przyczyn poprzez trafną interpretację jest niezbędnym warunkiem właściwego odbioru prozatorskiego autoportretu.

⁹ A. Zieniewicz, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989, s. 29.

¹⁰ Pojęcie paktu autobiograficznego zaczerpnięte jest z pracy: P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5.

¹¹ Nawet pobieżne przesłedzenie decyzji o tworzeniu swoich autoportretów w prozie przez poetów wskazuje na ważne egzystencjalnie motywy takich poczynań. Dla Jana Śpiewaka, autora *Narodzin słowa* (1965), będzie to próba rozliczenia się z okolicznościami poetyckiego debiutu oraz ideowymi i egzystencjalnymi wyborami. Mieczysław Jastrun po czasach socrealistycznego zagubienia poszukuje w *Pięknej chorobie* (1961) sensu pisarskiego losu w odtwarzaniu genezy swojej poetyckiej biografii. *Dolina Issy* (1955) Czesława Miłosza powstaje w momencie kryzysu twórczości poetyckiej i również jest powrotem w utraconą krainę dzieciństwa. Natomiast *Dzienniki* Jana Lechonia mają już w zamierzeniu autoterapeutyczny cel i są sposobem na walkę z depresją.

Egzystencji Białoszewskiego w przestrzeni społecznej poświęcono wiele uwagi, pisząc o kulturowanej przez niego peryferyjności i umieszczeniu chronionej prywatności w – jak je nazywa Janusz Sławiński – „królestwie małoznaczącości”¹². Poeta z zasady spoglądał na świat i siebie samego z osobistej perspektywy. W *Wywodzie jestem* (1961) ujął to w skrajnie egotyczny sposób:

jestem sobie
jestem głupi
co mam robić
a co mam robić
jak nie wiedzieć
a co ja wiem
co ja jestem
wiem że jestem
taki jak jestem
może niegłupi
ale to może tylko dlatego że wiem
że każdy dla siebie jest najważniejszy
bo jak się na siebie nie godzi
to i tak taki jest się jaki jest

Oto nieco żartobliwy na pierwszy rzut oka autoportret poetycki. Jestem takim człowiekiem, jakim jestem i nic na to nie mogę poradzić – mówi poeta. Ale stając przed podstawowym dla każdego artysty pytaniem: jaki jestem dla siebie i dla was czytelnicy? – musi odpowiedzieć: zobaczę (i zobaczycie), jak się opiszę. Podobne pytanie, według Remigiusza Foryckiego¹³, legło u podstaw intymistycznej twórczości Stendhala i było w jego przypadku spowodowane dominującym poczuciem pustki i świadomością, że jest się dla siebie nieustanną zagadką. Białoszewski nie odczuwa pustki, a zwłaszcza samotności. Częściej pojawia się tutaj motyw nieprzy stosowania i inności, jeden z głównych powodów kontemplowania samego siebie:

Nie zawsze pasuję do tego wszystkiego, co jest. Moje bycie jest wtedy inne albo niepewne. [...] Kołowałem nad sobą, obok sytuacji, w końcu dawałem spokój. Siedziało się, rozmawiało. Ale oni i wieczór i mieszkanie sobie, a ja sobie nie całkiem. Ciągnęło się to tygodniami. Miesiącami. Tak, że ustawiłem się w tym odstrychnięciu jako tako, żyłem w tym, brałem to odstrychnięcie za rzeczywistość. [Szc 122]¹⁴

¹² J. Sławiński, s. 13.

¹³ R. Forycki, *Geniusz podejrzeń*, Warszawa 1987, s. 135 [maszynopis powielony].

¹⁴ W dalszym ciągu w szkicu tym wprowadzone zostały następujące skróty tytułów poszczególnych tomów prozy M. Białoszewskiego: [Pw] – *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1976;

Poczucie zagubienia może być też wynikiem egzystencjalnej trwogi przed agresywną rzeczywistością. Związane z tym doświadczenia domagają się opisanego. Pierwsze i najdotkliwsze przerażenie światem wywołane powstaniem warszawskim nigdy nie opuściło Białoszewskiego: „Powstanie zawsze na mnie czyha” – napisze po latach i fakt jego opowiedzenia to nie tylko chęć pozbycia się nękających wspomnień, ale również dążenie, poprzez niezwykle osobistą narrację, do odtworzenia swojego wizerunku z czasów okupacyjnej młodości.

Pojawia się pierwszy szkic autoportretu poety w prozie. Wizerunek jakże zaskakujący dla wielu czytelników. Podkreślanie przełomowego znaczenia *Pamiętnika* dla zmiany „publicznej biografii” poety-lingwisty idzie w parze z przekonaniem, iż w sferze językowo-stylistycznej utwór ten wynika i jest bezpośrednią kontynuacją reguł znanych z poezji autora *Obrotów rzeczy*. I mimo że kreacja narratora jest tu odmienna od kreacji podmiotu wierszy, można by rzec – jest bardziej ludzka i bezpośrednia, bo pozbawiona maski lirycznego podmiotu, to zarazem pojawiający się w *Pamiętniku* opowiadacz ma niewątpliwie osobowość cechującą się postawą regresywną¹⁵, podobną do tej, jaką prezentuje podmiot wielu wierszy utwierdzających „mitologię postawy leżącej”, jak określa ten stan ucieczki przed światem Stanisław Barańczak¹⁶. W obu wypadkach: w wierszach i oczywiście w *Pamiętniku* postawa ta ma najprawdopodobniej odległą genezę okupacyjną i powstaniową. Może wówczas była to reakcja obronna, sposób na życie w stanie zagrożenia. Natomiast wspomniana wyżej postawa lęku przed światem, pojawiająca się w poezji, utożsamiana jest w wierszach ze stanowiskiem podmiotu naiwnego i zostaje – według Stanisława Barańczaka:

Ukazana przez „podmiot świadomy” jak gdyby w ironicznym cudzysłowie: lęki stają się infantylnie, zagrożenie wyolbrzymione, bezpieczeństwo problematyczne, zaś postawa biernej kontemplacji to tylko „kontempsumplanie”. Ostatecznie więc wyjściem pozytywnym, a jednocześnie manifestacją aktywności bohatera, okazuje się w tej poezji [...] ośmieszenie rzeczywistości i siebie samego zarazem¹⁷.

Odpowiednikiem infantylnego postawy bohatera wierszy jest w *Pamiętniku* konsekwentna deheroizacja narratora-świadka, który wypowiada słynne: „I tak się sobie objąłem prywatnie” [Pw 152]. Tyle że tutaj nie tylko językowe skutki zajmowania

[Dr] – *Donosy rzeczywistości*, Warszawa 1973; [Szc] – *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1976, [Z] – *Zawał*, Warszawa 1977; [R] – *Rozkurz*, Warszawa 1980; [Oe] – *Obmąpywanie Europy, czyli dziennik okrętowy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988; [K] – *Konstancin*, Warszawa 1991.

¹⁵ O symptomach postawy regresywnej i tendencji do powrotu do łona tak pisał Stanisław Barańczak: „Bohater liryczny Białoszewskiego z pozoru ogarnięty jest niemal maniackalnym lękiem przed światem i chęcią zamknięcia się w jakimkolwiek bezpiecznym schronieniu”. S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 80.

¹⁶ Tamże, s. 83.

¹⁷ Tamże, s. 84-85.

postawy regresywnej, ale nawet samo jej przyjęcie nie doczekało się ani cudzysłowowego, ani tym bardziej ironicznego czy ośmieszającego komentarza. Wówczas nikomu „nie było do śmiechu”, można by rzec, podkreślając autentyczność opowieści Białoszewskiego, jakże przekonująco rekonstruującego swoje dawniejsze uczucia. Taki właśnie byłem – stwierdza narrator. Oto mój autoportret. Byłem naiwny, przestraszony, bezbronny i od podstaw cywilny.

Kolejną, niezwykle istotną dla odtworzenia obrazu autora kwestią jest w *Pamiętniku* wątek dotyczący narodzin jego artystycznej i literackiej wrażliwości. Problem ten pojawia się w autotematycznej i na wskroś osobistej relacji na temat dojrzewania poetyckiego. Właśnie tutaj „w potwornie długą historię wspólnego życia na tle możliwości śmierci” [Pw 28] wplątana jest refleksja na temat przedpowstaniowych doświadczeń literackich:

Mieliśmy tu z Teikiem. z Haliną i Ireną zebrania naszego kółka literackiego. Nawet raz napisałem opowiadanie o nas i o tej kanapie. [Pw 53]

A potem Miron w powstaniu to nie tylko cywil błakający się po piwnicach, ale również kształtująca się w dramatycznych okolicznościach artystyczna indywidualność. Wątek ten, aczkolwiek niezbyt rozbudowany, przywołuje konieczne dla pisarstwa o charakterze autobiograficznym sygnały tożsamości narratora z rzeczywistym autorem, służące zawarciu z odbiorcą – wspomnianego wcześniej – paktu autobiograficznego. W wypadku *Pamiętnika* określają one wyraźnie ramę autoportretu, jakim jest ten utwór, zawierający także relację o niemożliwości zrozumienia i opisanego okupacyjnego doświadczenia przez początkującego poetę Mirona. Stan zagrożenia przerastał bowiem jego wyobraźnię: „Bo nie trzeba było być aż poetą, żeby troiło się w głowie” [Pw 39]. Narrator wspomina też pod koniec opowieści nigdy nie zrekonstruowane, literackie „juwenilia”:

Więc dziś, 3 września 1944, urządziłem czytanie Poematu. Na zupełnie oderwany temat. Pisanego na Rybakach. I rozpoczętego dramatu o powstaniu [...] Podczas mojego „popołudnia autorskiego”. [Pw 137]

Takie, zapewne nieudane, teksty nie mogły wyrazić jego największego egzystencjalnego przeżycia, jakim były 63 dni spędzone w piwnicach i zaułkach pogrążonej w powstaniu Warszawy. Te dni uformowały psychikę Mirona Białoszewskiego na wiele powojennych lat. Stąd *Pamiętnik* jest nie tylko quasi-dokumentarnym zapisem historii, lecz przede wszystkim jakby podwójnym autoportretem autora. Oto ja w roku 1944 – pełna dramatyzmu pospieszna dziennikowa relacja pokazuje naiwne młodzięńca, niepotrafiącego ogarnąć otaczającej go rzeczywistości. I oto ja – dojrzały poeta – po latach poszukujący sposobu opowiedzenia powstania. Spójrzcie na

mój lingwistyczny warsztat, oceńcie moją kompetencję świadka i kronikarza – zdaje się mówić do czytelników autor, tym razem już w konwencji opowieści pamiętnikarskiej. Dwa wizerunki poety splatają się w jeden autoportret. Jest to zapis stanu świadomości poety spoglądającego na minione wydarzenia z dwudziestoparoletniego dystansu i równocześnie próba pokazania narodzin i ewolucji jego późniejszych obsesji.

Okazuje się, że to, co w wierszach było jakby ostateczne, nie do końca wyjaśnione, w prozie może uzyskać psychologiczne wytłumaczenie. „Ja” prozatorskie prezentujące sytuację egzystencjalną autora dopełnia i potwierdza wiedzę o cechach psychiki „ja” poetyckiego.

* * *

Proces autokreacji rozpoczęty na wskroś cywilną relacją z powstania toczył się dalej. „Gadanina” Białoszewskiego zaczęła wypełniać coraz to nowe tomy prozy – *Donosy rzeczywistości* (1973), *Szумы, zlepy, ciągi* (1976), całkiem odmienny *Zawał* (1977), zawierający relacje z pobytu w szpitalu i dziennik sanatoryjny, sylwiczny *Rozkurz* (1980) i wreszcie dwie opowieści podróżne – *Obmapywanie Europy, czyli dziennik okrętowy* i *AAAmeryka* (1988) – wydane po śmierci poety, podobnie jak wspomniany na wstępie *Konstancin* (1991). Śmierć w czerwcu 1983 roku przerwała tkanie misternej pajęczyny biograficznych zdarzeń, których opisywanie stawało się dla Białoszewskiego z biegiem lat najważniejszym, jeżeli nie jedynym celem poetyckich i prozatorskich „zanotów”. Czas narracji prozatorskich opowieści Białoszewskiego, rozpoczynający się w czerwcu 1963 roku (początek *Donosów*), a kończący w listopadzie 1981 (koniec *AAAmeryki*), jest krótszy niż czas fabuły, ogarniającej stopniowo, wraz z kolejno ukazującymi się tekstami coraz rozleglejszy obszar biografii indywidualnej i rodzinno-przyjacielskiej pisarza. Jego intencją było stworzenie z biegiem lat spójnego i łatwego do rozpoznania obszaru, uzupełnianego stopniowo różnymi faktami i rozpościerającego się od międzywojennego dzieciństwa do współczesności. Białoszewski, nie tworząc spójnego dzieła autobiograficznego, proponował w to miejsce czytelnikom cykl autoportretów stopniowo uzupełnianych o rozmaite szczegóły.

W każdym tekście o charakterze autobiograficznym podmiotowość narracji wysuwa się na pierwszy plan. Polega to na maksymalnym zmniejszeniu dystansu między egzystencją a jej zapisywaniem. Tak jest i w prozie Białoszewskiego. W *Rozkurzu* pojawia się zapis:

Ostatnie dwa lata pisań i być na placu Dąbrowskiego. Nieraz w nieprzytomnej przytomności albo w kontemplacyjnych wydłużeniach w linie bez wymiaru. Mam żal i namiętność, z którymi nie mogę sobie dać rady. Do ludzi, sztuki, rzeczy. Mam spokój i leniwość nieskończoności. Jak to jest? Grzech, skandal, ale bez tego co? Co, sam spokój? W przerwach ciągi znużeń, zniecierpliwień nie do darowania sobie. Potem znów

ci sami ludzie, sytuacje. Raz żywe i niezwykle podniecające, potem nudne, okropne. A potem znów służą każdym ogniwem na zapalny łańcuch. Możliwość i niemożliwość rzeczywistości. [R 124]

Okazało się, iż sam akt pisania ma dla Białoszewskiego aspekt egzystencjalny, opisywanie bowiem świata łączy on z odtwarzaniem stanów psychicznych autora. Sednem tej prozy staje się dociekanie istoty autorskiego „ja”, jak to bywa w autoportrecie, ale także opis jego kontaktów z rzeczywistością, i to nie tylko tą realną, ale również tą, która tkwi we wspomnieniach. Andrzej Zieniewicz dostrzega w bliskiej relacji ja – świat istotne konsekwencje mające wpływ zarówno na autora, jak i na obrazowaną przezeń rzeczywistość:

Słowem – właściwą fabułą tekstów Białoszewskiego jest budowanie znaczeń wiążących fakty z wewnętrzną biografią podmiotu. Proces ten przekształca obie strony równania: i fakty, i biogram, rozciągając nad rzeczami parasol podmiotowego mitu, osobę zaś opisując poprzez jakość i wymiar jej świata.¹⁸

W rozmowie ze Zbigniewem Taranienko powie Białoszewski:

Byłem w stanie rozpisaniowości, kontemplowania się. Dużo chodzeń i dużo leżeń. W *Szumach* miał być pewien luz, to znaczy dramatyczność połączona z kontemplacją. Z obserwacją. Wdawanie się i dystans [...] W *Donosach* są łapanie i sytuacje, i kawałki. I dialogi. I ta surowość [...]. A *Szумы* bardziej wynikają i ze mnie, i z tego, co było koło mnie.

A na temat kompozycji *Rozkurzu* podaje w tejże rozmowie zwięzłą formułę notowania rzeczywistości:

No tak. I swoje odczucia i stany. Stanowiska stanowe. Nieraz sceptyczne. Dość szczerze były notowane te stanopornyślunki, przytkane dociekami rozmów. Wnioski, zastanawiania się, lepione z sytuacją życiową. Krótką. Ze wspominkiem.¹⁹

Rozpoznać, oswoić, opisać – kolejne etapy zadomawiania się w nowej (lub wspomnianej) sytuacji egzystencjalnej i czasowo-przestrzennej stawały się szkicami do autoportretu artysty.

Co może składać się więc na jego konstrukcję? Używając „terminologii” Białoszewskiego, byłyby to: „odczucia”, „stany”, „stanopomyślunki”, „docieki”, „sytuacja życiowa”. Jak to opisać? „Szczerze”, „lepiać”, „krótko”. Bez mozolnego budowania

¹⁸ A. Zieniewicz, s. 49.

¹⁹ Tamże, s. 414-419.

powieściowej fabuły. Jedna z ważniejszych dyrektyw techniki autoportretu literackiego: „pisanie al fresco”, czyli dążenie do natychmiastowego uchwycenia i utrwalenia doświadczanej zmysłami rzeczywistości oraz swojego wizerunku znakomicie współgra z techniką „zlepów” i „ciągów” narracyjnych stosowaną przez Białoszewskiego. Jednak ani tempo zapisów, ani swego rodzaju zamierzona brulionowość nie oznaczają tutaj bezrefleksyjnej czy też automatycznej rejestracji rzeczywistości. Wprost przeciwnie. Wszystkie elementy świata przedstawionego są świadomie skomponowane, a z pozoru niespójne chronologicznie i tematycznie *Donosy rzeczywistości czy Szumy, zlepy, ciągi* konstruowane w zgodzie z opisywaną przez Beaujoura definicją spójności autoportretu, która:

Konstruuje się według systemu przypomnień, powtórzeń, nakładów lub odpowiedniości elementów homologicznych i wymiennych w ten sposób, że wygląda on jak coś nieciągłego, jak anachroniczne zestawienie, jak montaż [...]. Jedność autoportretu nie jest d a n a, ponieważ zawsze można dorzucić do paradygmatu elementy homologiczne, gdy tymczasem jedność autobiografii jest już implikowana przez sam wybór *curriculum vitae*²⁰.

Białoszewski-narrator znajduje się zwykle w centrum opisywanej rzeczywistości, a narracja jego prozy i „konstruowany” przez niego świat przypominają właśnie powiększającą się układankę, której spójność nie zawsze jest od razu widoczna. Co więcej, rozwijająca się opowieść powoduje, iż wokoło osoby narratora narastają warstwy zdarzeń, dialogów, trudnej do uporządkowania przestrzeni, coraz bardziej zasłaniając opowiadającego. Na tym polega niezwykłość tego pisarstwa, które mogłoby być porównywane z najlepszymi powieściami współczesnymi. I nie idzie tu o realia, a o niezwykle napięcie relacji pełnej zaskoczeń i dziwnie spletających się zdarzeń. Przy czym w równie fascynujący sposób Białoszewski potrafi opowiadać o wyrzuceniu starych spodni od piżamy, jak o tragicznym wypadku samochodowym, o którym dowiedział się ze strzępów zasłyszanych rozmów. Dotknięcie śmierci w sanatoryjnej aurze, i to śmierci bezsensownej, powoduje, że odbiorcą wstrząsa dreszcz przerażenia, kiedy czyta:

- To już drugie dziecko. W zeszłym roku utopił się tej matce syn.
- Tej samej matce?
- Tej samej. [K 111]

A przecież nic nie zostało opisane, brak nawet próby rekonstrukcji zdarzeń. Wystarczyło „podśłuchiwanie” rzeczywistości i gromadzenie, nawarstwianie zasłysza-

²⁰ M. Beaujour, s. 319.

nych urywkowych informacji. Nagle wszystko to potrafi odsunąć się na dalszy plan. Białoszewski jednym zdaniem podsumowuje wyżej przytoczony dialog, przenosząc problem w sferę kulturowego uogólnienia:

Wszystko skawaliło się w greckie nieliczenie się losu z człowiekiem, z niczym. [K 112]

Znowu ważniejszy od wszystkiego staje się sam autor²¹ i jego ocena rzeczywistości, jego system wartości.

Kiedy indziej skupia uwagę na swoim odczuwaniu chwili:

No i tak leżę. Jest mgła. Noc. Pięknie. Balkonowo... Placowo. Nastawiam. Płyty. Siebie. Pisać – nie pisać? Bezinteresowne bycie, na oko, oko na mgłę. [Dr 193]

lub w innym autoportrecie:

Patrzę, słucham. zamykam. Leżę, palę. otwieram. Nic nie ubyłó niczego. [...] Topola z niebem, przekłada się, ja się odkładam na łóźko, tamci idą, ta szumi... jak na wodzie... [Sz 38]

W obu przykładach pojawia się charakterystyczny dla autoportretu chwyt narracyjny: sprzyjająca autorefleksji i mająca dla wielu pisarzy autoterapeutyczne znaczenie rozmowa z samym sobą, która łączy autoportret z techniką narracyjną dziennika intymnego. Ale u Białoszewskiego nie służy ona wyciszeniu dramatycznych rozterek czy wewnętrznych konfliktów, które zresztą nie pojawiają się tutaj zbyt często. Monolog wewnętrzny w prozie Białoszewskiego (czy też monolog wypowiedziany) to efekt zdziwienia światem. W jego prozie, tak jak i w poezji, odbywa się nieustanne osvajanie otoczenia, które nie zawsze wydaje się na pierwszy rzut oka przyjazne, co znaczy – rozpoznane. Jest to szczególnie wyraźne w tomach prozy, gdzie autor jest pacjentem²², kuracjuszem, a potem już jako rekonwalescent – podróżnikiem.

W konstancińskim sanatorium poeta staje początkowo wobec dojmującego poczucia zagubienia i wyobcowania. Jedynym pewnym faktem jest zanotowana data przyjazdu: 24 lutego 1975 roku i widok z balkonu na nieodgadniony pejzaż. Nowa przestrzeń staje się wyzwaniem dla Mirona, który z godną podziwu konsekwencją stara się ją spenetrować, jakby podejrzewając, iż w tej nieodległej od Warszawy

²¹ Zieniewicz mówi w takim wypadku „wzmoczeniu podmiotowości”. Ośrodkiem biografii jest dla niego nie „perypetia, ale iluminacja. Ta własna historia, wewnętrzna prawda, którą jednostka buduje sobie na marginesie dziejowych zdarzeń, starając się powiązać nitki ciągłości. by odkryć lub zrekonstruować tożsamość”. A. Zieniewicz, s. 48.

²² Trzecie wcielenie poety – bycie pacjentem – dawno zostało dostrzeżone przez krytykę, a Edward Balcerzan pisał: „Byłby więc bohater Białoszewskiego pacjentem »dwoistym«: w szpitalu świata i w szpitalnictwie faktycznym instytucji służby zdrowia w Polsce”. E. Balcerzan, s. 222.

okolicy czai się jakaś tajemnica. Fascynuje go miniona świetność podmiejskiej willowej dzielnicy, stara się rozpoznać ślady przeszłości, ustala tożsamość miejsc, podpatruje i podsłuchuje jej mieszkańców. Czytelnik ani przez chwilę nie jest znużony relacją o czymś, co na pozór wydaje się całkiem nieatrakcyjne. Spacerowanie w towarzystwie Białoszewskiego nie może nudzić. Chociaż on sam początkowo zastanawia się:

czy o ludziach z rządowego sanatorium będzie co ciekawego do pisania. [K 20]

I pisze nie o nich, a o sobie poznającym nową rzeczywistość:

wysiadam, przysiadam na słupie, na kamieniu, i czekam na następny i piszę, i znów czekam gdzie na ławce. [K 84]

Podmiotowość relacji jest tak uderzająca, iż momentami nie wiadomo, czy ważniejsze jest pokazanie świata, czy refleksja nad możliwością jego identyfikacji i opisanie. Fascynujące jest podążanie za poetą, który z niezwykłą wytrwałością stara się ogarnąć Nieznane. Ale przecież i on sam – w nowej roli kuracjusza – jest dla siebie zagadką. Rzadko pisze o sobie jako o poecie. Dedukujemy to z rozmaitych implikowanych informacji. Kim może być autor sanatoryjnego dziennika, rozpoznajemy ze sposobu opisywania pejzażu ujmowanego w niezwykle system skojarzeń:

Jak Biskupin. Jak pra. [...] Czarne drewniane wieże jak balie, na betonowych nogach, słoniowych. Zielony, kobaltowy ptak. Nad rowem grobli. Świeci. Myślałem, że aż taka ważka, albo uciekł komuś, z dżungli. Usiadł. Obrócił się. Kolor mojej cynerarii. Karmazyn. Poleciał jak zielony ogień. Przeniosły mi się tu Kujawy, Gopła, od zartu przenośni coś prawdziwego, urosło, rośnie. Tyle wód. Trzciny wysokie, odbite. Daleko. Bliżej dwa długowłose Ziemowity. Podwojone w wodzie. Połączone z nią wędkami. I z sobą. W piastowskich waciakach. [K 58-59]

Raz oszczędny w słowach, chłodnym okiem obserwuje świat, innym razem nie kryje kreatywnej inwencji i wrażliwości, kiedy to obserwowana rzeczywistość przeobraża się w jego relacji w rytmie radości czy złego nastroju. W *Konstancynie* poeta częstokroć prowadzi wewnętrzny dyskurs, komentując swoje kompetencje świadka i medium. Z osaczającego szumu informacyjnego wyławia umykające uwadze gesty:

Ostrożność z ruchliwością, unieruchomiona, po chwili obserwacji okazywała się przypadkowym zaczarowaniem, a po jeszcze chwili nieprzejęciowością skupienia [Z 138]

albo domyśla się sensu zasłyszanych w przelocie rozmów:

minąłem rozmowę, bo niby ja idę, dwie stoją w rozmowie, mijam całą, spotykamy się z rozmową na kawałeczku. Ale ja idę, rozmowa stoi. Mijam jej kawałeczek. A gdyby te panie szły? A może one wolno, ale szły? Rozmowa idzie wolno, ja idę prędko. Nie jestem nawet pewien, czy one szły w przeciwną stronę. [K 27]

Zrozumienie rzeczywistości wydaje się niemożliwe, chociaż nie na tyle, aby nie podjąć tego epistemologicznego wyzwania. Poeta chce wiedzieć. Ustanawia więc system penetrowania terenu, ogląda każdą rzecz z różnych punktów obserwacyjnych, jakby na własną rękę kreśląc plan obszarów i zjawisk „do sprawdzenia sobą”. Osobiste doświadczenie jest niezbędne dla rozpoznania i zrozumienia nieznanego przestrzeni. Warto więc spacerować, jeździć pakaesem, raz po raz taksówką, błądzić i odnajdywać drogę:

Oszołomiony przesuwam się przejściami, stoję, rozglądam się za środkiem, za centrum. [K 56]

Po pierwsze więc, wizerunek poety kreowany w prozatorskim autoportrecie wyłania się stopniowo poprzez odkrywanie relacji „ja” – świat zewnętrzny, przy czym owa zewnętrzna rzeczywistość to zarówno przypominane zdarzenia minionych lat: dzieciństwa, okupacji, powojennego normalizowania się życia w zrujnowanej Warszawie, jak również teraźniejszość postrzegana w rozmaitych aspektach: podglądana, podsłuchiwana, „dowiadzana” z relacji innych. Jej opis – mniej lub bardziej uporządkowany – to nie tylko tło autoportretu, lecz przede wszystkim budowanie przestrzeni zadomowienia pisarza w świecie²³.

Po drugie, wyłania się poprzez pokazywanie siebie w relacji „ja” – „ja”, kiedy pisarz, kreśląc swój obraz, spogląda również w swoje wnętrze i analizuje stan psychiki:

Ja mam trochę nie przystający system, który z pozoru niczego nie wymaga [...] Wcale nie jestem taki nieśmiały. To są zakręty łądzące. [K 14, 17]

Niekiedy zwraca też uwagę na swoją kondycję fizyczną, a także wygląd zewnętrzny czy ubiór. W tym wypadku nieraz posługuje się częstym u twórców autoportretów motywem zwierciadlanego odbicia:

²³ Rozmaite aspekty znaczenia domu i przestrzeni w poezji, a także i w prozie Białoszewskiego interpretuje Anna Legeżyńska w rozdziale swojej książki *Dom i poetycka bezdomność* (Warszawa 1996). Refleksje te mogą być istotną inspiracją do szczegółowych analiz przestrzennych aspektów kreowania prozatorskich autoportretów Białoszewskiego.

Lecę do wyjść na Śródmieście, migają, patrzę, co za stary chłop wchodzi mi w drogę, a to – ja, w szybie. [Dr 259]

Trzecim – pośrednim – sposobem prezentowania siebie jest sięganie do relacji „oni” – „ja”, kiedy charakterystyka polega na przytaczaniu opinii innych postaci, które uzupełniają lub utwierdzają wcześniejsze sugestie narratora. Oto dialog z *Zawalu*:

- A co on bez emocji? – zawołał pan Kajetan. – Emocja dla poety to esencja życia.
- Ale skutki?
- To trudno, to niech umrze – i pan Kajetan w śmiech, a za nim reszta. [Z 169]

Zapamiętana rozmowa, może niezbyt miła dla Białoszewskiego, przypomina czytelnikowi, że obcuje z poetą, który tylko przejściowo występuje w roli kuracjusza. A jak opowiedzieć o swojej przyjaźni z Le.? Najlepiej posługując się przytoczeniem czyjejś wypowiedzi:

Przepraszam pana, ja panu chciałem powiedzieć. bo tak obserwowałem, o ładnym uczuciu. Wtedy jak pan przyjechał, i ten drugi pan niósł panu paczkę, i z taką troską patrzył na pana, powiedziałem do znajomego, o, ma pan przykład uczucia, to taka rzadka rzecz, proszę pana. Przepraszam pana. [K 74]

W prozie Białoszewskiego relacje interpersonalne pełnią niezwykle ważną rolę dla autoprezentacji samego narratora. W tej twórczości nie ma miejsc bezludnych, a gdziekolwiek nie znalazłby się nasz bohater, wszędzie znajduje on partnerów do rozmowy, niewielu jest tutaj statystów milcząco zaludniających przestrzeń.

* * *

Poszukiwanie sposobu opisu rzeczywistości, idące w parze z chęcią kształtowania pożądanego modelu percepcji własnej osoby przez czytelników, było w przypadku Białoszewskiego jedną z możliwych przyczyn sięgnięcia po prozę intymistyczną. Z biegiem lat mapa biograficznych szczegółów wypełniła się i stała się czytelna dla większości odbiorców. Niby chaotycznie, bez specjalnego porządku i bez przemyślanej kompozycji, bo tę dzieło Białoszewskiego narzuciło po prostu życie, choroba i śmierć, powstawał autoportret złożony z wielu szczegółowych obrazów, a jego podstawowym celem było skierowanie uwagi czytelników na wizerunek rzeczywistego pisarza, jego niepowtarzalną osobę. Czy oznaczało to, że można było jednak – mimo wątpliwości zawartej przed laty w wierszu *Polka z sobą*, iż „nie obda się wszystkich sobą” – „obdarzyć” innych „obsobą”?

Prawie zupełny brak dystansu między piszącym i zapisanym „ja” w prozie Białoszewskiego nie oznacza, że nie ma ona także charakteru kreacyjnego. Niezwykle przez swoją „potoczną” poetyckość obrazowanie świata, znane z jego poezji, to teraz efekt nowej krystalizacji osobowości – owej o b s o b y – twórcy wcielającego się w rozmaite role: pacjenta, obserwatora miejskich pejzaży czy też podróżnika-odkrywcy. Od pewnego momentu czytelnicy byli więc coraz lepiej przygotowani do kolejnych „identyfikacji” rzeczywistego autora i jego prozatorskich autoportretów.

Niestety, dwa ostatnie napisane przez Białoszewskiego teksty prozatorskie – dzienniki podróży, zawierające relację z rejsu wokół Europy i krótkiego pobytu w USA, chociaż pojawiły się w dobrze już zagospodarowanej przestrzeni autobiograficznej – wydane pośmiertnie nie pozwalały już konfrontować autoportretu z żyjącym pisarzem. Czy jednak wniosły coś nowego do jego, zdawałoby się, utrwalonego wizerunku? Okazało się, że do Białoszewskiego nie można było się przyzwyczaić, każda bowiem nowa sytuacja prowokowała pisarza do poszukiwania oryginalnych sposobów jej interpretacji. Podróże kuszą i skłaniają do refleksji. Nieznane zawsze domagało się nazwania lub choćby tylko rozpoznania. Białoszewski-podróżnik to wędrujący człowiek, jakby nazwał go Edward Balcerzan – „książkowy” lub „kinowy”. Oto prawie wszędzie, gdzie dociera w roku 1981, „był” już poprzednio:

Trochę mnie zawiodło to Ajaccio. Przypominam sobie, że przed laty, za stalinowskich czasów, kiedy nie było mowy o podróżach, byłem w kinie i na dodatku filmowym pokazywali statek przejeżdżający właśnie tak jakby wzdłuż Korsyki [Oe 34]

lub

między innymi wtedy wyczytałem o królowej, która siedzi na wysokim zamku w Raguzie i coś tam kombinuje. Wyobrażałem sobie właśnie na jakiejś skale dalmatyńskiej między Adriatykiem i brzegiem gotycką królową. No i jestem tu. Królowa wprawdzie nie żyje. Ale jest Raguzia i jestem ja. [Oe 38]

Nadzwyczajne okazuje się więc zwykłe: „Ale czy to by się zauważyło, gdyby się nie wiedziało?” – pyta nieco retorycznie poeta przy okazji kolejnego zdarzenia, tym razem „Aja Sofią”. Nieustannie obecna w tych relacjach potrzeba konfrontowania wyobrażeń z oglądaną rzeczywistością wiedzie ku wewnętrznemu zdialogizowaniu relacji narratora. Sprowokowany przez własną ciekawość trafia w znaną-nieznaną przestrzeń i próbuje ją w właściwy sobie, nieco naiwny sposób, zidentyfikować i oswoić. Sprawdza, co dzieje się poza naszymi granicami, tam, gdzie w nieokreślonej mitycznej przestrzeni wielkiego świata:

Sybilla siedzi na środku morza, szyje koszulę. Ogromną koszulę. Sama jest też chyba ogromna. A kiedy ostatni raz igłą sztachnie, wody przez siebie się przeleją i będzie koniec świata. [Oe 7]

Dążenie do sprawdzenia przypowieści z okolic „Krosna i Żarnowca”, gdzie:

Ludzie mówią tu, że San przepływa przez morze, morze przedziela, na środku siedzi Subelija (po ichniemu Sybilla) i szyje koszule [Oe 12]

– to oczywiście nie jedyny motyw podróży. Ale czy dla Białoszewskiego istniały ważniejsze powody?

Te moje podróże to jedna wielka heca. Nie można ich traktować na serio. Bo niby po co ja jeżdżę? Ludzie jeżdżą w poważnych sprawach, poważnie się z tym noszą, ja nie. A jednak z drugiej strony głowy przychodzi wniosek: nie da się już nic odwołać, przepadło, tyle widziałem, w tylu miejscach już byłem. Aż strach bierze. [Oe 36]

Z niepoważnych przyczyn wynikają jednak całkiem poważne skutki, poeta bowiem odczuwa strach przed zalewającym go strumieniem informacji, które zmieniają jego wyobrażenie o „świecie i zapewne o sobie samym”. „Poeta wyszedł z domu i nie wrócił” – te słowa umieszczone na zakończenie *Szumów*, *zlepów*, *ciągów* jawią się w interesującym sprawczym znaczeniu. „Zemsta markizy” to wyprawienie Mirona Białoszewskiego w nieustającą podróż: po świecie i po prozie. Diariusz pobytu w szpitalu, potem dzienniki sanatoryjne i w końcu opowieści podróżne, poprzedzone *Rozkurzem* – to ciągle wędrowanie:

najpierw wyrwało mnie z łóżka do szpitala, potem do sanatorium. Potem się przeprowadziłem. Dzięki temu już było łatwiej jechać do Budapesztu. A po przyjemnościach w Budapeszcie łatwiej było jechać gdzie indziej. I tak się nauczyłem jeździć. [Oe 82]

Było to wędrowanie nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie, jako że *Rozkurz* zawiera odrębną część – *Stare życie*, będące opowieścią o prehistorii rodziny Białoszewskich. Wyjście z zamknięcia, chociaż stopniowe, kosztowało wiele. Stąd mogło wynikać poczucie rozdarcia ogarniające podróżującego pisarza podczas mijania przysłowiowej Scylli i Charybdy, czyli „kulminacji Morza Śródziemnego”:

Tęsknię nagle za ślepą ciemną ścianą w Garwolinie widoczną z okna domku mojej Mamy. [...] stawałem w ciemnej kuchni w nocy w zimie i wpatrywałem się w tą ślepą ścianę nie dobudowanej willi sąsiadów [...]. Za oknem nawet nie było śniegu, tylko szaro, sterczące badyle i ta ściana. [Oe 37]

Jego wyobrażenia na trwałe związana została z prywatną przestrzenią dzieciństwa i młodości, a opisy podróży i odkrywania Nowego demaskują narratora znanego nie tylko z wcześniejszych opowieści, ale także wczesnych wierszy, przez co są raczej historiami o zwiedzaniu i zwiedzającym niż o Europie czy Ameryce. Teraz poetę bardziej intryguje własna dwoistość, pojawiająca się przecież i w poprzednich autoportretach, tyle że przed wyjściem „na zewnątrz” tak wyraźnie nieeksplikowana:

Pytają o moje wrażenia z Ameryki. Mówię, jak potrafię. I w ogóle o idei podróży. A potem o swoich latach leżenia w ciemnym pokoju, namysły, dziwny stan, wizje, pisanie, niewychodzenia. I mówię, że to też było jak podróże, a nawet lepsze. [Oe 80-81]

Tym niemniej lata „niewychodzenia” i czas wędrówek to są dwa odmienne okresy jego życia, przynoszące rozmaite wizerunki jego osoby. I kiedy *Donosy rzeczywistości* oraz *Szumy, zlepy, ciągi* były jakby zawieszane w synchronii, a wyłaniający się z nich autoportret miał charakter palimpsestu, to późniejsze teksty przynoszą kolejne autoportrety kreślone w rytmie zdrowień i kolejnych niechętnie podejmowanych podróży. Teraz poeta opowiada coś innego o innym sobie i mówi jakoś inaczej. Tłem autoportretu może być: szpitalność, sanatoryjność czy naiwne podróżowanie. Ale przecież nadal najważniejsza jest autoanaliza stanów psychicznych. Okazuje się, iż obojętne, czy będzie to wyprawa w nadwiślańskie szuwały, przechadzka po Konstancinie czy spacer po Broadwayu, pisarz zawsze powraca do siebie:

Azja, Ameryka, Afryka... I swoje łóżko. W Nowym Jorku zabrzęczał mi na chwilę kiedyś na ulicy Mozart. Odczułem to jak wezwanie do swojego łóżka, jako coś zupełnie swojego. I tu nareszcie jestem ze sobą samym i z całym światem na płytach i w książkach. No i we wspomnieniach. [Oe 123]

Jak w wierszu z roku 1956, pt. *O mojej pustelni z nawoływaniem*, z tomiku *Obroty rzeczy*:

Tak
w mojej pustelni kusi:
samotność
pamięć świata
i to, że mam się za poetę

Z dalekiej podróży poeta powraca do swojej pustelni. Minęło wiele lat, w ciągu których wiele się zmieniło, także w jego biografii. Zmieniały się przestrzenie, adresy, ludzie. On na zawsze pozostał sobą. Tyle że teraz łatwiej byłoby mu powiedzieć – „mam się za poetę”. Czy dlatego, że przez dziesiątki lat starał się pokazać siebie

z innej, niepoetyckiej perspektywy, która jednak, jak się okazało, w istocie była „podszty” poezją?

Cztery obszary egzystencjalnych doświadczeń Białoszewskiego opisane przez niego w prozie: przeżycie powstania, warszawskie zadomowienia, bycie pacjentem i kuracjuszem oraz podróżowanie – okazują się polem o zatartych granicach między poszczególnymi obszarami, natomiast pojawiająca się na nim sylwetka pisarza to coraz wyraźniej konkretyzująca się osobowość artystyczna, kreowana poprzez tworzone przez lata autoportrety. W pierwszej swej „warstwie” odnoszące się do ról pełnionych po prostu w życiu, w drugiej odkrywające stopniowo przed czytelnikami najistotniejszą dla artysty osobowość poetycką.

Autoportrety prozatorskie Białoszewskiego potwierdzają kolejno: w opowieści o powstaniu – genezę poetyckiej wrażliwości; w relacjach z „leżeń” i z wędrówek po Warszawie – różnorodność sposobów postrzegania rzeczywistości; w relacjach szpitalnych i sanatoryjnych – także sposoby analizowania swojej psychiki w spotkaniu z obcą rzeczywistością i nieznanymi ludźmi; by wreszcie potwierdzić – w ostatnich opowieściach podróżnych – wszelkie przecucia i odkrycia czytelnicze dotyczące tego, co w każdym autoportrecie jest najtrudniejsze do pokazania, czyli genezę i trwałość kompleksów oraz repertuar możliwych zachowań poety. Autoportret wyłonił się z wielu tekstów, budowany był przez różnorodne zdarzenia, a każdy nowy fragment prozatorski, każdy nowy wiersz, każda wypowiedź pisarza powiększały zakres wiedzy tworzący w świadomości odbiorców przestrzeń autobiograficzną, w której mogli oni umiejscawiać „swojego” Białoszewskiego.

Pierwodruk: *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, współpraca A. Legeżyńska, W. Wielopolski, Poznań 1997, s. 131-148.

Wielopolski.
Zapiski z lektur

S.O.S. dla SF

recenzja książki Stanisława Lema *Fantastyka i futurologia*,
wyd. 2, Kraków 1973

„Sporządzenie młota na *Science Fiction* nie było moim zamiarem” – pisze Stanisław Lem w Posłowie do drugiego wydania *Fantastyki i futurologii*. Pierwotnie miała to być ocena zawartości poznawczej literatury SF głównie w kręgu języka angielskiego, poszukiwanie w niej istotnej „[...] informacji odniesionej do realnych problemów świata” [s. 8]. Kryteria aksjologiczne nie były zbyt surowe, nie chodziło nawet o szczególnie „naukowość” analizowanych tekstów. Jednak obraz, jaki wyłonił się w wyniku lektur wielu powieści i opowiadań – nastraja przygnębiająco. Analizy dokonywane przez Lema, subiektywne i arbitralne, lecz zawsze według określonego kryterium – poznawczej wartości dzieła (literalnie bądź tylko sygnałowo wyrażonej) doprowadziły do stwierdzenia, iż „[...] synteza artystycznej intencjonalności pod antropologicznym sztandarem z bezosobowym duchem nauki nie powiodła się na poziomie najwyższym, tj. autentyzmu sztuki i suwerenności poznania” [s. 548]. Oznacza to całkowite rozejście się zamierzeń i realizacji w praktyce twórczej pisarstwa SF, które tylko nazwę ma wspólną z nauką. Tak czy inaczej „młot” uderzył jednak w masę utworów anglosaskich SF, pozostawiając nieliczne cenne okruchy. Założenia pierwotne – wąsko określone – rozrosły się w rozważania, które objęły ogromny obszar zagadnień, poczynając od teorii literatury, przez filozofię aż do teologii. I zamiast przyczynku monograficznego trzymaliśmy dzieło, które wypełnia lukę, jaką, według autora, był brak „[...] racjonalnej, teoretycznie na własnych nogach stojącej krytyki, ani nihilizującej, ani apologetycznej, bo zaangażowanej nie tylko w sprawę samej fantastyki, lecz w zwierzchnie stosunki pomiędzy kulturą a literaturą, od których los obu zależy” [s. 546]. Lektura książki Lema pozwala na sformułowanie następujących spostrzeżeń:

– odmiana gatunkowa SF w tradycyjnym ujęciu i wykonaniu nie potrafi sprostać pokładanym w niej nadziejom; przeciętna współczesnej produkcji nie wytrzymuje obciążenia rzetelną wiedzą naukową (jeśli ma zamiar po nią sięgać);

– rozumiejąc specyficzną sytuację naszej cywilizacji, gdzie kultura i technologia walczą o wpływy, Lem nie rezygnuje z obarczenia literatury (zwłaszcza *SF*) odpowiedzialnością za losy ludzkiej egzystencji;

– autor stara się w miarę możliwości, a przyznać muszę, że to mu się udaje, sformułować za pomocą postulatywnej krytyki teorię „nowej” literatury *SF*, która wyprowadziłaby obecną z getta, gdzie inwoluuje ona w stronę szmiry.

Obecna postawa twórców literatury fantastycznej o aspiracjach prognostycznych jest, globalnie rzecz biorąc, unikowa. Twórczość, która chce szukać oparcia w nauce, stawia w istocie tylko na ludyczność. Na dalszy plan spycha funkcję poznawczą; jej rzetelna wartość futurologiczna okazuje się nie do osiągnięcia. Pozostając w ramach skostniałych schematów fabularnych, ciężąc w stronę sensacji, kryminału, pornografii – przyspiesza spadek swego znaczenia, które i tak bywa traktowane z przymrużeniem oka. Część druga książki pt. *Socjologia Science Fiction* zawiera nader trafną charakterystykę sytuacji pisarzy, wydawców, czytelników oraz produkcji literackiej na rynku zachodnim (USA). Negatywne wnioski wyprowadzone z analizy strukturalnej utworów zostają tu częściowo złagodzone przez zarysowanie zewnętrznych okoliczności, które przytłaczają to pisarstwo do tego stopnia, że nawet najdoskonalsze dzieło nie zostanie pozytywnie ocenione przez ogół krytyki literackiej. Dzieje się tak na skutek paradoksalnego działania automatyzmu odpowiedzialności zbiorowej funkcjonującego w kręgu *SF*. Oczywiście, fakt nieistnienia racjonalnej wewnętrznie krytyki tej odmiany gatunkowej oraz fakt wszechogarniającej komercjalizacji usprawiedliwiają częściowo żaloszny stan, ale nie wyjaśniają postępowania twórców, którzy unikają centralnych problemów socjologicznych, antropologicznych i ontologicznych, rezygnując ze wsparcia nauki – i operują przede wszystkim grozą eschatologicznych wizji oraz dziwnością światów budowanych wedle paradygmatu wszelkiej, byle „atrakcyjnej” dowolności.

Stan cywilizacji współczesnej wymaga reorientacji kultury, a z nią i literatury, z problemów przeszłości ku zagadnieniom związanym z przyszłością. Przyszłość naszej cywilizacji jest dla Lema kwestią najważniejszą. Z jednej strony, grozi światu pęknięcie na dwa obozy państw (nadmiernie bogatych i będących w nędzy), z drugiej – technologie zagrażają autonomii ludzkiej egzystencji. W obecnych czasach nie można zbyt łatwo udzielić literaturze prawa do ludyczności. Wskazane i potrzebne jest wartościowanie świata. Pisarstwo musi zaangażować się w dzieło przepatrywania przyszłości. Właśnie *SF* mogłaby być takim „[...] zwiadem literackim, który na wybrzeżach wiedzy ściślej i technologii utworzy przyczółki” [s. 210]. Czy Lem nie stawia zbyt wygórowanych zadań sztuce tak niskiego lotu? Opierając się na nielicznych fenomenach tej twórczości, jakim był Olaf Stapledon czy jest Urszula LeGuin lub jego własne osiągnięcia beletrystyczne – ma pełne prawo do snucia teoretycznych rozważań nad perspektywami fantastyki naukowej. Musi ona być „potęgą semantyczną”, gdy od tego ucieka w eksperymenty czysto „kombinatoryczne” – traci swe

znaczenie. *SF* ma odnowić tradycję literacką „[...] potężnymi zastrzykami informacyjnymi surowic” [s. 211]. I dalej – pisarstwo to powinno „[...] wziąć na siebie ciężar rozpatrywania, smakowania, próbowania – w ramach fikcjonalnej metody pisarstwa – wszystkich olbrzymich przekształceń [cywilizacyjnych – W.W.], które po prostu dlatego wypadają na serio, a więc »realistycznie« traktować piórem, ponieważ już wątpliwości nie ulega, iż te przekształcenia są same zupełnie realne, skoro się na naszych oczach dzieją” [s. 424].

Jak to osiągnąć? Tytuł *Fantastyka i futurologia* nasuwa przypuszczenia, że futurologia jest właśnie tą dziedziną nauki, której „nowa” *SF* będzie zawdzięczać najwięcej. Pierwsze wydanie książki nie rozstrzyga ostatecznie tej sprawy. Drugie natomiast w rozdziale *Epistemologia fantastyki* zawiera nowe, szczegółowe rozważania dotyczące futurologii i jej relacji do *SF*. Nauka o przewidywaniu przyszłości nie posiada, twierdzi Lem, konkretnie sformułowanej paradygmatyki i dlatego nie może być pomocna literaturze. Analizując możliwe stany przyszłe – stwarza modele będące aproksymacją stanu współczesnego („scenariusze”), które szybko się dezaktualizują, podważając sens działań predykcyjnych. Futurologia i literatura mają wspólne dążenia, lecz odmienne możliwości i metody działania. To literatura może wzbogacić dziedzinę prognozowania odważnymi koncepcjami. (*Licentia poetica* daje więc przewagę pisarzowi).

Lem formułuje liczne szczegółowe postulaty dotyczące kreacji fantastycznych, które mogą być nośnikiem szeroko pojętej wartości poznawczej. Wychodzi z założenia, iż świat przedstawiony utworu musi być całkowicie samoistny wobec struktury prezentowania tego świata, albowiem „[...] wartości poznawcze zależą wyłącznie od niezmienników semantycznych niepodległych zmianom wywoływanym strukturą narracji, pod względem poznawczym ważne jest tylko uprzedmiotowienie, a nie operacje wywołujące” [s. 49]. Ta semantyczna koncepcja świata przedstawionego jest związana z problematyką odbioru, nader istotną dla całokształtu poglądów Lema. Ucieczka od eksperymentu w warstwie prezentującej ma skierować uwagę czytelnika na sferę sensów odnoszonych do rzeczywistości pozaliterackiej. Dotarcie do autentycznej wartości poznawczej utworu nie ogranicza się tylko do pokonania oporu tworzywa językowego. (Sytuacja taka mogłaby zaistnieć w przypadku jawnego wyrażania poglądów pseudonaukowych lub naukowych.) Czytelnik buduje znaczeniowy porządek utworu, który zależy od jego socjokulturowej sytuacji i kompetencji. Wartości poznawcze nie muszą być wyrażane dosłownie. Ale Lem słusznie zadaje pytanie: gdzie szukać tych wartości?; kiedy poszukiwanie takie zaczyna być dorabianiem znaczeń, które mogą nie być *implicite* zawarte w tekście? Otóż treści poznawcze mogą organizować się na dwóch poziomach. W warstwie jawnej dotyczą wszelkich elementów świata przedstawionego, które powinny być zgodne z hipotezami nauki i niesprzeczne z możliwościami techniki. W ukrytej – są wydobywane przez prawidłowy odbiór (interpretacja sensów następuje dopiero wówczas, gdy zawarte w utworze

przekazy zostaną skonfrontowane z pozatekstową i pozaliteracką wiedzą czytelnika), a obracają się one właśnie w sferze prognoz i dotyczą nie tyle technicznych osiągnięć, ile raczej dylematów filozoficznych, a zwłaszcza socjologiczno-kulturowych. Czytelnik („idealny”) powinien dążyć do osiągnięcia semantycznej immanencji, do sensu całościowego (jeśli oczywiście utwór sugeruje, że sensy jakiegoś implikuje). Całą zaś twórczość *SF* można podzielić na klasę dzieł, które są przypowieściami lub symbolizacjami i nie trzeba ich świata weryfikować empirycznie, oraz na klasę utworów nieprzenoszącą nas w inną przestrzeń niż ta, którą zawierają. Takie należy pytać o wiarygodność względem ustaleń nauki.

Na podstawie przeprowadzanych analiz Lem określa propozycję wydobycia się z więzienia ograniczeń tematycznych i paradygmatycznych *SF*. Winna ona, korzystając z przywilejów literatury i opierając się o myśl naukową, szukać nowych rozwiązań beletryzacji. Autor domaga się „polotu”, zmienia częściowo żądania co do rygorystycznego przestrzegania wymagań nauki i techniki w sferze uprzedmiotowienia świata przedstawionego. Daje nowe propozycje jego kształtowania (groteska, bajka, *SF*) oraz oryginalne pomysły struktur narracyjnych (kolaże, przemówienia naukowców, biografie odkrywców). Skoro „[...] nie każdy dramat idei, nie każda przygoda poznającego ducha ludzkiego nadaje się do referowania w posłusznej zgodzie z kanonem romansu czy epickiej narracji” [s. 523], kreśli kilka przykładowych rozwiązań, które umożliwiają wyjście poza tradycyjne ramy w kierunku eseju, pseudorecenzji, groteski. Pomysły te zostały później zrealizowane w twórczości autora (*Doskonała próżnia*, *Bezszenność*).

Literackie potwierdzenie programu umacnia jego wartość, ale budzi refleksję – Lem, który ostro atakował „nową powieść”, sam skłania się ku eksperymentowi. „Nowej powieści” zarzuca, że nie przynosi konkretnych, jednoznacznie interpretowalnych wartości poznawczych, ponieważ ich sensy ukryte są za „zasłoną” gry „kombinatorycznej”, a dotarcie do immanencji zdarzeń staje się niemożliwe wskutek stosowania stochastycznej zasady kształtowania świata przedstawionego. Dążenie do autonomizacji utworu literackiego jest, według Lema, przede wszystkim niemożliwe a zresztą niepotrzebne. Poczynania, które mogą być korzystne estetycznie w literaturze „zwykłej”, nie przynoszą korzyści *SF*. Propozycje Lema znajdują się na przeciwnym biegunie, podporządkowane zasadzie, iż *SF* musi pełnić funkcję poznawczą i prognostyczną. Tylko realizacje, które tego nie pomijają, są wartościowe. „W tym rozumieniu wolno rozróżniać między fantastyką stosowaną, czyli zaangażowaną w sprawy świata, i fantastyką czystą, która jest formą ucieczki, dezercji lub tylko – kompletnej autonomii kreacyjnej podług odpowiednich ustaleń” [wyróż. – W.W., s. 355].

Oryginalność nie powinna utrudniać dotarcia do systemu wartości informacyjnych, który musi być poligonem nowatorskich poczynań. Poszukujący nowator powinien mieć na uwadze, że „[...] im bardziej niezwykle i nieznanne zjawiska stawia

przed nami tekst, tym bardziej znane i zwykle powinny być tedy sposoby ich opisywania” [s. 351]. Nowe paradygmaty winny zamykać w sobie zagadnienia wynikające ze zdarzeń ludzkiego rozumu i rzeczywistości. Mogą to być wyprawy na szczyty poznania naukowego, gdzie podważa się wszelkie autorytety w imię nowych odkryć i perspektyw. I w tym musi tkwić istota eksperymentu w *SF*. Tylko tu mogą być usprawiedliwione kreacyjne potknięcia, bowiem taki los często spotyka prekursorów.

Fantastyka i futurologia nie jest dziełem przystępnym. Pomijając już język wywodu charakterystyczny dla twórczości naukowej i eseistycznej Lema, problematyka dla niekompetentnego czytelnika będzie w wielu miejscach „nie do zgryzienia”. Lektura wymaga przygotowania, chociażby takiego, jak znajomość wcześniejszych prac autora i jego twórczości literackiej (*SF*). Wówczas oceny i postulaty, osadzone w otoczeniu od lat kontynuowanych wątków, staną się lepiej zrozumiałe, a cele, jakie wyznaczają, bardziej wyraźne i – jak pokazuje dorobek pisarski – w znacznym stopniu ziszczalne.

Książka ta, jako „ogólna teoria wszystkiego” – rodzi wiele myśli i wątpliwości. Kto zaś przebrnie przez nią, doświadczy uczucia, że był wszędzie i wszystkim, co ludzkie i co na miarę kosmiczną, się przyjrzał.

Pierwodruk: „Teksty” 1974, nr 6, s. 118-123.

Strugaccy: w poszukiwaniu ideału „człowieka galaktycznego”

Ideał człowieka galaktycznego powstanie w oparciu o doświadczenia galaktycznych form życia, z doświadczenia historii istot rozumnych całej gала taktyki.

A. i B. Strugaccy

Źródeł katastrofy człowieczeństwa szukać dzisiaj w jakowychś dalach gwiazdnych to tyle, co oświecać sobie zapalnikami drogę – w blasku jupiterów.

S. Lem

Bogata twórczość fantastyczno-naukowa Arkadija i Borysa Strugackich jest w Polsce reprezentowana przez tłumaczenia ośmiu powieści. W ciągu dwóch ostatnich lat wydano między innymi najlepsze z dostępnych w języku polskim: *Trudno być bogiem* i *Piknik na skraju drogi*. Wielokierunkowe zainteresowania autorów i oryginalne „pomysły fantastyczne” powodują, że nie jest to pisarstwo w polu SF tuzinkowe. Trafia ono na dość niezwykły grunt czytelniczy. Polski miłośnik SF wychowany na twórczości jednego z najwybitniejszych twórców i teoretyków tej literatury jakim jest Stanisław Lem – to odbiorca wymagający. Pozbawiony w zasadzie dostępu do ogromnej produkcji zachodniego rynku *science fiction*, co chroni go przed często pojawiającymi się tam niewypałami artystycznymi, z konieczności konfrontuje każdą nowość z osiągnięciami Lema. A tej konkurencji trudno sprostać. Strugaccy jednak zachowują specyfikę swojej wizji literatury fantastyczno-naukowej, wkomponowując się w system oczekiwań, jakie stawia wobec niej świadomy rzeczy czytelnik.

Jest to koncepcja fantastyki zaangażowanej. Strugaccy jak rzekłby Lem: „wymierzają sprawiedliwość widzialnemu światu”. Niezrozumiałe zjawiska otaczającej nas rzeczywistości, nieobliczalne w skutkach działania ludzi – wyzwalały potrzebę twórczości, która byłaby analizą kondycji współczesnego człowieka – z konieczności obywatela coraz ciasniejszej Ziemi. Zawsze sensory sygnalizowane przez *SF* odnoszą się do problemów ludzkości. Taka jest bowiem i rola pisarza, i konieczność. Nie można w języku stworzyć wizji całkowicie autonomicznej, obcej rzeczywistości obserwatora i kreatora. Twórczość Strugackich odznacza się jednak oryginalnym ujęciem problematyki socjologicznej. Dziedzina ta nakłada na pisarza szereg ograniczeń, szczególnie dotkliwie odczuwanych na polu *SF* serio traktowanej. Frapuje twórców, ale nieczęsto przynosi interesujące utwory. (Nawet Lem zrezygnował z kreślenia wizji społeczeństw innych planet czy też przyszłego obrazu Ziemi).

Strugaccy posługują się tradycyjnymi schematami fabularnymi, pozostającymi w ramach ogólnie utrwalonego gatunkowego stereotypu *SF*. Z pełną świadomością uprawiają oni literaturę popularną. Właściwością szczególną tej prozy jest posługiwanie się prostą (w znaczeniu: nieskomplikowaną) strukturą, konstruowaną wedle wzorca przyjętego przez publiczność literacką, co umożliwia dotarcie bez trudności do struktury prezentowanej i skoncentrowanie uwagi na sferze problemowej utworu. Skutkiem tego teksty są „przejrzyste dla znaczeń”, które zresztą bardzo często wyrażane są *explicite*. Trudno jednak oceniać twórczość jedynie z punktu widzenia podejmowanych tematów, chociaż w *SF* jest to sprawa pierwszorzędnej wagi – o czym się pisze. Odpowiadając na pytanie – jak? – bez trudu można stwierdzić, że działalność Strugackich nie jest nowatorska w zakresie doboru struktur deskrypcyjnych. Ale Lem powiedziałby zapewne w ich obronie: „[...] nie jest [tradycjonalizm – W.W.] koniecznie wyrazem prymitywizmu estetyki pisarskiej w jej lingwistycznym zakresie, lecz warunkiem, bez którego spełnienia tekstowi *science fiction* może grozić niepożądana (niejako) nadmierna niezrozumiałość [...] nie przedstawiają bowiem zdarzeń, sytuacji, to jest pewnych przedmiotów d o b r z e z n a n y c h – nową metodą idiograficzną, lecz – na odwrót właśnie, używają tradycyjnych metod językowej deskrypcji dla pokazywania przedmiotów zasadniczo n i e z n a n y c h !”¹

I kiedy sympatyczny kosmonauta-zwiadowca czy początkujący uczony spotyka się z Inną Cywilizacją i jej wytworami, w wyniku czego doznaje niezwykłych przygód – jest to właśnie schemat, gdzie autorzy wokół kilku ustalonych elementów budują rzeczywistość przedstawioną, często intrygującą i przykuwającą uwagę czytelników. Obserwowanie perypetii, jakim podlega bohater, tym bardziej angażuje odbiorcę, im struktura narracyjna jest klarowniejsza. Zwłaszcza, że powieściowe postacie Strugackich mają wyraźne i jak na możliwości *SF*, w miarę pełne, odbiegające od schematu

¹ S. Lem, *O strukturze powieści fantastycznej*, cz. 2, „Nurt” 1968, nr 6, s. 33.

sylwetki psychologiczne. To cecha lepszej części twórczości tego gatunku, gdzie często im większy ładunek poznawczy niesie utwór, tym mniej wyraźna bywa sylwetka człowieka.

Mimo dominującej (z założenia) problemowości w powieści Strugackich, trudno byłoby zarzucić im niweczenie swoistości literackiego tekstu. Nawet kiedy liczne fragmenty dosłownie mówią o socjologii, polityce czy zagadnieniach związanych z nauką – nigdy nie rezygnuje się tu z fabularności na rzecz lepszego zorientowania w problematyce podejmowanej w utworze, ani nie skłania ku jednoznaczności, charakterystycznej dla prac popularnonaukowych. Niewątpliwym zabezpieczeniem przekazu przed przesunięciem go poza obszar literatury jest trwałe usadowanie w gatunku oraz w konsekwencji wpisania go w paradygmat pisarstwa popularnego, będący w świadomości odbiorczej gwarantem literackości.

Centralnymi punktami pola problemowego zakreślonego przez Strugackich w ich powieściach są: człowiek i społeczeństwo. Literatura „zwykła” poza ten zakres zazwyczaj nie wykracza, ale *science fiction*... mając z założenia nieograniczone możliwości – nie zawsze sięga do tak „banalnego” repertuaru tematów jak antropologia. Człowiek u autorów *Trudno być bogiem* jest istotą społeczną i swoim zachowaniem oraz głoszonymi poglądami daje świadectwo epoce, w której go umieszczono. Rozważania na jego temat wykraczają poza zakres osobniczej egzystencji i zmierną ku niebagatelnym problemom rozwoju cywilizacji *homo sapiens*. *SF* o ambicjach socjologicznych może kreślić obraz jej przyszłych losów tak jak w *Pikniku na skraju drogi* i *Drugim najeździe Marsjan* czy pierwszej części *W krainie purpurowych obłoków*. Może też wysyłać bohaterów-kosmonautów w odległe galaktyki, gdzie poznają oni Obcych (*Trudno być bogiem*, *Przenicowany świat*, *Koniec akcji Arka*). W tym przypadku rysują dwie sfery zagadnień interesujących z socjologicznego punktu widzenia: z jednej strony Ziemia, z której wyrusza badacz – członek społeczeństwa przyszłości; z drugiej obraz planety i zamieszkujących ją istot. Mogą one być, w maksymalnym uproszczeniu rzecz biorąc człowiekopodobne (*Trudno być bogiem*, *Przenicowany świat*) lub w niczym nie przypominać Ziemi (*Koniec akcji Arka*, *W krainie purpurowych obłoków*). W obu wariantach oczywiście jest założenie – konstruuje cały pomysł – że w kosmosie żyją inne organizmy rozumne. Ujęcie takie stanowi zapewne wyraz tęsknoty nie tylko pisarzy *SF*, lecz także naukowców, dla których wykrycie istnienia „Innych” miałyby donieść skutki teoretyczne i praktyczne. Ich obserwacja mogłaby dać realne podstawy dla prognozy futurologicznej na temat przyszłych losów Ziemi. Wszechświat jednak milczy. Może tylko dla nas? Problem ten nurtuje i Strugackich. Ich świat jest „zaludniony”, chociaż nie przyjmują koncepcji panludzkiego kosmosu, więcej – często kontaktu z „Innymi” nie udaje się nawiązać, jak w powieści *Piknik na skraju drogi*, gdzie pokazano, że człowiek nie dorósł do podjęcia rozmowy z nieznanym Rozumem: „[...] to po prostu, tak, jakby nam spadły z nieba odpowiedzi na

pytania, których jeszcze nie umiemy zadać² – mówi jeden z uczonych. Ale w *Trudno być bogiem* i *Przenicowanym świecie* planety zamieszkiwane są przez istoty „ludzkie”. Przyznać trzeba, że jakkolwiek obrazy takich cywilizacji bywają nader atrakcyjne dla wyobraźni czytelnika – to refleksja nad sztucznością tworzenia i rozbudowywania owych wizji – zmusza do pytań o sens tych kreacji. Staje się on dopiero wtedy zrozumiałą, kiedy wizje nabierają charakteru wyraźnie pretekstowego.

W *Przenicowanym świecie* autorzy kierują uwagę odbiorcy poza Ziemię, by mógł on obserwować, jak rozwija się społeczeństwo „Innych”. Kosmonauta-rozbitek dostaje się w świat pełen grozy i chaosu. Wokoło widać efekty zakończonej przed kilkunastu laty wojny atomowej. Powojenna rzeczywistość jest ujęta w żelazne klamry okrutnej, dyktatorskiej władzy Nieznanych Ojców. Odnajduje tu bohater analogię z epizodem dziejów ludzkości – faszyzmem. W Państwie na Wyspie mieszkańcy pozbawieni są podstawowych swobód, szerzą się pogromy skierowane przeciw ich gorszym „odmianom”. Władcy posługują się promieniowaniem, które dezintegruje psychikę „ludności”, zmuszając ją do akceptowania fatalnej sytuacji egzystencjalnej. Była to „[...] planeta-cmentarzysko, na której ledwie tliło się rozumne życie, gotowe lada chwila zgasnąć”³. Można tę książkę traktować jako przypowieść eschatologiczną, jako ostrzeżenie skierowane właśnie do nas, igrających ogniem w pobliżu przysłowiowej „beczki prochu”. Jest to jednak przede wszystkim zwrócenie uwagi na możliwość nieodpowiedniego stosowania osiągnięć technologii wobec biologicznego statusu istot rozumnych. Czy nie wygodne byłoby centralne sterowanie emocjami ludzi? Mieszkańcy świata zintegrowanego przez mass media zagrożeni są tym w sposób pośredni. W Państwie na Wyspie są już zniewoleni w sposób ostateczny. Poddawani działaniu promieniowania wysyłanego z ukrytego „centrum” godzą się na panujące stosunki, a nawet cieszą się z nich. Rozrost teorii dezinformacji lokowanej w podświadomości może co prawda zamienić w oczach niezadowolonych ponure otoczenie w oazę – jednak będzie to niewątpliwie zamach przeciw autonomiczności człowieczego bytu.

W *Trudno być bogiem* – jednej z najciekawszych powieści Strugackich, daleko swą tematyką odbiegającej od tematycznego stereotypu SF, wysłannicy Ziemi XXII wieku uczestniczą w eksperymencie, którego przedmiotem jest „ludność” jednego z krajów planety Arkanu. Społeczeństwo to, w pełni przypominające ludzkie, podlega też prawom rozwojowym, jakie kierowały i kierują nadal naszą historią. Na Arkanie panuje średniowiecze. Już samo takie założenie jest mocno wątpliwe, jeśli spoglądać na to z punktu widzenia kosmologii. Służy ono ukazaniu sprawy porozumienia między cywilizacjami i kwestii naszej interwencji w życie „Innych”, czy też sytuacji odwrotnej. Autorzy „zaludnili” planetę by ułatwić kontakt, który byłby utrudniony, gdyby ów odległy świat zamieszkiwały na przykład rozumne skorupiaki. Przybyli na Arkan badacze staną w obliczu średniowiecznego zacofania, terroru, mentalności

² A. Strugacki, B. Strugacki, *Piknik na skraju drogi*, Warszawa 1974, s. 175.

³ A. Strugacki, B. Strugacki, *Przenicowany świat*, Warszawa 1971, s. 105.

poddanych i rządzących, którą człowiek XXII wieku dawno uznał za godną pogardy. „Oni prawie bez wyjątku, nie byli jeszcze ludźmi we współczesnym znaczeniu tego słowa, lecz półfabrykatami, bryłami, z których dopiero krwawe stulecia historii wykują kiedyś prawdziwego, dumnego i wolnego człowieka⁴ – myśli jeden z Ziemiaków. Postawieni wobec powtarzających się dziejów ludzkości, wszechmocni, niemal bogowie uzbrojeni w najnowsze (XXII w.) zdobycze nauki – nie mogą zmienić ich biegu. Chyba kosztem przebudowania psychiki Arkańczyków. „Ale czy warto pozbawiać ludzkość jej historii? Czy warto zmieniać jedną ludzkość na drugą? Czy nie będzie to równoznaczne ze starciem tej ludzkości z oblicza Ziemi i stworzenia na jej miejsce nowej”⁵. – Takie wątpliwości implikują znacznie szersze problemy. Na celowo uproszczonym modelu przedstawiono, jak trudna do pokonania jest bariera dzieląca dwie różne cywilizacje, stojące w różnych miejscach na drodze rozwoju. Potężniejsi nie zawsze mogą podnieść prymitywnie żyjących do swojego poziomu. Trzeba bardzo ostrożnie działać, by omijanie pewnych etapów procesu historycznego odbywało się bez wstrząsów, które grożą destrukcją społeczeństwa. Zbyt gwałtowne przemiany wytwarzają często pustkę w aksjologicznym systemie uznawanym przez daną populację. Przenosząc problem zarysowany w powieści na grunt dociekań dotyczących kontaktu z kosmicznymi Rozumami – stajemy wobec stwierdzeń, które generalnie kwestionują możliwość jakiegokolwiek porozumienia. Dotarcie do „Innych” niczego nie rozstrzyga. Jeżeli będą od nas prymitywniejsi – nic im nie damy. A jeżeli odwrócić sytuację – czy Ziemiacy potrafią się czegoś nauczyć od „Doskonalszych”? Czy człowiek może ogarnąć myślą zjawiska odległe od niego o setki albo i tysiące lat? A może i nam przyglądają się obecnie obywatele X i bezsilni patrzą na nasze niezdarne poczynania, które nam wydają się najwłaściwsze? Powieść ta zbliża się w stronę groteski SF, w okolicę *Dzienników gwiazdowych* Lema, gdzie założenia dalekie od obowiązującej w SF naukowości implikują głębokie poznawcze sensy.

Z problematyką omówionych wyżej utworów łączy się *Koniec akcji Arka*. Ten swobodnie pojmowany cykl, ukazujący podbój kosmosu w XXII wieku, dostarcza „na marginesie” szeregu informacji o tym, jak wygląda życie na Ziemi. Wieloetapowy rozwój pozwolił na osiągnięcie stanu społecznej harmonii, zaś wspaniałe rozkwit nauki otworzył przed człowiekiem Wszechświat. Sygnały takiej sytuacji pojawiają się we wspomnieniach bohaterów, w rozmowach jakie toczą między sobą i z Bazą, a wreszcie w słowach narratora. Nie dali nigdzie Strugaccy szczegółowego obrazu jutra, w jakim znalazł się ich bohater. Nie jest to zresztą możliwe (jeśli w ogóle SF toleruje jakieś „niemożliwości”) w fantastyce naukowej poważnie traktującej swe zadania. Trudność przepowiadania stanów przyszłych determinuje zasięg czasowy i zakres prognoz do niektórych tylko aspektów. Powinno się bowiem unikać tworzenia „scenariuszy przyszłości”, które zwykle szybko się dezaktualizują i popadają w banał.

⁴ A. Strugacki, B. Strugacki, *Trudno być bogiem. Drugi najazd Marsjan*, Warszawa 1974, s. 166.

⁵ Tamże, s. 238.

Przypomnieć tu można schematyczny i dzisiaj nieprzekonywający rys stosunków panujących na Ziemi w XXXI wieku, jaki w *Obłoku Magellana* stworzył Lem.

Dlaczego człowiek rusza w kosmos i dlaczego pisarze SF nie przestają myśleć o „zaldnionych” planetach? W wydanej u nas przed paru miesiącami powieści *Koniec akcji Arka* pada następujące stwierdzenie: „W istocie rzeczy interesuje nas nie problem rozumu jako takiego, ale problem naszego ludzkiego rozumu, inaczej mówiąc najbardziej nas interesujemy my sami. Już od pięćdziesięciu tysięcy lat próbujemy zrozumieć czym właściwie jesteśmy, ale spojrzenie od wewnątrz uniemożliwia rozwiązanie tego zadania, podobnie jak nie możesz samego siebie podnieść za włosy do góry. Trzeba spojrzeć na siebie z boku, cudzymi oczami, zupełnie cudzymi”⁶. Znajduje się tu w pewnym sensie wyjaśnienie pretekstowego charakteru budowanych przez Strugackich światów. Wszystko po to by człowiek stał się „człowiekiem galaktycznym”. Aby kierował się nowymi prawami i nakreślił sobie nowe cele. Czy mieszkaniec Ziemi może rzeczywiście stać się inżynierem społeczeństw kosmicznych? Jest to jedno z głównych pytań przewijających się przez twórczość Strugackich. Problem możliwej ewolucji psychofizycznej człowieka. Ukazując go w XXII wieku pisarze nie pominęli istotnej kwestii zmian, jakim mógł ulec. W *Przenicowanym świecie* obserwujemy liczne biologiczne przekształcenia jego organizmu. Jest znacznie bardziej sprawny umysłowo, odporny na urazy fizyczne – nie można go zabić, a rany szybko się regeneruje. Żadne promieniowanie nie jest dla niego szkodliwe. Przy czym zachowuje wszystkie cechy naszej psychiki. Poświęcając uwagę biologicznej ewolucji Strugaccy dostrzegają również możliwość degeneracji człowieka wskutek poddania go niepożądanym wpływom. W tej samej powieści pokazane potwornych mutantów – plon atomowej wojny. Natomiast w *Pikniku na skraju drogi* – nieszczęśliwe ofiary – dzieci, których układ genetyczny został naruszony przez tajemnicze oddziaływanie „strefy”. Podjęcie zagadnienia mutacji i jej skutków otwierało dziedzinę rozważań niełatwych, ale o pierwszorzędnym znaczeniu – szkoda więc, że problem ten został przez autorów jedynie naszkicowany. Poświęcają oni natomiast wiele uwagi przemianom, jakie zachodzą w światopoglądzie ludzi. Powinni oni zrezygnować z partykularnego spojrzenia tych, którzy wszędzie widzą swoją „małą planetkę Ziemię”, stanowiącą ideał przyszłości.

Piknik na skraju drogi i *Drugi najazd Marsjan* to dwa wyraźnie pesymistyczne utwory. Pierwszy jest historią kontaktu, który przechodzi bez echa wśród obojętnej ludzkości pogrążonej w beznadziejnej szarzyźnie, gdzie toczy się bezwzględna walka o byt. To tło nadaje ton całemu utworowi, który ukazuje małość człowieka, jego ogromną niewiedzę, przy równie wielkiej pewności siebie. Jest to też opowieść o moralności. Bohater jest zdeptany przez otaczającą rzeczywistość. Nienawidzi swojego otoczenia, które zamknęło go w kręgu podłości. Kredy w pewnym momencie Red Shoehart staje przed możliwością cudownej zmiany świata, mówi „[...] należało

⁶ A. Strugacki, B. Strugacki, *Koniec akcji Arka*, Warszawa 1975, s. 92.

zmienić wszystko. Nie jedno życie, nie dwa życia, nie jeden los i nie dwa losy – każdą śrubkę tego smrodliwego świata należało zmienić”⁷. O losie człowieka, o tym jak niewielką wagę przywiązuje do wartości podkreślających i zabezpieczających człowieczeństwo, informuje drugi z wymienionych utworów. Pokazuje jak ludzie bez walki ulegają inwazji z Marsa. Przywiązanie do spokojnego życia, dążenie do małej stabilizacji wykorzystują Marsjanie kupując niezależność mieszkańców Ziemi. „Człowiek przestał być koroną stworzenia [...] będzie on zwykłym tworem natury, jak drzewo lub koń i niczym ponadto. Kultura i w ogóle cały postęp straciły jakikolwiek sens. Ludzkość nie odczuwa już potrzeby samodzielnego rozwoju, będzie rozwijana z zewnątrz [...] zbędne staną się [...] myśl społeczna, filozofia i literatura [...] to wszystko [...] co nazywało się dotychczas cywilizacją”⁸. Opowiadanie to nawiązuje do, pierwszego najazdu Marsjan opisanego w *Wojnie światów* przez H.G. Wellsa. Zdarzenie podobne, ale jakże inna reakcja społeczeństwa. Tam zagrożeni śmiertelnie – walczą ludzie o swój byt. U Strugackich nie są herosami, a ponieważ nie postawiono ich wobec alternatywy: życie albo śmierć bez wahania poświęcają wartości, które tylko z pozoru są nieistotne. Utwory te charakteryzują postawy dalekie od „ideału człowieka galaktycznego” i są zarazem prognozami określającymi kierunki rozwoju. współczesnego ludzkiego uniwersum w najbliższych czasach. Nie są to już wizje tylko pretekstowe. Szczególnie *Piknik na skraju drogi* jest takim obrazem społeczeństwa (amerykańskiego), które zabłądziło w labiryncie aspiracji, możliwości i realnych dokonania. W tym miejscu przyjdzie jeszcze raz przywołać wielką parabolę przerażającego *Przenicowanego świata*. Zmusza do tego liczba zawartych w nim adresów niedalekiej przeszłości i teraźniejszości naszej historii (fasyzm oraz dyktatury wojskowe). Jeżeli taka może okazać się przyszłość, to niewątpliwie korzenie tego tkwią w tu i teraz ludzkości, i na to trzeba zwrócić baczną uwagę. Bowiem najniebezpieczniejsze źródło zagrożeń dla nas istnieje właśnie pośród nas, w nierozwiązanych konfliktach współczesności. Myśl ta jest najważniejszym rysem analizowanej twórczości uwikłanej w interpretację otaczającego ją świata. Tak pojmowana *science fiction* pełni funkcje prognostyczne. Zbliża się niekiedy do futurologii, która po to sięga w przyszłość i bada możliwe trendy rozwoju aby obserwacje użyć dla kształtowania teraźniejszości. Wyraźnie sygnalizowana fikcyjność utworów nie wyklucza funkcji poznawczej, jaką pełnią przez sugerowanie całościowych sensów wynikających pośrednio z fantastycznych światów przedstawionych a interpretowanych przez odbiorcę. Wartości poznawcze mieszczą się tu w sferze prognoz i hipotez dotyczących perspektyw, jakie otwierają się przed człowiekiem oraz w ocenie aktualnej sytuacji naszej cywilizacji. Podejmowanie takich rozważań jest atrybutem ambitnej SF. Stara się ona kształtować wśród swoich czytelników, często zdezorientowanych gwałtownym rozwojem wiedzy, naukowy pogład na świat.

⁷ A. Strugacki, B. Strugacki, *Piknik...*, s. 232.

⁸ A. Strugacki, B. Strugacki, *Trudno być...*, s. 364.

Chociaż poszukiwanie człowieka na miarę roli, jaką chce pełnić we Wszechświecie – nie dało rezultatu – warto zacytować don Rumatę (ziemskiego badacza na Arkanarze), który rozważając problem średniowiecznego zacofania społeczeństwa myśli: „Mimo wszystko byli jednak ludźmi, nosicielami rozumu. I stale to tu, to tam w tej masie błyskały i rozpały się światełka bardzo jeszcze dalekiej i nieuniknionej przyszłości. Rozpały się bez względu na wszystko. Bez względu na swą pozorną bezużyteczność [...] że w najlepszym razie mogły liczyć na wzdorliwą litość z domieszką zdziwienia... [...]. Nie wiedzieli, że przyszłość to oni [...]. Nie wiedzieli, że w tym świecie straszliwych upiorów przeszłości oni są jedynym realnym zaczątkiem przyszłości, są fermentem, witaminą w organizmie społeczeństwa”⁹.

Ich powieści zawsze nasycone są pewną dozą optymizmu, wiarą w człowieka, istotną nawet wtedy, gdy jest to tylko odruch warunkowy bohatera nie godzącego się na swoją klęskę.

Pierwodruk: „Nurt” 1975, nr 11, s. 26-27.

⁹ Tamże, s. 167.

Elementy poetyki utworu narracyjnego na przykładzie *Lalki* Bolesława Prusa

Jak jest zrobiona *Lalka*?

Natrafiłem kiedyś, bodaj w „Przekroju”, na tekst, w którym autor ustalał na podstawie lektury prasy z lat 70. XIX wieku, jaka to w poszczególnych sezonach panowała pogoda w Warszawie. Znalazła się tam „ciekawostka”, że w pierwszej połowie czerwca 1878 roku – ciągle padało, a więc nie mógł Stanisław Wokulski spotkać się z Izabelą w Łazienkach, o czym dowiadujemy się z powieści Prusa. Radował się meteorolog, że złapał pisarza na gorącym uczynku fałszowania „rzeczywistości”. I choć nie wyciągał z tego żadnych istotniejszych wniosków – znalazł się w dziwnej roli tropiciela powieściowych dowolności. Może robił to dla zabawy? Jednak sam proceder wydaje się charakterystyczny dla tej kategorii czytelników, którzy traktują literaturę jak „życie samo”. Ich zdaniem donioślejsze w *Lalce* są perypetie bohaterów oraz „utwór jako obraz lat”...

Prawda, język przedstawiający dzieje Wokulskiego niczym się na pozór nie różni od języka, jakim posługuje się X czy Y roztrząsając atrakcje sercowych dramatów swego sąsiada Zeta. Ale niedostrzeżenie specyfiki formy podawczej, nie uświadomienie faktu, że powieść nie jest zwykłym potocznym komunikatem, prowadzi do rozmaitych nadużyć. Dochodzi tu mianowicie do oderwania fabuły od językowego uporządkowania dzieła. J. Sławiński dyskutując z tymi nawykami czytelniczymi (a czasem i badawczymi) stwierdza, iż zapomina się często (i niesłusznie) o podstawowej realności, jaką stwarza fakt „istnienia w słowie”.

Tymczasem dzieło jako jednorodna całość, złożona z warstwy przedstawianej (to o czym opowiada) i przedstawiającej (ukształtowania językowe) wymaga – przynajmniej w ujęciu badawczym – zabiegów specjalnych. Aby nie wpadać w pułapki uproszczeń (najczęściej nieuświadomionych) należy przed pytaniem: o czym informuje? – zadać równie ważne: jak utwór jest zrobiony?

Narrator i narracja

W utworze epickim istnieją dwa szeregi językowe: wypowiedź narratora (opowiadacza) oraz przytaczane słowa postaci należących do rzeczywistości powieściowej. Kim jest opowiadacz? Jest on figurą wpisaną w tekst utworu i widoczną poprzez narrację. Jest językowym odbiciem funkcjonującego w dziele zespołu reguł określających przyjęty sposób prezentacji.

Czytelnik, który po lekturze pierwszego rozdziału *Lalki* zapytał kto to opowiada i skąd np. wie, że „dla osób posilających się [...] przyczyny klęsk, mających paść na S. Wokulskiego [...] były tak jasne, jak płomyki oświetlające zakład?” – nie uzyskuje w całym tekście odpowiedzi. Jeśli uparty badacz-amator będzie szukać dalej, trafi na kolejne niejasności. Kim jest osoba, która opisując wygląd pokoju Rzeckiego, stwierdza: „ze względu na swoją długość i mrok w nim panujący, zdawał się być podobniejszym do grobu, aniżeli do mieszkania?” Nie jest to przecież lokator pokoju; lokator nie pozwałby go „grobem”, ponieważ kochał swoje pomieszczenie. A ten sam tajemniczy „głos” orzeka dalej „Równie jak pokój nie zmieniły się od ćwierć wieku zwyczajnie pana Ignacego”. Mimo że nadal jest niejasne – kto o tym mówi – pytanie takie zaczyna wydawać się czytelnikowi nie na miejscu. Zakrawa bowiem na szaleństwo; równie dobrze można by pytać – dlaczego istnieje Rzecki, jego pokój, Warszawa itd. I oto... odbiorca wpadł w sidła konwencji powieści realistycznej! Zaczyna dostrzegać w utworze świat rzeczywisty, którego na ogół nie pyta – jak istnieje? – tak jak nie zastanawia się – kto „wymyślił” wypadek samochodowy na skrzyżowaniu ulic. „Uwięziony” podąża śladami Wokulskiego, trapi się jego niepowodzeniami, złorzeczy zaślepieniu itd. Inaczej czytelnik-badacz chce mimo wszystko odsłonić najtajniejsze mechanizmy dzieła. Czytelnik-badacz wie, że literatura jest zawsze kreacją. Rozpoczyna od analizy stanowiska narratora. Wszystkie słowa cytowane wyżej, należały do niemotywowanej i nieuwarunkowanej przez żadną konkretną sytuację wypowiedzianych – narracji trzecioosobowej, zwanej także auktorialną, charakterystycznej dla powieści XIX wieku. Narrator to „ukryty reżyser prezentowanych wydarzeń”. W *Lalce* odznacza się anonimowością, wszechobecnością i wszechwiedzą. Zajmować może dowolne stanowisko obserwacyjne, prezentując myśli wybranych postaci. Przy czym doskonale wie, o czym kto marzy, co chce a czego nie może powiedzieć. Jest to szczególnie wyraźne w opisie pierwszej wizyty Wokulskiego u Łęckich, kiedy opowiadacz kolejno ukazuje rozmyślenia bohaterów. Narracja musi być tu traktowana jako źródło niepodważalnych informacji. Ma jednocześnie szeroki zakres uprawnień. Relacjonuje zachowania i myśli bohaterów, prezentuje wydarzenia, komentuje zjawiska powieściowego uniwersum. W obrębie narracji pojawia się nadto wiele zdań uogólniających i oceniających. Musi ona bowiem dominować nad wypowiedziami postaci (jeśli ma je oceniać) i ponad ukazywanymi wydarzeniami (jeśli ma je organizować).

Mowa „własna” – mowa „cudza”

Oprócz narracji w tekście *Lalki* znajdują się wypowiedzi bohaterów. Według M. Bachtina każdy utwór stanowi kombinację mowy „własnej” (narratora) i „cudzej” (przycaczanej). Słowo postaci może być wchłonięte przez narrację, która jest wówczas relacją o wypowiedzi lub myślach uczestników powieściowych zdarzeń. Taki sposób ujęcia nazywa się mową zależną. „Po śniadaniu znowu przywidziało mu się, że prezesowa dała jakiś znak pani Wąsowskiej”. Zdanie przytoczone jest podrzędne wobec zdania wprowadzającego i poprzedzone zwrotem „powiedział, że”, „pomyślał, że” itp. Przewaga mowy zależnej świadczy o dominacji słowa narratora, które ma charakter sprawozdawczy i jednolity stylistycznie. Mowa postaci traci tu swoją indywidualność.

Wyraźny dystans obu szeregów językowych panuje natomiast w przytoczeniach dramatycznych. Są to cytowane bezpośrednio monologi i dialogi postaci – ujęte w kształt tzw. mowy niezależnej. Wnosi ona do tekstu spontaniczność, charakteryzuje mówiącego (pod względem stylistycznym i emocjonalnym).

Najciekawszym jednak przypadkiem przycaczania mowy „cudzej” jest takie ujęcie, w którym słowo bohatera nakłada się na słowo narratora. Konstrukcja ta była skutkiem daleko idących przemian, jakie dokonywały się w twórczości epickiej u schyłku wieku XIX. Zakwestionowano wówczas prawomocność istnienia anonimowego narratora wszechwiedzącego. Dostrzeżono istnienie bohaterów nie tylko jako przedmiotów narracji, ale także jako samodzielnych podmiotów poznających. Zmienił się radykalnie stosunek do świata przedstawionego. Postać objawiła się nie jako aktor powieściowej sceny, ale jako ktoś, kto ten świat postrzega, zgłębia, ocenia. Prus nie pozostawał obojętny wobec tych tendencji. Oto przykład: „Potem przypomniał sobie swoje życie obecne, tak puste, tak okropnie puste!... Zerwał z dotychczasowymi zajęciami, zerwał z ludźmi i już nie miał przed sobą nic, no – nic. Co dalej pocznie?... Czy ma czytać fantastyczne książki?... [...] Czy jechać gdzie? Czy ożenić się ze Stawską?... Ależ cokolwiek z tego wybierze, gdziekolwiek pójdzie, nigdy nie pozbędzie się ani żalu, ani uczucia samotności!” Jest to przekaz myśli, obraz rozterek Wokulskiego: mocno zindywidualizowany, nacechowany emocjonalnie – niewątpliwie bliski perspektywie bohatera. Takie ujęcie stylistyczne to mowa pozornie zależna. Jej wyznacznikami są: trzecioosobowe formy czasowników, zaimki „on”, „ona” oraz ekspresywne sygnały wypowiedzi (pytajniki, wykrzyknienia, tryb życzący). Wprowadzenie tej odmiany pozwoliło zneutralizować sztuczność mowy zależnej, ale także zakwestionować nieprawdopodobieństwo monologów w mowie niezależnej, opatrzonych zwrotem narratora „pomyślał”. Mowa pozornie zależna sprawia natomiast wrażenie, że to bohater zwierza się ze swoich myśli.

M. Głowiński wymienia trzy zasadnicze funkcje mowy pozornie zależnej:

- dotarcie do świata przeżyć postaci w jego konkretnym kształcie, w jego niepowtarzalności;
- w planie ściśle formalnym: zastępowanie autorytatywnego języka narratora;

– w planie ideowym: zwrot od informacji opowiadającego o czyimś życiu wewnętrznym, które wydawały się aprioryczne, do pełnego empiryzmu: miejsce pochodzącej z zewnątrz interpretacji zajmuje autointerpretacja.

Punkt widzenia czy punkty widzenia?

Zapytajmy teraz, kiedy to w utworze narracyjnym świat przedstawiony jest konsekwentnie oglądany z perspektywy jednej lub wielu postaci i równocześnie poglądy przez nie wygłaszane nie podlegają weryfikacji narratora. Pojawienie się w *Lalce* mowy pozornie zależnej oraz przyznanie głównemu bohaterowi znacznej autonomii w postrzeganiu świata i werbalizowaniu swych przeżyć i wrażeń – sugeruje, że o Wokulskim można mówić jako o personalnym (konkretnym) pośredniku w narracji dysponującym odrębnym punktem widzenia. Świadczyłyby o tym między innymi takie rozdziały jak: *W jaki sposób duszę ludzką szarpie namiętność a w jaki rozsądek; Szare dni i krwawe godziny; Dusza w letargu*. Ale i tu nie można nie dostrzegać interwencji narratora, który ocenia postępowanie bohatera, odbierając mu przywilej ferowania ostatecznych sądów, niepodporządkowanych wyższej instancji. Kiedy bowiem pada narratorskie stwierdzenie: „Gdyby Wokulski mógł w tej chwili zajrzeć w jej [Izabeli] duszę, uciekłby z przestachem i uleczyłby się ze swego obłądu” – czytelnikom ukazuje się bezsens działania Wokulskiego. Szereg innych zabiegów narracyjnych służy również temu, by odbiorca dysponował znacznie szerszą wiedzą niż bohater. Wokulski przez cały czas nie wie właściwie, jak Izabela ocenia jego konkury. Ingerencje opowiadacza wszechwiedzącego są w przebiegu narracyjnym *Lalki* tak natarczywe, iż trudno mówić o jednolitej perspektywie Wokulskiego. Z tych samych względów nie jest odrębnym punktem widzenia pierwszoosobowa narracja *Pamiętnika starego subiekta*. Nie można uznać poglądów Rzeckiego za samodzielne, jako że są one wielokrotnie kwestionowane przez tok zdarzeniowy (sprawa Stawskiej, nadzieje polityczne) albo narratora, który przedstawia starego wiarusa z przymrużeniem oka. Ani jedna ani druga postać nie zdobywają na przestrzeni całej powieści zupełnej swobody. Ale sam fakt sporadycznego choćby obdarzania bohaterów suwerennością połowiczną – jest w przypadku powieści realistycznej znaczący i dowodzi, że pozycja tradycyjnego opowiadacza została tu poważnie zagrożona.

Dwie wizje Łazienek

Przekształcanie narracji auktorialnej w personalną w pewnych ogniwach utworu jest jednym ze środków, dzięki którym *Lalka* oddala się od stereotypu powieści klasycznej (np. H. Balzaca) i tradycyjnej (E. Orzeszkowa). Znajduje to odzwierciedlenie także w konstruowaniu niektórych partii opisowych. O ile opisy pokoju Rzeckiego, warszawskich ulic, postaci drugoplanowych, a nawet Izabeli – odznaczają się brakiem

określenia perspektywy obserwacji, to pojawiają się też widzenia mocno zsubiektywizowane. Obraz rzeczywistości oglądany oczami bohatera harmonizuje z jego stanem psychicznym: „Wokulskiemu uderzyła krew do głowy [ze wzruszenia i radości – W.W.] [...] Wiatr zaledwie dyszał i tylko po to, ażeby chłodzić śpiące w gniazdach piskłęta i ułatwić lot owadom śpieszącym na weselne gody [...]. Zresztą wszystko stało na miejscu: słońce i drzewa [...] roje komarów nad łąbiedziami, nawet połyskująca fala na lazurowej wodzie” – tak postrzega świat szczęśliwy pan Stanisław podczas pierwszego „sam na sam” z Izabelą w parku Łazienkowskim. I w chwilę potem, kiedy panna Łęcka odjechała: „coś się zmieniło. Wiatr dał silniej, zmącił wodę w sadzawce, porozganiał motyle i ptaki, a za to napędził więcej obłoków, które raz po raz przyćmiewały blask słońca”. Podobnie poddane rytmowi uczuć są opisy Warszawy, kiedy Wokulski wychodzi z przyjęcia u Hrabiny, wizje Paryża – oglądanego oczami turysty przytłoczonego ogromem i gwarem stolicy świata. Skrajnym przykładem są dwa zupełnie różne obrazy toru wyścigów konnych; pierwszy posępny, i drugi radosny, gdy wreszcie zjawiała się Łęcka. Opisy zdeformowane poprzez emocje bohatera były czymś nowym w powieści tamtych lat. Nie ma ich jednak w *Lalce* zbyt wiele – dominują formy tradycyjne.

Rozmowy i dyskusje

Dialog służy „demokratyzacji” powieści, w której dominuje słowo narratora. Tekst *Lalki* jest wypełniony mnóstwem rozmów między postaciami. Najważniejsze dysputy to te, które noszą w sobie cechy polemiki ideologicznej. Sprawiają one, że powieść nie daje jednoznacznych odpowiedzi na wiele postawionych w niej pytań. Np. nie został ostatecznie rozstrzygnięty spór między doktorem Szumanem (zwolennikiem praktycyzmu) a przedstawicielami pokolenia romantyków idealistów (Wokulski, Ochocki, Rzecki). Umieszczenie najważniejszego dylematu ideowego powieści – na płaszczyźnie mowy postaci jest przekonującym dowodem na rzecz tezy o stopniowym wycofywaniu się narratora z pozycji wszechwiedzącego moralisty. Tutaj każdy z uczestników dyskusji ma swoje racje: żaden nie zostaje ani przekonany ani pokonany.

Relacja i prezentacja sceniczna

Relacja: „W minionym karnawale i w bieżącym wielkim poście fortuna po raz trzeci czy czwarty znowu łaskawym okiem spojrzała na dom pana Łęckiego. Jego salony były pełne gości, a do przedpokoju sypały się bilety wizytowe jak śnieg. I znowu pan Tomasz znalazł się w tej szczęśliwej pozycji, że nie tylko miał kogo przyjmować, ale nawet mógł robić wybór między odwiedzającymi”.

Prezentacja sceniczna: „Godzina dziesiąta rano, nowa stacja. Pociąg staje pod dachem; hałas, krzyk, bieganina. Wokulskiego napada od razu trzech Francuzów ofiarujących mu usługi. Nagle ktoś chwyta go za ramię – No, Stanisławie Piotrowiczu,

twoje szczęście, żeś przyjechał. Wokulski przypatruje się przez chwilę jakiemuś olbrzymowi z czerwoną twarzą i konopiastą brodą, wreszcie mówi: – Ach, Suzin? padają sobie w objęcia”.

Dwa przytoczone fragmenty ilustrują dwa odmienne sposoby ukazywania powieściowych zdarzeń, Wobec radości Łęckiego narrator zachowuje dostrzegalny dystans. Jego zdania mają charakter interpretujący, z lekko ironicznym zabarwieniem. Trudno określić ramy czasowe pierwszej sytuacji. Narrator sięga w przeszłość, przypomina, że nie zawsze dom Łęckich był ośrodkiem powszechnego zainteresowania. Informuje, co dzieje się obecnie, kiedy to fale gości przepływają u stóp Izabeli. Inaczej podczas sceny na paryskim dworcu. Odbywa się ona w ściśle oznaczonym momencie – „tu i teraz”. Dokonuje się w niej znacząca zmiana optyki oglądu: zrazu wydarzenia „obserwowane” są przez odwróconą lornetkę, widać wiele, ale trudno dostrzec szczegóły; drugi raz jakby przez lupę i wówczas można „zobaczyć” kolor twarzy i konopiastą brodę Suzina.

Dwa omówione wyżej sposoby ujęcia to: r e l a c j a (opowiadanie) i p r e z e n t a c j a s c e n i c z n a (ukazywanie). Pojawienie się relacji oznacza, że „zabiera głos” narrator o szerokich uprawnieniach. Polega ona na wprowadzaniu do utworu zdarzeń zachodzących w ciągu długich okresów, jak np. w opowieści o dziejach rodziny Łęckich (w rozdziale *Demokratyzacja pana i marzenia panny z towarzystwa*). Do niej należą powiadomienia: „Od południa składano sobie i oddawano wizyty i rewizyty, albo zjeżdżano się w magazynach. Ku wieczorowi bawiono się...” Ukazują one pewne zjawiska powtarzalne – w formie najogólniejszej: nie wiadomo z kim grywał pan Tomasz, ani kto składał sobie wizyty. Nie jest to w tym wypadku istotne – narrator kreśli tło, na którym dopiero pojawiają się postaci i rozegrają konflikty. Relacja jest w znacznym stopniu nasycona elementami mowy „własnej” – uogólnieniami, interpretacjami – narrator korzysta tu w pełni ze swoich przywilejów.

Prezentacja sceniczna stanowi raczej właściwość narracji prowadzonej z perspektywy bohatera. Rzeczywistość jest tu zawsze uobecniona „na scenie”, po której porusza się obserwator. (W *Lalce* byłaby konsekwentna tylko tam, gdzie obserwatorem jest Wokulski). Dominuje wówczas słowo postaci (monologi, dialogi, mowa pozornie zależna). Brak ingerencji opowiadacza. W scenach pojawiają się bohaterowie, toczą się dialogi: są jednak „zanurzone” w narrację, która informuje, co działo się pomiędzy „inscenizowanymi” zdarzeniami i dba o zachowanie ciągu fabularnego.

Czas: od schematyzmu do autentyczności

Jednym z podstawowych elementów konstruujących świat przedstawiony utworu epickiego jest c z a s. Dla czytelnika *Lalki* nie ulega wątpliwości, że czas narracji jest krótszy od czasu opowiedzianego (od roku 1840 do 1879). Nie wszystkie fakty mogły być ukazane z równą dokładnością, a tylko wybrane pojawiły się „na scenie”. Or-

ganizacja czasu wiąże się tu ściśle ze współlistnieniem relacji i prezentacji scenicznej. Relacja, jak pamiętamy, w kilku zdaniach potrafi zsumować wydarzenia całych dziesięcioleci. „Scena” pozwala unaocznnić najważniejsze wypadki. Decyduje strategia narratora. Opowiadacz w *Lalce* pobieżnie traktuje przeszłość, wydobywając z niej tylko to, co przybliży wizerunek bohatera bądź oświetla współczesne wydarzenia. Szczególną natomiast uwagę skupia na aktualnych perypetiach i przeżyciach powieściowych postaci. W ramach „współczesności powieściowej” zaobserwować można celowe przyspieszanie i spowalnianie biegu czasu. Okres narzeczeństwa Wokulskiego i Izabeli został przedstawiony pobieżnie, niemal zdawkowo. Od chwili zerwania – wypadki toczą się lawinowo. Aż do momentu, kiedy Wokulski zaczyna analizować własną sytuację (rozdział *Dusza w letargu*). „Cieknący” czas, zmiana perspektywy narracyjnej – zmierzają do uprawdopodobnienia rozterek bohatera.

Interesującym rozwiązaniem problemu retrospekcji (zabieg ten raził w powieściach ówczesnych sztucznością i schematycznością) wydaje się w *Lalce* pomysł cytowania przez narratora zapisków jednej z postaci. Pamiętnik Rzeckiego – źródło „wiarygodne”, a zarazem ukazujące subiektywną wizję przeszłości i terażniejszości (narracja pierwszoosobowa), zwalnia opowiadającego od wysiłku relacjonowania wielu zdarzeń: nadmiar partii relacjonujących rozsadałby tok fabularny utworu.

„Dzieło otwarte”

Konstrukcja fabularna *Lalki* sprawia wrażenie, że ścierają się tu nieustannie dwie tendencje. Jedna mająca źródło w stereotypie powieści klasycznej, która była zamkniętym systemem, zespołem racjonalnie ułożonych i zawsze wyjaśnialnych stosunków (w czym wyrażał się optymizm poznawczy). Świat przedstawiony miał tu charakter stabilny i skończony, a kompozycja była logicznie zamknięta. Wnioski wyrażono w sposób jednoznaczny. Tej tendencji przeciwstawia się druga podważająca koncepcję dzieła o konsekwentnie realizowanej fabule, służącej propagowaniu bezdyskusyjnych sformułowań ideowych. Zależnie od tego, jak będzie się czytać oraz interpretować *Lalkę* – pisze S. Eile – jawić się ona może jako „prosta powieść tendencyjna albo też jako utwór ideowo złożony lub nawet zagmatwany, niejasny”. Fabuła, obejmująca zespół zdarzeń świata przedstawionego: rozbudowaną przedakcję, wielowątkową akcję oraz liczne epizody jest w dziele Prusa zarazem tradycyjna i nowoczesna. Przyjęte reguły motywowania działań postaci dalszoplanowych oraz mechanizmów funkcjonowania społeczeństwa – podlegają ogólnej zasadzie realistycznego prawdopodobieństwa społeczno-psychologicznego. Można więc mówić, że świat ukazany w powieści jest panoramicznym, tendencyjnie nakreślonym (wtręty moralizatorskie i ironia) obrazem pewnego wycinka polskich dziejów. A równocześnie (może przede wszystkim) powieść stanowi próbę zakwestionowania możliwości zamkniętego, skończonego opisu jakiegokolwiek rzeczywistości, a szczególnie psychiki człowieka.

Akcja *Lalki* (o rozbudowanym głównym wątku miłości Wokulskiego do Izabeli) rozwija się nietypowo, kwestionując swoim przebiegiem i rozwiązaniem tradycyjne reguły intrygi powieściowej. Przeważa tu zdarzeniowość zewnętrzna, zanegowana jest jednak, najczęściej konsekwentna w powieściach realistycznych, zasada przyczynowości (np. *Nad Niemnem* E. Orzeszkowej). Dzieje miłości głównego bohatera *Lalki* określa S. Eile jako „rytm złudzeń i korelatywnych rozczarowań spowodowanych egocentryzmem Izabeli i idealizacją ukochanej przez Wokulskiego”. Motorem rozwoju akcji jest walka sprzecznych uczuć rozwijających się według rytmu tworzenia i rozwiewania iluzji Wokulskiego. Nigdy nie wiadomo, jak on postąpi, stając przed możliwością wyboru. Decyduje w takich momentach stan psychiczny – przewaga złudzeń lub rozczarowanie. Ponieważ zaś nigdy narrator nie sugeruje wcześniej (nie występują tu antycypacje, niekiedy częste w narracji auktorialnej), jak mógłby postąpić bohater – rozwój akcji polega na ciągłych zaskoczeniach. Decyzje podejmowane niespodziewanie podważają przebieg przyczynowo-skutkowy. Nie ma tu – oto największa niespodzianka tradycyjnie rozumianego – zakończenia! Niewyjaśnioną pozostaje bowiem zagadka samobójstwa Wokulskiego. Otwarty charakter fabuły *Lalki* przy niezamkniętej dyskusji światopoglądowej Ochockiego z Szumanem sugeruje, że postępowania człowieka nie można zrationalizować tak, jak nigdy nie zakończy się spór powieściowych racjonalistów z idealistami. Takie elementy składają się między wielu innymi na sens globalny dzieła, który przecież nie tylko nie zanika przy pojawieniu się kompozycji otwartej, lecz przeciwnie – staje się bardziej uniwersalny.

Kto określa rolę narratora?

Wiadomo jaką zajmuje pozycję i jakimi zadaniami jest obarczony narrator w *Lalce*. Ale „otwarcie” utworu dokonuje się niejako ponad nim – mimo jego wszechwiedzy. Nie należy do opowiadacza wybór sposobu narracji; nie on decyduje o regułach kompozycyjnych. Dzieje się bowiem w powieści tak, jakby ktoś ze słów narratora i bohaterów, scen, opisów, wątków, epizodów konstruował zawiłą strukturę, korzystając z zasady opozycyjności: relacji i prezentacji scenicznej, zasad budowania wielowątkowej fabuły oraz innych dyrektyw. Narrator, który jedynie opowiada *Lalkę* i nie decyduje o relacjach, w jakich sam pozostaje wobec świata przedstawionego, byłby przedmiotem czyichś jeszcze operacji? Tak. Są one udziałem podmiotu twórczego całości utworu, który steruje regułami konstruującymi powieść. Nazywa go się również autorem wewnętrznym. „Autor” tak pojmowany nie posiada żadnych cech osobowych, a w obrębie tekstu nie przynależą doń wypowiedzi. Można o nim mówić jedynie w oparciu o obserwowane w utworze zjawiska, które dzieją się wedle jego woli. To właśnie „podmiot całości utworu” wybiera takie a nie inne sposoby narracji, a wymaga to rozeznania w istniejących tendencjach i stereotypach twórczości. (Narrator takiej orientacji nie posiada).

Od autora wewnętrznego pochodzą także tzw. informacje implikowane, czyli wyrażane pośrednio na przykład przez znaczące odstępstwa od przyczynowo-skutkowego przebiegu akcji; paralelny układ wątków (Wokulski-Izabela, baron Dolscy-Ewelina); znaczącą powtarzalność niektórych sytuacji (rozterki Wokulskiego: samobójstwo-praca). Dotarcie do nich i skonfrontowanie z tym, co wypowiada narrator (tzw. informacje stematyzowane) – to zadanie dla czytelnika. Dopiero po rozszyfrowaniu wszystkich reguł gdy między poszczególnymi porządkami tekstu – można określić sens całości. Niekiedy jest on odmienny od idei narratorskich, dlatego też nie można nigdy pochopnie utożsamiać ich z poglądami autora.

Bibliografia

- S. Eile, *Dialektyka „Lalki” Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1.
S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973.
M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969.
J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, w: *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.

Pierwodruk: „Nurt” 1976, nr 1, s. 22-24.

Pożegnanie z Marią Tadeusza Borowskiego

Usprawiedliwienie:

Niestety zdani jesteśmy na metodę prób,
na samotne zwodnicze przeżycie.

Jakże to niepełna, jakże fałszywa miara
rzeczy!

Tadek

Wieczór na peryferiach wielkiego miasta. Okupacja. Rok likwidacji żydowskiego getta. Przy ślepej uliczce, nieopodal torów i stacji przeładunkowej gdzie śmierdzi „[...] zgnilizną otwartych rynsztoków” [s. 5]¹, ale dokąd dociera jeszcze zgrzyt tramwaju z pobliskiej alei – w dwóch pokoikach biura składu materiałów budowlanych odbywa się wesele. Woń bimbru, potu i farby drukarskiej unosi się w powietrzu. Dźwięk patefonu (parę osób tańczy) zagłusza monolog jednego z weselników, który umieściwszy brudne nogi na stole między kieliszkami, rozważa: „Czy Chrystus byłby dobrym żołnierzem?” [s. 11]. Pod sufitem suszą się okładki tomiku poetyckiego. Jego autor, gospodarz tego wojennego przyjęcia – Tadek – w sąsiednim pokoju delikatnie całuje mówiącą o poezji Marię. Za chwilę rozstaną się. On zniknie w ciemnościach zapadłej uliczki. On zajmie się rozładowywaniem wozu z dobytkiem uciekającej z getta Żydówki.

Rano – „[...] w zwykły targowy dzień” [s. 27] – Tadek pochłaniają interesy. Sprzedaje i kupuje „na lewo” oraz zastanawia się nad istotą okupacyjnego handlu, który tak wielu ludziom pozwolił nieźle się urządzać. Chodzi po podwórzu i obserwuje

¹ T. Borowski, *Opowiadania wybrane*, wybór i układ Tadeusz Drewnowski, Warszawa 1971. Przy tym i dalszych cytatach podaje w nawiasie numery stron według tego wydania.

okolicę: uliczny ruch i tłum przed budynkiem szkoły – więzienia. W kantorze firmy nieuważnie słucha opowieści o losie getta; rozmawia z kierownikiem o ewentualnym wykupieniu przedsiębiorstwa od właściciela.

Kiedy zapada wczesny zimowy zmierzch, Tadek, zniecierpliwiony oczekiwaniem na Marię, wychodzi do sklepiku. Drogę przecina mu sznur ciężarówek wypełnionych trupiobladyimi twarzami. Światło reflektorów motocyklowej eskorty wydobywa spośród nich – znajome przerażone oczy. „Jak się później dowiedziałem – kończy opowiadanie narrator Tadek – Marię jako aryjsko-semickiego mischlinga wywieziono wraz z transportem żydowskim do osławionego obozu nad morzem, zagazowano w komorze krematoryjnej, a ciało jej zapewne przerobiono na mydło”.

Czy ludzką tragedię wolno tak skwitować? czy w ciągu doby można przekroczyć granicę miłości i obojętności? kim jest Tadek? obojętnym poetą? jakie prawa rządzą światem, w którym żyje?

Obraz okupacji, znany z wielu relacji, w *Pożegnaniu z Marią* jakby się nie potwierdzał. Rzecz dzieje się w Warszawie na Pradze. Wynika to z kilku m i m o c h o d e m podanych w tekście informacji. Mowa przecież o „rzece” a nie o Wiśle; o „ulicy” nie zaś o ulicy Skaryszewskiej, gdzie więziono ludzi wysyłanych na roboty do Rzeszy. Sygnały lokalizacji faktycznej są nieliczne i dla czytelników „miasto” pozostanie tylko miastem w podbitym kraju. To znaczne odstępstwo od powszechnej bezpośrednio po wojnie tendencji dokumentalnego przedstawiania wydarzeń. (*Pożegnanie z Marią* – rok 1947), wskazuje, iż Borowski chciał uniknąć zaplecza znaczeniowego, jakie narzuca hasło „walcząca Warszawa”. W opowiadaniu Tadka o „[...] zwykłym targowym dniu” [s. 27] nie ma walki, pseudonimów, przynoszonej w zanadrzu broni. Czasem wprawdzie wspomina się, że ktoś uczęszcza na tajne komplety, powielacz służy do drukowania instrukcji o walkach ulicznych, urzędniczka przynosi do kantoru konspiracyjne gazetki. Jest to jedynie tło codzienności, która otacza bohatera, Czyżby więc walka i heroizm były tylko zewnętrzną powłoką, a prawdziwe życie – wyglądało inaczej? Borowski uwypuklił jego handlowy aspekt, przy rezygnacji z wizji, którą symbolizuje postać skrzydlatej bogini Zwycięstwa Nike.

Tożsamość imion autora i narratora może sugerować, iż pisarz mówi o sobie. Zresztą pracował on w firmie handlowej na Skaryszewskiej i wydał tomik poetycki, którego okładki schły nad jego głową. Opisane wesele odbyło się naprawdę. Więcej – Borowski kochał się w Marii wywiezionej do obozu. Identyfikacja nie jest jednak pełna. Autor *Pożegnania z Marią* ożenił się z Marią Rundo po wojnie – dziewczynę Tadka: „[...] zagazowano w komorze krematoryjnej”. Poszukiwanie znaku równości między rzeczywistością a literaturą oraz zapominanie o prawach literackiej fikcji prowadzi zwykle do nieporozumień. Stąd w latach 40. część krytyki ganiła Borowskiego za fałszowanie rzeczywistości, nie dostrzegając, że jednostronność relacji była celowym zabiegiem kompozycyjnym. Bohaterem opowiadania jest Tadek, a nie Tadeusz Borowski, który pisał: „Jeżeli wyobrazimy sobie powieść epicką jako pełny zbiór

twierdzeń, coś w rodzaju systemu dedukcyjnego, to nowela jest tylko pojedynczym twierdzeniem tego systemu – i to właśnie czyni ją niezupełnie przydatnym narzędziem w ręku pisarza, który chce dać właściwe proporcje prawdziem [...] Nowela jest gatunkiem trudnym, wymaga wielkiego zmysłu kompozycji, z trudnością tylko da się pogodzić z reportażowością czy ledwie zamaskowanym pamiętnikarstwem, jeżeli pisarz sięga już po materiał literacki do własnego życia i chce go zużytkować w noweli, to musi mieć odwagę deformacji takiej, jakiej wymaga kompozycja noweli². Przyznanie prymatu regułom literackiej twórczości w konfrontacji z materiałem życiowych doświadczeń nie jest tu aktem rezygnacji. Nie rości Borowski pretensji do dawania świadectwa całej prawdzie. Chociaż czerpie z autentycznych doświadczeń, sądzi, iż każdy człowiek postrzega rzeczywistość zniekształconą poprzez indywidualny punkt widzenia. Najczęściej właśnie w krótkich gatunkach narracyjnych, rezygnując z przedstawienia obiektywnej, wieloaspektowej rzeczywistości, pisarze ukazują w zwartej formie kompozycyjnej jedno zjawisko czy też pojedynczy problem. Autor dysponuje tu całą gamą chwytów, dzięki którym z wielości zjawisk obiektywnego świata konstruuje własny mikrokosmos świata przedstawionego utworu.

Jednym z nich jest ustalenie perspektywy narracyjnej, która określa, z jakiej pozycji prowadzona jest relacja. Tadek jest narratorem pierwszoosobowym i znajduje się w centrum świata przedstawionego. Jego wiedza nie wykracza poza indywidualne doświadczenie. Oznacza to rezygnację z narzucania czytelnikowi jednoznacznych opinii, moralnych tez. Powyższe elementy poetyki klasycznej powieści realistycznej dominowały w zbeletryzowanych relacjach z wojny. W *Pożegnaniu z Marią* jest inaczej. Wizja rzeczywistości uzależniona jest od osobowości narratora. Często – od jego nastroju. Relacja Tadeka daje więc świadectwo jedynie jego osobistym przekonaniom, zdolnościom analizowania obrazu zaprezentowanego w opowiadaniu.

Stanowisko zajmowane przez narratora określa konstrukcję całości świata przedstawionego, czyli zespołu ukazanych w dziele zjawisk. Jest on ograniczony do sfery postrzeganej przez Tadeka – podmiotu i zarazem przedmiotu narracji. Z jednej strony o wyglądzie świata decyduje postawa poznawcza bohatera, z drugiej – każdy element relacji charakteryzuje jego psychikę. Wizja rzeczywistości jest wykładnikiem poglądów i postawy życiowej.

Odpowiedź na pytanie: jaki jest Tadek i jego otoczenie – daje analiza świata przedstawionego. O jego kompozycji decyduje układ takich elementów, jak: czas, fabuła, postać i przestrzeń. Czas i przebieg fabularny w *Pożegnaniu z Marią* nie spełniają istotniejszej roli. Inaczej dwa pozostałe. Zwłaszcza przestrzeń (ciągła obecność w tekście terminów przestrzennej lokalizacji) aktywnie partycypuje w charakterystyce bohatera i zjawisk okupacyjnego życia.

² T. Borowski, *Blaski i cienie „Wielkiego cienia”*, cyt. za A. Werner, *Zwyczajna apokalipsa*, Warszawa 1971, s. 191. [Wyróżnienia tu i w pozostałych cytatach – W.W.]

„Struktura przestrzeni tekstu – pisze Jurij Łotman – staje się m o d e l e m struktury wszechświata”³, mimo to „naiwny odbiór sprawia, że czytelnik nieustannie identyfikuje przestrzeń artystyczną z przestrzenią fizyczną”⁴. Tak więc świat Tadka: teren składu, najbliższa okolica, widoczne w oddali elementy pejzażu wielkiego miasta, obecne w rozmowach getto – może być potraktowany jako wycinek topografii okupowanej Warszawy. Czy jednak przeniesienie akcji do innego polskiego miasta zmieniłoby sens utworu? – N i e. Oszczędność w operowaniu nazwami geograficznymi potwierdza chęć zuniwersalizowania tematyki opowiadania. Dlatego działanie czytelnika, który być może świadomy autentycznej genezy *Pożegnania z Marią*, sięgnie po plan miasta by tropić bohatera – nie będzie miało sensu. Jeżeli przestrzeń artystyczna ma być m o d e l e m świata, nie należy traktować jej jako fragmentu obiektywnie istniejącej rzeczywistości. Nie jest ona częścią wielkiej mozaiki, lecz nią samą – zdeformowaną, ale w swoich granicach autonomiczną! Model ten jest wynikiem działania praw literackiej kompozycji i dlatego uprawnione jest analizowanie układów przestrzennych *Pożegnania z Marią* jako świadomie zorganizowanego uniwersum, o którym opowiada narrator.

Tadek ujmuje otoczenie w relacjach przestrzennych: „Za stołem, za telefonem, za sześcianem biurowych ksiąg – okno i drzwi. W drzwiach dwie tafle szklane, czarne, lśniące od nocy. I jeszcze niebo, tło okna okryte opuchłymi chmurami, które wiatr spycha w dół szyby, ku północy [...]. Spalony dom czernieje po drugiej stronie ulicy, na wprost furki [...]. Na tle burzliwego nieba, na prawo od domu [...] patetycznie rysuje się bezlistne drzewo [...]. Naładowane towarowe wagony mijają je i [...] ciągną na front!” [s. 7]. Za oknem panuje złowrogi zimowy wieczór – a wewnątrz: „Przyćmiony pokój napełnił się poufnym mrokiem, zbiegł ku dłoniom i zmałał jak m u s z l a. – Patrz, [...] szepnęła Maria. – Cień jak przyptyw podpełza do nóg otacza nas i zacieśnia świat tylko do nas: j e s t e ś m y t y i j a [s. 7]. Opozycja Świat Zewnętrzny – Nasz Świat dominuje w całym opowiadaniu. Nasz Świat to nie tylko „pokój muszla”, ale także cały kantor oraz w pewnym sensie podwórze składu. Granice są tu ruchome i bez trudu można je przekroczyć. „Jak widzisz, Mario – mówi Tadek, gdy do pokoju wchodzi w takt muzyki pijani przyjaciele – oprócz nas jest jeszcze i n n y ś w i a t” [s. 9]. Izolacja, gwarantująca samotność jest niepewna, a istnienie Naszego Świata – zagrożone. Wesele jest jakby „wyszachrowane” od niespokojnego Czasu tak, jak firanka w oknie „[...] wyszachrowana za psie pieniądze od złodziejki kolejowej” [s. 10]. „Miło tu u was – mówi dziewczyna, która wymknęła się z getta – tylko żeby pan widział to, co ja widziałam za murami...” [s. 12]. Ale Tadek nie chce jej słuchać. Wychodzi na podwórze. To Strefa Przejściowa, gdzie rozgrywa się przeważająca część akcji opowiadania. Od ulicy oddzielona jest „[...] ochronną siatką zakończoną

³ J. Łotman, *Problemy przestrzeni artystycznej*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 214.

⁴ Tenże, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej prozie Gogola*, przeł. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 1975.

srebrzystym drutem kolczastym” [s. 7]. Znajduje się tu brama i furtka. Takie elementy jak: okna, drzwi, progi, płot – spełniają istotną funkcję – wyodrębniają poszczególne przestrzenie. Narracja nie pomija nigdy faktu, iż ktoś przestąpił próg. I rzecz niezmiernie ciekawa – w y c h o d z ą właściwie tylko Maria i Tadek. Ona opuszcza „pokój muszle”, potem staje na progu kantoru i przez furtkę wydostaje się na ulicę. Przechodzi przez dwie granice, dzielące obszary: Nasz, Przejściowy, Zewnętrzny. Tadek tylko dwa razy przekracza linię ogrodzenia. Oboje stopniowo opuszczają strefę intymności. Maria odchodzi w śmierć. Tadek, pochłonięty przez tłum – ogląda jej tragedię. Przez bramę stara Żydówka udaje się do getta, by umrzeć. Ogrodzenie – to jakby zaklęty krąg – chroniący przed agresją z zewnątrz. Inni przez nie w c h o d z ą. Do pokoju, gdzie Tadek jest z Marią – by zakłócić atmosferę separacji; do pomieszczenia „gdzie odbywa się zabawa – by wywołać go na podwórze. Uciekinierzy z getta przywożą złe wieści. Wreszcie przybywa wróg-partner, od którego kupują kradziony cement. Ruch postaci jest uschematyzowany. Główni bohaterowie są zmuszeni do wkraczania w obcy świat. Z kolei ludzie stamtąd naruszają integralność naszego obszaru. Do pokoju, przygotowanego przez Tadka na przybycie Marii zagląda niemiecki żołnierz-kierowca: „O, jaki nastrój! Tylko patefon nastawić! Panienska, co, panienska? – Pokazał palcem na czerwony szlafrok na wieszaku. [...] Naniósł do pokoju b ł o t a i s m r o d u żołnierskiego” [s. 35].

Przestrzeń zewnętrzna jest widoczna z podwórza. Granica oddziela, ale także łączy. Pogodny dzień pozwala rozejrzeć się po okolicy. Nocą świat był tajemniczy – ciemności kryły niewyraźne zarysy przedmiotów – teraz – tchnie zwykłością: „na placu, pod ścianami domów było jeszcze gwarno i tłoczno [...]. Na posesji idącej na tyłach domu trwała jeszcze zabawa. Karuzela z jednym ogłupiałym dzieckiem na koniu kręciła się majestatycznie. Tramwaje bez ludzi okręcały się na pętli [...]. Drzewa stały ośnieżone [...]. Był z w y k ł y t a r g o w y d z i e ń” [s. 21]. Nic szczególnego się nie dzieje. Tyle, że w mieście łapanka. A iskrząca się bielą płaszczyzna to o s z u s t w o. Żywiół opanowany przez okupanta. Bo oto: „W głębi ulicy przestrzeń zamykały kamienne bloki domów [...]. Za wiaduktem, chronionym k o z ł a m i h i s z p a ń s k i m i, z a s i e k a m i i tablicami na torach, otoczony k o r d o n e m ż a n d a r m ó w falował tłum” [s. 27]. Rozległy obszar jest groźny – tam „łapią”. Jest przerażający jak symbolizujące go getto, o którym nikt nie chce słuchać opowieści, jakby przeczuwając, iż niedługo „Po aryjskiej stronie też będzie getto. Tylko nie będzie z niego wyjścia” [s. 13]. Bezpieczeństwo zapewnia „pokój muszla” i otoczone płotem podwórze.

Opozycja przestrzeni otwartej i zamkniętej określa topografię świata przedstawionego oraz strukturę psychiki bohatera, który ulega wpływom poszczególnych stref. Ich kontrastowe zestawienie pojawia się już na początku opowiadania. Tadek wychodząc z pokoju mija zegar „[...] zawieszony na długim sznurku między na wpół rozwiniętym plakatem, rysunkiem urojonego widnokągu a węglową kompozycją przedstawiającą dziurkę od klucza, przez którą widać fragment kubistycznej sypialni”

[s. 10]. Ten układ dwóch obrazów można utożsamić z przestrzenną konstrukcją *Pożegnania z Marią* i emocjonalnym stosunkiem Tadka do otaczającej go rzeczywistości. Świat Zewnętrzny jest jak nierozwinięty rysunek – nieodgadniony i często nieprawdopodobny. Natomiast dążenie do intymności „pokoju muszli” wśród panującego chaosu, to oglądanie „kubistycznej sypialni” przez dziurkę od klucza, wkradanie się w świat niedostępny. Tadek chciałby uciec od okupacyjnej rzeczywistości: „Książka o średniowiecznych klasztorach budziła na wół senne marzenie o ciemnych celach, gdzie wśród zabobonów ludu, rzezi szczepów i pożarów miast dokonywała się praca ocalania ducha ludzkiego” [s. 23]. Taką „celą” jest dla narratora Poezja i Miłość, własny pokój, gdzie tworzy: „[...] wzniosłe metafizyczne heksametry, wyrażające nieprzychylny stosunek do dmącego apokaliptycznie wiatru dziejów” [s. 30].

Od „rzezi szczepów” oddziela Tadka Strefa Przejściowa – podwórze. Tutaj ściiera się świat marzeń z naciskiem sytuacji zewnętrznej, a poeta i kochanek przeobraża się w okupacyjnego biznesmana. Obojętnieje na los innych. Rezerwuje bezpieczną przestrzeń dla siebie. „Bramę składu kierownik przymknął. Gdy łapanka obejmowała uliczkę, zamykaliśmy ją na kłódkę. Pijani policjanci o c z y s z c z a l i uliczkę z tłumy” [s. 27]. Kiedy zaś dziewczęta „sprzedane” przez wartowników pilnujących uwięzionych w szkole, dostawały się na teren składu: „[...] t o w a r [...] wałęsał się do rana, gdyż kantor był o c z y w i ś c i e z a m k n i ę t y” [s. 19]. Narrator nie zwracał uwagi na to, że izolując siebie, skazuje innych na przebywanie w zasięgu niebezpieczeństwa. Nasz Świat – to Wyspa niedostępna dla obcych. Przestrzeń, po której porusza się bohater jest otoczona z jednej strony przez rzekę: „[...] otwierała się miła oczom perspektywa na zapuszczone mielizny [...]” [s. 18]; z drugiej przez „płynącą” ulicę: „[...] patrolujący żandarm poszarzał i zmalął w odpływającym mroku, który go zostawił na wybrzeżu wyludnionej ulicy” [s. 18]. Spotęgowane jest to porównaniem gmachu szkoły do statku: „[...] z otwartych okien wołano i dawano białymi dłońmi znaki jak z o d b i j a j ą c e g o o d b r z e g u o k r ę t u” [s. 18]. Ludzie odpływają w nieznanne, na niepewny los, a Wyspa pozostaje. Są na niej bezpieczne, przytulne miejsca: „pokój muszla” i „Paskarski sklepik, który był małą z a c i s z n ą z a t o k ą” [s. 19]. Ale spokój w Naszym Mieście nie może być trwały. Spotykają się tu bowiem zjawiska z natury sprzeczne. Poezja idzie w parze z okrutną prozą życia. Marzeniom o humanizmie towarzyszy daleko posunięta reifikacja stosunków między ludźmi. A chociaż Tadka oburza pytanie: czy pisze wiersze na sprzedaż – instynkt handlowy dominuje: „Złoty masywny rząd zębów z lubością zanurzał się w miększym bułki. Wpatrywałem się w ich połysk, oceniając instynktownie wagę i wartość całej szczęki” [s. 29].

Przejrzysta kompozycja opowiadania oparta jest na dwóch motywach, które konstruują świat przedstawiony, Oba są ściśle związane z porządkiem przestrzennym tekstu.

Motyw „pokoju muszli” wprowadza do narracji elementy zlirowanego opisu: „Tymczasem nadchodził zmierzch i zaproszał karty książki [...] czekałem na przyj-

ście Marii [...] Zwykle przedmioty nikły w mroku [...] Został tylko nieuchwytny szum, którym tętni najgłębsza cisza, gorący puls, którym bije ciało człowieka, głucha tęsknota do przedmiotów i uczuć, których człowiek nigdy nie zazna” [s. 31]. W marzenia wkrada się zwątpienie, jakby narrator był świadom ich ulotności. Natychmiast też zmienia się ton narracji: „Na podwórzu krzatali się jeszcze ludzie [...]. Na platformie stał stary lasownik z rozkraczonymi nogami. Chwytał ze stękanem bagaż” [s. 32].

Motywy, który wyznacza centralne punkty fabuły jest Twarz Marii. Twarz i dłoń – w blasku światła. W półmroku pokoju – uśmiechnięta mówi: „jesteśmy ty i ja”. Oświetlenie jest tu przyjazne – stonowane i kolorowe – podkreśla nastrój. Na progu Naszego Świata – Maria stoi jeszcze: „W złotym kręgu światła jak w aureoli” [s. 16], ale już bardzo rzeczowo pyta: „A jak jutro z rozlewaniem i rozwiezieniem? [bimbru – W.W.]” [s. 16]. W ciemnym wnętrzu ciężarówki – jest oślepią w rogi m blaskiem: „Reflektory prześliznęły się po twarzach [...] jak po zbieleiałych kościach [...] zawahały się na lewo i prawo, jak głowa rozdrażnionego węża [...]. Twarz Marii była biała jak wapno” [s. 39]. Dziewczyna – milczy. Za każdym razem, kiedy pojawia się w innym obszarze zmienia się oświetlenie – z przyjaznego na wrogię. Podkreśla to opozycyjność obu ujęć i służy wyraźniejszemu wyodrębnieniu sytuacji przestrzennej. Trzy strefy – to trzy odmienne postawy Marii i Tadka. W pokoju króluje – Miłość; na podwórzu – Handel; w Świecie Zewnętrznym – Śmierć. Miłość ma chronić bohaterów przed niebezpieczeństwem. „Miłość – mówi przyjaciel Tadka – to poświęcenie”. W kilka godzin później, w południe, Tadek powtórzy te same słowa, obserwując następujący epizod: „Z wnętrza tłumu wynurzały się pękate, okryte brezentem ciężarówki [...]. Za ostatnim wozem wybiegła z tłumu kobieta. Nie zdążyła. Samochód nabrał szybkości. Kobieta podniosła ręce rozpaczliwym gestem i byłaby upadła, gdyby nie pomocne ramię żandarma. Wepchnął ją w tłum. – „Miłość! Oczywiście, że miłość – pomyślałem ze wzruszeniem i uciekłem do składu” [s. 28]. A wieczorem, w tym samym miejscu: „Twarz Marii [...] była biała jak wapno. [...] dłoń podniosła spazmatycznie ku piersiom jak w geście pożegnania [...] omal nie upadła. Samochód zatrząsł się, zawarczał i nagle szarpnął. Nie wiedziałem zupełnie, co robić” [s. 39].

Paralelność obu sytuacji jest uderzająca. Jedynie w miejscu bezimiennego mężczyzny znajduje się Maria, a w tłumie stoi Tadek. I zachowuj się inaczej. Kobieta rzuciła się na kordon żandarmów, zapewne po to, by odjechać razem z tym, którego żegnała gestem rozpacz. Tadek – nie mogąc wymyślić nic rozsądnego, patrzy znieruchomiały i bezradny na niby pożegnalny gest ukochanej. Oto paradoks pożegnania z Marią. Żłudny okazał się ideał Miłości – nie wytrzymał próby życia. Tadek zatrzasnął za sobą furtkę Naszego Świata, znalazł się w żywiole, który niedawno obserwował obojętnie zza ogrodzenia. I tutaj – w obliczu zagrożenia – zwyciężył instynkt przetrwania, czynnik determinujący już od dawna postępowanie bohatera

w strefie Handlu. Czy bowiem sklepikarz, obserwując oniemiałego Tadka, mógłby powiedzieć: „Miłość oczywiście, że miłość”? Przed chwilą zaś tak rozmawiali: „Ona wraca do getta. Ma tam córkę, która nie może się wydostać. – No pewno – rzekł z przekonaniem sklepikarz. Przynajmniej umrze z nią jak człowiek...” [s. 38]. Tadek takiej postawy nie rozumie i nie bierze pod uwagę. On klęskę przewidywał wcześniej mówiąc do Marii: „Pulsujesz poezją jak drzewo sokiem – [...] uważaj, żeby świat ciebie nie zranił toporem” [s. 8]. I stało się.

Rzeczywistość totalitarnego systemu, sprowadzona do symbolicznego modelu świata, który „[...] na chwilę zwiężał się do jednej ulicy tętniącej jak otwarta żyła” [s. 38] i odzwierciedlona w przestrzeni konstrukcji opowiadania – jako układ trzech stref – niszczy ideały Marii i marzenia Tadka. Degraduje Miłość i Poezję – wartości nieużyteczne i luksusowe w świecie przepojonym prawem gwałtu. Wraz z Marią jej ideały stają się m y d ł e m, czyli niczym – nietrwałym przedmiotem codziennego użytku.

Dla Tadka szokiem jest nieistotność i przelotność ludzkiego istnienia, o które tak dba, chcąc przede wszystkim p r z e ż y ć. Ale jego postawa jest przecież tylko wyborem z wielu możliwości, które gdzieś poza składem materiałów budowlanych muszą istnieć. Może to być walka, poświęcenie, a w ostateczności gest rozpacz.

Pierwodruk: „Nurt” 1976, nr 10, s. 13-16.

Konstelacja lubelska

Dla przybyłego z Poznania literaturoznawcy Lublin nic powinien być Inny. A był. Z czyichś ust dobiegło mnie zdanie, iż jest to miasto kresowe. „Ma w sobie coś... czego już nigdzie nie ma” – usłyszałem i pomyślałem, iż dobrze byłoby przenieść się w czasy odległe o dwa pokolenia. W Lublinie nie jest to trudne. Wywiedziony z labiryntu KUL-u i niesiony ruchliwymi Alejami Raclawickimi trafiłem w dziwiącą się swemu istnieniu przestrzeń starego miasta, gdzie jaskrawym elewacjom odnowionych kamienic z niepokojem i w kompletnej ciszy przyglądają się złamane wpół frontony domów bezpańskich. Zbliżałem twarz do zatęchłych podmuchów prastarych bram, za którymi majaczyły prowadzące do nikąd podwórka, i oficyny, gdzie nie pozostał żaden pogłos dawnego gwaru. Cóż, nawet Zamek piękny jak teatralna dekoracja, nie potrafił odwrócić myśl od chorych ulic, gdy królewskim onegdaj traktem uciekałem przed przenikliwym smutkiem do współczesności nieco archaicznych trolejbusów i pretensjonalnych sklepów. Metafizyka odkrywanej przestrzeni i chęć ogarnięcia świata, który nie dostrzegał mnie wcale, gdy ja czułem się jak podróżnik nadający pierwsze nazwy światu, powodowała, że z uwagą słuchałem tych, którzy byli w tym mieście jakby od zawsze. Kresy, kresy... jako żywo po raz pierwszy tak daleko zabrnąłem na wschód. I było rzeczywiście inaczej.

Oto długi korytarz kamienicy czynszowej i niezliczone drzwi. Za kolejnymi – białe płaszczyzny odnowionych ścian, praktyczne meble i młodzi, bardzo młodzi ludzie. Siedliśmy w krąg – ARKUSZ spoglądał na KRESY. Twarze Naczelnych i głosy redaktorów, i spojrzenia sympatyków. Lublin patrzył na Poznań. Mówiliśmy pospołu. Magnetofon krążył. Spotkanie trwało. Kolejna już – tym razem jesienna wspólna sesja przedstawicieli dwóch redakcji: lubelskich „Kresów” i poznańskiego „Arkusza”. Czułem, że w ciągu tych godzin dowiem się czegoś o byciu na różnorodnych kresach, o penetrowaniu pogranicznych przestrzeni. Nim jednak usłyszeliśmy od gospodarzy, że coraz mniej chętnie tłumaczą się z tytułu swojego pisma, pojąłem, iż właśnie ta nazwa jest dla mnie źródłem inspiracji prowokującej do nieustannego interpretowania pojęcia kresowości. Już to, jako niepowtarzalnej atmosfery sycącej od pokoleń paradigmat naszej kultury, już to jako postulat obserwowania obszarów peryferyjnych,

ciekawych przez ich przestrzenną niedostępność czy zapomnienie oraz w celu nadania im nowych i pozytywnych konotacji. I tak, w ciągu dwunastu kwartałów kilkoro zapaleńców potrafiło stworzyć pismo otwartej formuły, bez deklaratywnego i publicystycznie doraźnego programu, wrażliwe na przemiany życia literackiego i dzięki temu czytane z uwagą w całej Polsce. Usłyszeliśmy, jak to wśród autorów i tematów opisywanych na łamach „Kresów” spotykają się ludzie dotknięci innością, sprawy zapoznane i dotąd niedoceniane, a także debiutanci pokazywani z reguły w kontekście powszechnie uznanych nazwisk. Niewiele mówiono o czytelnikach, ale przecież nasze słuchanie wydobywało z monologów recepty na popularność: redakcyjne podróże do metropolii i na prowincję, liczne wieczory autorskie, czy też pomysły ankiet śledzących nastroje panujące wśród intelektualnych elit. W pewnej chwili pomyślałem, że to może pachnący świeżością, chociaż jeszcze nie całkiem oswojony, redakcyjny pokój zachęcił Naczelnego – Grzegorza Filipa do zwięzłej konstatacji – „Mamy swoje własne miejsce”. A może skłoniła go do tego świadomość wykrystalizowania się w Lublinie indywidualnie nacechowanego i już nie metaforycznie rozumianego obszaru zadomowienia w republice nowej generacji pism literackich. Za oknem było całkiem ciemno, kiedy ludzie z „Arkusza” hojnie obdarowani tomikami poezji Biblioteki Kresów ruszyli ku redakcji starego lubelskiego kwartalnika – „Akcentu”. Jego pomieszczenia (o parę kamienic dalej) wypełniał gwar męskich głosów witających nas serdecznie, acz z nieukrywaną powagą. Kiedy opadły emocje wzajemnych prezentacji, rozsiedliśmy się w pokoju pełnym książek o mocnych akcentach w postaci solidnych biurka Naczelnego Redaktora i Sekretarza – meblach, już na pierwszy rzut oka wyglądających na zahartowane w redakcyjnych bojach. Wiedzieliśmy przecież, iż byliśmy gośćmi kwartalnika o godnej pozazdrośczenia tradycji. Dwanaście lat i pięćdziesiąt zredagowanych numerów – to było coś! Zwłaszcza, że tam – na początku – robienie pisma o ogólnopolskim charakterze mogło wydawać się pomysłem szaleńczym. Przyjęta wówczas formuła pisania o literaturze polskiej niepodzielnej na krajową i emigracyjną oraz uważne obserwowanie charakteru kultur pogranicznych, przy odważnych i skutecznych utarczkach z cenzurą – zaowocowały sukcesem. Redaktorzy nie kryli satysfakcji opowiadając nam o swoich sukcesach, jak np. wydawanie od 1987 roku cyklu zeszytów tematycznych pod hasłem „Na pograniczu narodów i kultur”, czy opublikowanie budzących zazdrość innych redakcji materiałów (druk poematu Tymoteusza Karpowicza w 1982 roku; wywiad w 1987 roku z Józefem Garlińskim). Zanurzeni w prehistorii „Akcentu” przypominaliśmy sobie nieodległe przecież czasy, kiedy to potencjalni czytelnicy sami uganiali się za nielicznymi, niezależnymi czasopismami literackimi. Jakże inaczej jest dzisiaj. Spadają nakłady, trzeba zdobywać odbiorcę. Sarkastycznie, acz realistycznie zabrzmiało zdanie redaktora naczelnego „Akcentu”, Bogusława Wróblewskiego, który powiedział, że ich czytelnikami są przede wszystkim ludzie pióra w Polsce, ale także, dodał prędko sekretarz redakcji, na zachodzie Europy, a nawet za oceanem. Z uwagą słuchaliśmy „akcen-

towców”, skwapliwie odnotowując w pamięci mechanizmy powodzenia, przecucia rozczarowań i wspomnienia zgrzytów w codziennej pracy, nieobce nikomu, kto poważał się mierzyć – dawniej z cenzurą a dziś z kapryśnym, komercyjnym światem wydawców, sponsorów i łaskawych bądź zawiedzionych czytelników. „Arkusz” – literacki dodatek do gazety codziennej „Głosu Wielkopolskiego” ma już za sobą dwa podobne spotkania. Jedno w Poznaniu: z gdańskim „Tytułem”, wrocławską „Odrą”, krakowską „Dekadą Literacką” i z „Kresami”. Drugie – we Wrocławiu – raz jeszcze z „Odrą”. Redakcja próbuje w ten sposób zainicjować wymianę doświadczeń, redakcyjnych pomysłów, jednym słowem – budować sieć pomostów łączących wszystkich zaangażowanych w zagospodarowywanie republiki periodyków literackich.

Kontakty lubelskie wydają się szczególnie ciekawe, oto dwa dobrze prosperujące pisma o szerokim zasięgu, wydawane w jednym mieście, nieco kresowym, jak powiadają sami lublinianie, ale przecież o dwóch Uniwersytetach – to pewno ewenement godny naśladowania, a więc i podpatrzenia. Czyniliśmy to otwarcie, szczerze objawiając nasze intencje i równo dzieląc czas tego intensywnego listopadowego popołudnia między naszych lubelskich przyjaciół. Dlatego też punktualnie o 20:00 obdarowani nowymi książkami przywróceniu teraźniejszości, weszliśmy w wilgotny wieczór i z podniesionymi kołnierzami podążyliśmy za ciepłym cicerone w stronę głównej alei. W trolejbusie czułem wokół siebie dwie przenikające się sfery: sympatyków „Kresów” i „Akcentu”. Było tłoczno, ale zgodnie. Studenci wysypali się przy akademickim domu. My z nimi. Wokoło rozpościerała się noc i nie wiadomo było, gdzie zachód, a gdzie wschód. Było mi zresztą wszystko jedno. Nagle poczułem, że jestem w Centrum.

Pierwodruk: „Arkusz” 1992, nr 14.

Powieść socrealistyczna

Socrealizm jako metoda twórcza został w Polsce zadekretowany w styczniu 1949 roku na szczecińskim Zjeździe Związku Literatów Polskich. W miejscu niepożądanego tradycji: subiektywizmu idealizmu, naturalizmu i formalizmu postawiono przed pisarzem nowe zadania. Miał on teraz kreować nie tylko rzeczywistość literacką, ale i zachowanie czytelników – budowniczych komunistycznego świata. Zaoferowano autorom nowe tematy i precyzyjne, jak się wówczas wydawało, narzędzia ich realizacji. Afirmacji rzeczywistości służyć miała aktywność i zmysł nowego, włączenie się twórcy w proces budowania socjalizmu i spoglądanie na trudy i niepowodzenia dnia dzisiejszego z perspektywy spodziewanych jutrzejszych osiągnięć. Wzorcowy bohater miał być ukazany w rytmie przemian społecznych (z uwzględnieniem marksistowskiej teorii rozwoju społecznego). Wymagany optymizm szedł w parze z konkretnością opisu i partyjnością literatury, co oznaczało kreowanie prawdy użytecznej na danym etapie, (K. Brandys, *Obywatele*). Tematyka produkcyjna powieści sąsiaduje na jednym planie z heroizmem walki rewolucyjnej, a osnową konfliktu fabularnego staje się ukazanie walki dobra i zła.

W chwili gdy pojawia się wizja politycznego przeciwnika, ideologiczne oblicze powieści nabiera rumieńców. Świat dzieli się na wiernych i niewiernych, a tych ostatnich należy zniszczyć. Czytelnik ogląda panoramę rzeczywistości, której racją istnienia jest spór. Toczy się on w skali międzynarodowej, w partii, na budowie, w rodzinie i... w ludziach: „Prawie każda [myśl] składa się z przyjaciela i wroga. [...] Czasem łapię się na tym, że oddaję w sobie głos obcemu. Nie zawsze przemawia we mnie partia” (*Obywatele*).

Geografia wrogości jest fascynująca, a przestrzeń zmagania odpowiada ówczesnym wyobrażeniom o walce klasowej, gdzie wszyscy – komuniści i wrogowie ludu działają w imię czegoś, lub przeciw czemuś. Stąd zamiast wieloaspektowej prezentacji rzeczywistości pojawia się uproszczony obraz walki światopoglądów, a uczucia nienawiści i lęku zastępują racjonalne rozumowania: „Nie dość mocno nienawidził [...] zamiast uderzyć – czekał. Iomalże nie przesiał wroga między palcami [...] zabijałby,

gdyby wpadli mu w ręce” (*Obywatele*). Bohaterowie całą niemal energię poświęcają na tropienie i tępienie mniej czy bardziej realnych przeciwników. Od momentu zawiązania akcji przez rozwój i kulminację konfliktu (zwykle zdemaskowanie sabotażysty lub szpiega) wszystko ulega dynamicznemu skłóceniu: język, postaci, kompozycja zdarzeń fabularnych. Żaden gest bohatera nie jest bezinteresowny, każdy jest ciosem, słowa nigdy nie przepadają bez echa, budowa to bitwa, majstrowie to adiutanci sprawy, a zetempowcy wciąż zwierają szeregi. Można by więc spodziewać się, że tutaj właśnie osiągnie szczyt dialog idei. Nic z tego. Wszystko rozgrywa się według ustalonego schematu: zlokalizowania, wyodrębnienia, napiętnowania i zniszczenia politycznego adwersarza, który najczęściej ginie marnie i bez słowa. Jakby był tylko tłem dla zbiorowości swojaków i tzw. chwiejnych bohaterów podlegających procesowi ideowej indoktrynacji.

Charakterystyczne, iż w tej grze autor z reguły nie ma zaufania do czytelnika i albo ubezwłasnowolnia go racją historycznej słuszności, albo apeluje do jego sumienia: „Gdybym nie miał pewności, że kochasz pokój tak samo jak ja [...] nigdy bym nie pisał dla ciebie. Byłbyś wtedy moim wrogiem – nie piszę dla swoich wrogów [...] Kogo uważam za swoich wrogów? Wszystkich, którzy nie chcą zrozumieć, że słuszność jest po naszej stronie” (K. Brandys, *List do czytelnika*). Cóż pozostaje odbiorcy? Kochać pokój i poddać się perswazji autora! Nie dziwi w tym kontekście dominacja wszechwiedzącego narratora, aczkolwiek stoi ona w jawnej sprzeczności z ewolucją powieści w XX wieku i tradycją prozy psychologicznej. Odrzucenie tych doświadczeń odbiło się na konstrukcji tzw. pozytywnego bohatera, usilnie poszukiwanego przez ówczesnych twórców i krytyków. Dlaczego tak wiele napisano o jego papierowej sylwetce i uproszczonym życiorysie? Postać literacka stała się funkcjonariuszem idei. Ten *homo instrumentalis* o nieskomplikowanej psychice, trafiał do świata zorganizowanego przez proste opozycje i stopniowo wrastał w kolektywną rzeczywistość.

Jeśli narrator przyjmuje rolę wychowawcy, to odbiorca postawiony jest w roli ucznia i biernego obserwatora powieściowych zdarzeń. Sądy agitatora nie podlegają dyskusji: komunizm jest ustrojem wymarzoną, trudności są przejściowe, a każda idealizacja uprawniona. Tak oto polityczno-produkcyjna powieść pogrąża się w świat baśni, a przedstawiona w niej rzeczywistość ulega mitologizacji. Myślenie mityczne, niewymagające racjonalizacji i interpretacji zdroworozsądkowej, jest doskonałym narzędziem kształtowania gustów i poglądów. W takiej ramie narracyjnej przestaje dziwić pozorna konfliktowość fabuł, gdyż jak w micie – jakkolwiek opowiedziana historia zawsze musi zakończyć się tak samo.

Odnotujmy podstawowe cechy prozy socrealistycznej:

1. **Sakralizacja rzeczywistości:** dominuje tu czas symboliczny – czas walki i pracy uświęconej tradycją ruchu rewolucyjnego. Doktryna komunistyczna to Nowa Wiara.

2. Mitologizacja rzeczywistości: rządzą tu inne prawa niż w świecie realnym. Powiada się o Nowej Arkadii.

3. Bohater to *homo instrumentalis* – nieczuły na trudy i zawsze zwycięski.

4. Uproszczenie wartości: narracja dąży do przyjęcia zasady, wedle której nasze idee są zawsze słuszne, a racje przeciwników – fałszywe.

Zjawiska te w sposób szczególnie organizują przestrzenną i językową strukturę świata przedstawionego. Socrealizm lubi przestrzeń. Wydaje się też, iż znaczna część pisarzy tego czasu czuła się bezpieczniej wśród układów przestrzennych niż na gruncie analiz psychologicznych. Oto miasto powstaje z gruzów przeciwko wyrokom Historii i w polemice z polityką angloamerykańskich imperialistów. Pejzaże są dziełem inżynierów: „[...] widział piękną, rozległą ziemię, z której wyrosną nowe miasta i ogrody; niebo powleczone dymami przeszłych fabryk” (*Obywatele*). Próbę uczynienia z przestrzeni narzędzia ideologicznej perswazji podjął Kazimierz Brandys w przywoływanych tu *Obywatelach* (1954), najdojrzałszej powieści rodzimego socu. Plac budowy to oczywiście teren znojnego boju, a z chaosu wyłania się nowy świat, gdzie przestrzeń zmienia się we wzorcowe dzielnice, największe place i najjaśniejsze mieszkania.

Wokół obszarów komunistycznego sacrum rozciągają się jednak niezbadane tereny profanum. Budowy wkraczają w gruzy i nieużytki. Ludzie z przestronnych placów trafiają w ciemne zaułki. Miasto wychodzi z dna. Ale „dół” – wykop urodzi nowe dzielnice. Dół kryje pierwiastki dobra, a w każdym z bohaterów tkwi szansa przemiany. Powstają zręby Nowej Arkadii. Zło mija wraz z błotnistą jesienią i uporczywą zimą. Odwołanie do biologicznego cyklu następstw pór roku jest właśnie przykładem mitologizacji rzeczywistości, rzutowaniem „teraz” na „zawsze”.

Narrator *Obywateli* istnieje między dwoma żywiołami: mową codzienną Polaków a partyjnymi sloganami. Z opowieści wyłania się świat nowomowy, pełen rytualnych sformułowań w stylu: Dni pracy stalinowskiej, Bitwa o plan, Sojusz robotniczo-chłopski etc. Słowa tworzą tu rzeczywistość. Gdy pojawia się hasło „w socjalizmie nie będzie ludzi starych”, ludzkie twarze „ciepleją”, bohaterowie „odnajdują świat na nowo, logiczny i prosty” (A. Braun, *Lewanty*).

Świat i język powieści, zapewne nie bez wpływu cenzury i autocenzury, coraz wyraźniej ulegały partyjnej propagandzie. Taka „mowa-trawa” nie stanowiła dla nikogo atrakcyjnego wzoru wysłowienia. Tendencyjna jednoznaczność likwidowała dramatyzm tej prozy – poprzez uznanie a priori, że przeciwnik nie może mieć racji, jako iż mówi z podszeptu złych sił – skazanych na zagładę. Takie dyktatorskie i likwidatorskie aspiracje nowomowy stały w zbyt jawnej sprzeczności z humanistycznymi powinnościami literatury. Zamiast spodziewanych innowacji w sferze tematycznej i kompozycyjnej poprzestano na sięganiu po wysłużone schematy powieści przygodowych bądź sensacyjnych, co było nie do pogodzenia z nachalnym dydaktyzmem.

Pisarstwo lekceważące rzeczywistość nie zdobyło popularności. Mimo zaangażowania w procesie komunikacji literackiej ogromnej maszyny propagandowej – nikogo nie zachwycała literatura niezdolna do pogodzenia nowych postulatów z tradycyjnymi oczekiwaniami odbiorców. I tak batalia o gust literackiej publiczności została przegrana, zanim nadszedł rok 1956.

Pierwodruk: „Arkusze” 1992, nr 5.

Przeciw złudom

recenzja książki Seweryny Wysłouch
Literatura a sztuki wizualne, Warszawa 1994

Ostatni rozdział książki Seweryny Wysłouch pt. *Literatura a sztuki wizualne* został napisany najdawniej, bo w roku 1971. Być może razem byliśmy w tym czasie świadkami niezwykłego wydarzenia, jakim dla każdego było uczestniczenie w spektaklu teatru Jerzego Grotowskiego. Jeśli tak, to zapewne staliśmy, nieliczni wybrańcy, wciśnięci w ceglana ścianę starej ratuszowej sali, zafascynowani, osaczeni krzykiem, bezładem dźwięków i urywkami zdań. *Apokalipsis cum figuris*. Apokalipsa słów, języka i literatury. Autorka napisze wówczas:

Tekst „doczepiony do gestu” ginie w natłoku scen i obrazów, można by rzec nawet, że ginie w chwili narodzin, mówiony cicho i niewyraźnie, głuszony plastyką gestu. Stłumione słowo traci nośność i sens. Przestaje odsyłać do desygnatu. Przestaje „znaczyć”¹.

Ale gdy ginęły jedno znaczenia, równocześnie rodziło się trudne do uchwycenia, może rzeczywiście nieprzekładalne na język tradycyjnych pojęć, przecucie uczestnictwa w wiecznym teraz, w świecie mitu. Bolesna dla literaturoznawcy destrukcja słowa, bezpowrotne oddalenie od denotatu, zastąpione zostało grą ulotnych, ale jakże niezwykłych konotacji – wszystko to mogło zaważyć na dalszej biografii naukowej młodej adeptki badań literackich...

Korespondencja sztuk, pogranicze malarstwa i literatury, ich codzienne spotkania w wielokodowych komunikatach, których odczytanie nie następuje kłopotów przeciętnemu odbiorcy (z racji tego, iż wielokodowość jest poniekąd pomysłem na lepszą czytelność), bywa natomiast wyzwaniem dla tzw. „znawców” – to wszystko było przez kilkanaście lat inspiracją naukowych przegód Seweryny Wysłouch.

¹ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne...*, s. 178.

Takim zainteresowaniom sprzyjała egzystencja w komunikacyjnym chaosie i wynikająca z racji zawodu konieczność zajmowania stanowiska wobec dokonującej się na naszych oczach rewolucji cywilizacyjnej, której efektem jest zmaganie się kultury słowa z kulturą obrazu. Zjawisko prowokowało również do spoglądania na to, co zawsze niepokoiło badaczy: na szwy łączące składniki wspomnianych wyżej wielokodowych komunikatów. A może punktem wyjścia refleksji badawczej zawartej w książce *Literatura a sztuki wizualne* było intuicyjne przekonanie o faktycznej koegzystencji znaków i ich wielostronnej przekładalności? Przeświadczenie, iż u schyłku XX wieku przedmiotem naukowego dyskursu nie powinno być kontynuowanie sporu na temat możliwej „malarskości poezji” czy ewentualnej „poetyckości malarstwa”, lecz podjęcie refleksji na temat intersemiotycznej zależności rozmaitych dziedzin sztuki? Zarazem wydaje się, że autorka, uzbrojona w narzędzia konotatywnej semiotyki Rolanda Barthes’a, słusznie postąpiła odsłaniając w swojej nowej książce kulisy *correspondance des arts*, która od czasów Lessinga angażuje w polemiki badaczy literatury i artystów.

Przeciw złudom – chciałoby się powiedzieć o staraniach autorki. Kwestionuje ona bowiem przeświadczenie, iż procesualność języka przekreśla opisowość w literaturze, iż metafory nie można namalować, a ikoniczność wyklucza wieloznaczność, lub że języka poetyckiego nie można przełożyć na obraz. O charakterze narracji książki Seweryny Wysłouch decyduje zasada prowadzenia naukowego sporu. W wielu miejscach ujawnia się polemiczny, czasami wręcz autorytarny temperament autorki.

Wziąwszy książkę do ręki, spostrzegamy, iż pierwszą (poza kolorową okładką) ilustracją jest wykres „kwadratu semiotycznego” A.J. Greimasa, zaś ostatnią, na 154 stronie, fotografia – wizerunek dziewczyny odbity w stłuczonym lustrze – obrazie: *Przeciw złudom* (1973) Władysława Hasióra. Zmultiplikowana przez ostre krawędzie zwierciadła kobieca twarz spogląda na czytelnika. Czyżby był to przewrotny autoportret naszej autorki? Jeśli tak, to przejście od bezdusznego wykresu ilustrującego rzeczowy wykład ze współczesnej semiotyki do swoistej refleksji autotematycznej, będącej wspomnieniem wizyty na wernisażu rzeźbiarza i poety ikonicznych znaków, jest niezwykłym duktem tej książki, raz dyskursywnej, sprowadzającej wywód do wypunktowanych wniosków, innym razem jakby prywatnej, odsłaniającej zamiłowanie piszącej do osobistej interpretacji poezji, obrazów czy filmów. Jest to dzieło o przemyślanej kompozycji. Zważmy, składają się nań artykuły pisane w ciągu wielu lat, a – niech autorka wybaczy recenzentowi niedyskrecję – bywały one nieraz w srogich dyskusyjnych opałach. Przecież nie sposób dostrzec tutaj niejednorodności bądź niekonsekwencji wyводу. Prawda, może zbyt często, możliwe, iż z obawy przed pogubieniem się wśród wielości problemów, czytelnicy otrzymują skrętnie podsumowania i wyspacjowane tezy. Wszystko zaczyna się, jak wspomniałem, od Lessinga i jego koncepcji swoistości poszczególnych sztuk, a kończy na Grotowskim z jego awan-

gardową koncepcją widowiska teatralnego, w którym mieszają się rozmaite kody znakowe. Poza tym czytamy i oglądamy: Adama Mickiewicza, Juliana Przybosa, Władysława Strzemińskiego, Brunona Schulza, Romana Cieślewicza, wspomnianego Władysława Hasióra. Pojawiają się symboliści, surrealiści i poczet twórców plakatu, m.in.: Waldemar Świerzy, Franciszek Starowieyski. Wreszcie przywołane są adaptacje filmowe *Nocy i dni*, *Konopielki* i *Siekierzady*. To nie erudycyjny popis, lecz konsekwentne pokazywanie kolejnych możliwych wariantów wzajemnego przenikania się różnokodowych komunikatów artystycznych.

Książka składa się z dziewięciu rozdziałów ujętych w trzy większe znaczące całości. Pierwsza pt. *Ut pictura poesis...* została sprowokowana Lessingowską niezgodą na malarskość poezji. Jednocześnie autorka, zainspirowana sugestią Lessinga dopuszczającą możliwość zastosowania dynamicznego opisu świata przedstawionego w poezji, stara się skompletować i zaprezentować typologię rozmaitych sposobów istnienia opisu w literaturze, zwracając szczególną uwagę na konfrontację literackich i malarskich technik postrzegania rzeczywistości. Wniosek jest jednoznaczny: każdy z rodzajów opisu ma rację bytu w literaturze, a szczególnie ciekawe są te sposoby, które deformują przestrzeń opisywaną, co częstokroć wiąże się ze swoistą koncepcją widzenia zaczerpniętą z teorii malarskich. Dalej Seweryna Wysłouch rozważa wartość typograficznych zabiegów służących wizualizacji tekstu poetyckiego oraz niebezpieczeństwa, jakie wynikają z nadmiernego jego zróżnicowania czy rozczłonkowania. Czyni to analizując eksperymenty Strzemińskiego, który starał się graficznie unaocznnić wiersze Przybosa z tomu *Z ponad*. Wydaje się, że ten sposób realizowania postulatów malarskości poezji nie trafia autorce do przekonania. Podkreśla ona wartość niektórych pomysłów, ale zarazem jej zatroskanie budzi nadmiar typograficznych zabiegów, które czynione w obrębie wersu prowadzić mogą do nieczytelności metafor. Skądinąd wiadomo, że tego typu zabiegi graficzne, właściwe nie tylko wczesnej awangardzie dwudziestowiecznej, ale także interesujące twórców w późniejszych latach (np. starania Stanisława Czycza w latach 60. i 70.), trafiły na trudne do pokonania przyzwyczajenia redaktorów, zecerów etc.

Kompozycyjna konsekwencja książki *Literatura a sztuki wizualne* sprawia, że każda następna część ujawnia wyraźniej polemiczność pracy i prowokuje autorkę do formułowania coraz dobitniejszych tez. W drugiej części pt. *Ut poesis pictura, czyli o literackości malarstwa* pokazuje ona, wbrew wielu opiniom negującym wizualność metafory, iż „ikoniczność nie wyklucza wieloznaczności”, a co za tym idzie „metafora może zostać namalowana”:

Istnieje ona w warstwie przedmiotowej obrazu wówczas, gdy spełniony zostaje warunek osłabienia funkcji oznaczającej (referencjalnej) przedmiotów przedstawionych².

² Tamże, s. 76.

Ilustracją tej tezy jest przekonująca analiza cykli obrazów Andrzeja Wróblewskiego (*Ukrzesłowienia*), Bronisława Linkego (*Kamienie krzyczą*) i Jerzego Joachimiaka (*Ludzie-żagle*). Demonstruje ona mechanizm powstawania metafor: „kobiety-krzesła” (reifikacja) czy „człowieka-żagla” (personifikacja).

Zastanawiające, jak silne wrażenie desemantyzacji znaczeń słów, doświadczone być może osobiście podczas spektaklu *Apocalipsis*, mogło po latach kierować uwagę na analogiczną, a przecież dla wielu nieoczywistą, deikonizację stereotypowych przedstawień plastycznych. Od tego bowiem spostrzeżenia prowadzi droga ku odnowionej interpretacji zagadnienia literackości malarstwa. Odchodzi ona od rozważań o literackich tematach dzieł plastycznych. Nowe spojrzenie na tę problematykę potwierdzają obserwacje polskich plakatów powojennych, w których znak ikoniczny wykorzystywany jest jako symbol. Staje się on, według autorki, podstawowym środkiem artystycznym plakatu. Nie sposób nie zauważyć w tym miejscu, że postrzeganie znaków ikonicznych jako wysoce skonwencjonalizowanych symboli, stanowi przygotowanie do sformułowania tezy o postępującej konwencjonalizacji znaków ikonicznych w ogóle.

Trzecia część książki pt. *Koegzystencja czy przekład znaków* jest najobszerniejsza i najbardziej frapująca. Jej tytuł, sformułowany jako pytanie, może być zarazem odczytany jako manifest. Bo chociaż wszystkie rozdziały mają swoją niezależną numerację (od I do IX) i swoją dramaturgię, to jednak agresywne śródtytuły mają dodatkowe i wyjątkowe znaczenie. Kierują do odbiorcy informację specjalną, pochodzącą od ukrytego za tekstem „ducha opowieści”. Boć to on prowadzi polemiki i chce nas przekonać do swoich racji. On opowiada nam o ilustracji, która staje się niejednokrotnie „odpowiedzią na wyzwanie rzucone przez dzieło, propozycją jego interpretacji i specyficznym świadectwem odbioru”³. Znakomita analiza porównawcza serii ilustracji do *Pana Tadeusza*: Andriollego, Antoniego Uniechowskiego i Józefa Wilkonia, staje się okazją do określenia normy konkretyzacyjnej rozpostartej pomiędzy dążeniem do nieosiągalnej wierności a pożądanym zachowaniem zasady stosowności (*decorum*) wobec stylistyki dzieła literackiego. Co jednak dzieje się, kiedy ilustracja staje się „plastycznym ekwiwalentem” np. jedynie fabuły lub tylko poetyckiego języka? Przykładem takiej sytuacji są rysunki Beardsleya do *Salome* O. Wilde’a oraz niesamowite ilustracje Bronisława Linkego do *Balu w Operze* Juliana Tuwima. To bardzo trafne egzemplifikacje przekładu intersemiotycznego. Dlatego nie dziwi, że właśnie tutaj pojawia się następujące stwierdzenie:

Komunikat językowy, jakim jest dzieło literackie, jest przekładalny i może znaleźć mniej lub bardziej doskonały odpowiednik w innym tworzywie. Za pomocą doboru i kombinacji znaków ikonicznych, które nie tylko oznaczają, a l e i z n a c z ą, przekładać można zarówno fabułę, jak i zjawiska niefabularne: postawy, oceny, nastrój⁴.

³ Tamże, s. 101.

⁴ Tamże, s. 124.

W kontekście powyższego ciekawie wypada porównanie dwóch serii ilustracji prozy Brunona Schulza: rysunków samego autora oraz fotomontaży Romana Cieślęwicza. To właśnie jedna z kompozycji tego ostatniego ozdabia okładkę książki Seweryny Wysłouch. A może oszpeca? Przyciąga czy odpycha? Jedno i drugie. W każdym razie hybrydalny stwór o wyraźnie kobiecych znamionach i owadziej potworności przykuwa wzrok i każe podążać w głąb obrazu. W podobny sposób przyciągają uwagę widzów kompozycje przestrzenne i obrazy Władysława Hasióra. Tym razem autorka interesuje się funkcjonowaniem tytułu w dziele plastycznym znakomitego artysty. Dostrzega rozmaite, określone przez twórcę, przeznaczenia tytułu: od czysto identyfikującego, przez pragmatyczne służące sterowaniu odbiorem, aż do tytułu jako elementu struktury dzieła, kreującego wraz z nim sensory metaforyczne, oddziaływujące na emocje oglądającego. A przecież szczególna rola tytułu w dziele plastycznym jest – zdaniem autorki – właściwie dopiero osiągnięciem sztuki XX wieku (głównie surrealizmu). Widać to zwłaszcza wtedy, gdy tytuł wchodzi w konfliktowe relacje ze znakami ikonocnymi.

Przekład intersemiotyczny, widoczny już na poziomie ilustrowania tekstów literackich, najpełniej realizowany jest, wedle Seweryny Wysłouch, w najróżniejszych przedsięwzięciach adaptacyjnych. Mimo formułowanych przez filmoznawców wątpliwości co do zakresu (od wierności do swobody) czy też głębokości możliwego przekładu (od nieprzekładalnego „poziomu budulcowego” do przekładalnego „znaczeniowo-kulturowego”), Seweryna Wysłouch jest skłonna przeciwstawić się skrajnej koncepcji nieprzekładalności. Stara się uczynić to przy pomocy poszukiwanych przez siebie reguł ekwiwalencji znaków. W przypadku adaptacji przywołuje „regułę transkrypcji” – czyli „postępowania adaptacyjnego respektującego odmienność doświadczeń”⁵. Stawia przy tym odważną, aczkolwiek ryzykowną tezę, iż „kod wizualny” istnieje obok innego prymarnego kodu – „kodu językowego”. W takim ujęciu znaki ikonocne wyższego poziomu (metafory plastyczne, symbole) oraz np. film należą do tzw. wtórnych systemów modelujących, a znak filmowy jest wówczas „znakiem drugiego stopnia”. Oczywiście trudność w adaptowaniu literatury, nazywanej przez autorkę „poetycką” (ze względu na warstwę językową lub poetyckość nastroju), można jednak pokonać, jak pokazują prezentowane przykłady, przez tworzenie stosownego ekwiwalentu. Będzie to: ekspresywnie wyreżyserowana fabuła (*Konopielka*) bądź kreowana nastrojowa sceneria, muzyka i dialog (*Siekierzada*). Rozdział o filmowej adaptacji prozy ma dostarczyć ostatecznych argumentów dla powzięcia przekonania, iż zarówno literatura, jak sztuki plastyczne i film są podatne na intersemiotyczne zabiegi translacyjne, możliwe dzięki temu, że nie tylko literatura dysponująca prymarnym systemem języka, lecz również sztuki plastyczne i film należą do wtórnych systemów korzystających z ikonocznego kodu rozpoznawczego, „który ma charakter

⁵ Tamże, s. 159, autorka cytuje J. Ziomka, *Przekład – rozumienie – interpretacja*, w: *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 185.

prymarny, dysponuje wzorcami percepcyjnymi utrwalonymi w mózgu i potrafi prze-transformować doświadczenie zmysłowe na znak”⁶.

Taka konkluzja, uchylająca wątpliwości dotyczące wzajemnego przenikania się różnych doświadczeń ludzkiej aktywności artystycznej, stanowi zarazem argument na rzecz tezy o strukturalnej wspólnocie sztuk. Kiedy więc w ostatnim fragmencie trafiamy na analizę fenomenu teatru Grotowskiego, wszystko wydaje się teraz bardziej oczywiste – „likwidacja wartości znakowych słowa i konwencjonalnego gestu” jest tutaj tylko przeniesieniem znaczeń do innego kodu. Uczestnik tego niezwykle widowiska chłonąłby dzisiaj owe znaczenia zapewne inaczej. Ale czy mogliśmy o tym wiedzieć wówczas – w 1974 roku? A teraz niczego już nie sprawdzimy. Teatru Grotowskiego nie ma. Jest zgiełk barw, tęcze słów, adaptacje powieści, scenariusze filmów. Wszystko jest możliwe.

Pierwodruk: „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka, 1994, nr 1, s. 167-173.

⁶ Tamże, s. 185.

R.K.P. napisał książkę

recenzja książki Ryszarda K. Przybylskiego
*O tym jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie
kultury popularnej*, Poznań 1999

Ryszard Kazimierz Przybylski napisał książkę. Napisał książkę o sobie. Przeczytałem tę książkę o Leopoldzie Tyrmandzie jako o mnie samym. O świecie, który znam z literatury, ale i własnego doświadczenia. RKP, pozwolę sobie od czasu do czasu tak nazywać autora, napisał rzecz o rzeczywistości powojennej kultury polskiej widzianej z jednej perspektywy, ale jakże interesującej. Oto Leopold Tyrmand, Ryszard K. Przybylski, ja i wielu innych staliśmy wobec Powagi Instytucji Władzy, Instytucji Kultury i Wielkiej Literatury oraz Dostojnej i Mądrej Krytyki. A wokoło żywiły nieuporządkowane, drwiące, nieprawidłowo kolorowe, istoty postrzępione, czasami sami śmieciarze bez bohaterów. Nad moimi rodzicami, nad Tyrmandem unosił się dyskretny urok totalitaryzmu, tu i ówdzie czaił się podnoszący na duchu absurd, słysząc było oklaski dobiegające z widowni zachwyconej *Tangiem*, podtrzymywała nas na duchu wielkość i konsekwencje wystawienia *Dziadów*. A na półce stał *Zły*. Zapis świata, który dziś znam nieomal doskonale z cudzych relacji, ale który kiedyś czułem jako nieokreślone Coś, co kazało nieraz milknąć mym rodzicom w pół zdania, ale co karmiło mnie lodami i parówkami podczas pierwszomajowych festynów. Świat wydawał się więc, mimo wszystko, przyjazny. Teraz rozumiem, że to było genialnie konstruowane oszustwo. I kiedy w roku 1964 przeczytałem *Złego*, chyba zaraz po *Sadze rodu Forsyteów* (w trakcie studiowania *Satyry na leniwych chłopów*) ucieszyłem się, że czytam bodaj po raz pierwszy o czymś, co znam doskonale z tzw. autopsji. Sklepiki Chmielnej, budy na Marszałkowskiej, czerwone tramwaje ze śmiesznymi kasownikami, długonogie dziewczyny z Nowego Świata – to było właśnie to. Chyba nawet zdziwiłem się, że w literaturze wolno pisać tak prawdziwie. Cieszyłem się co prawda bardziej z mojego ortalionowego płaszcza ówczesnie niezwykle modnego i butów na

prawie wysokim obcasie, ale z należnym szacunkiem oglądałem teraz pozostawione na strychu buty na słoninie i angielski trencz mojego brata, który służył do rozmaitych celów. Oczywiście nie miałem pojęcia, że czytam jakiegoś Tyrmanda. Sądzę, że zapewne przeinaczałem to nazwisko. Ważne, że to się dobrze czytało. Była i tajemnica, i śmieszni policjanci. No i ludzie całkiem podobni do tych, których widziało się na rogu ulicy.

RKP też czyta swojego Tyrmanda po swojemu. Pojawiające się tu i ówdzie i jak należy przypisy oraz ważne nazwiska są tylko tłem dla tego, co chce powiedzieć o własnej i niepodległej interpretacji podejmowanej z pełną świadomością tożsamości paru pokoleń, które otarły się o polską odmianę totalitaryzmu, w różnym jego natężeniu i powadze. Przybylski kocha karnawał i wałęsałby się wśród przejawów kultury popularnej zapewne dopóki by mu sił starczyło. To żywioł buntu poszukiwania. Nieobcy nikomu. To środowisko naturalne Tyrmanda. Zaiste cudownie wyodrębnione, ale przecież nie przypadkiem już w połowie lat 50., jako alternatywa szarości. Bo Warszawa była szara i zwyczajna. Nie taka była jego wyobraźnia. Nie taka była nasza wyobraźnia. I chociaż unosił nas nieraz romantyczny patos, żyliśmy w świecie zwyczajnym, zafascynowani codziennością, jak bohater Tyrmanda, postać wędrująca po głównych placach, zaułkach, siedząca w Kameralnej czy Nowym Świecie – wędrowiec miasta – *flâneur*. To dobry klucz do Tyrmanda. Przybylski bada genezę tej osoby, analizuje wszystkie utwory, także te mniej znane, buszuje po *Dzienniku 1954*, drwiąc z krytyki rozpaczającej nad jego domniemaną nieautentycznością. Interpretuje przestrzenie, przeświewa bohaterów, waży przesłanie intelektualisty czerpiącego wesele z „radosnych gajów, do których wprowadził mnie Szekspir”, i snującego refleksję nad losem tych, którzy nie zdecydowali się na kuszącą ucieczkę od wolności. I wybrali „kulturę siebie”. Wersję zachowań ocalającą przed komunizmem, jakże trudną do zrealizowania. I to nie tylko w sztuce. Tyrmand poszedł drogą niezwykłą dla naszej Wielkiej Literatury. Uznał, że popularność daje więcej większej ilości czytelników. I co z tego, że tłum wokoło? Jak się okazało w tłumie warszawskiej czy poznańskiej, a może i szczecińskiej ulicy tkwiło to coś, czego zwycięstwa Tyrmand nie doczekał. Bo nie był nonkonformistą za wszelką cenę, jak wielu z nas. Przybylski raz patrzy na Tyrmanda z lotu ptaka, dostrzegając sumę jego dokonań, by w innym miejscu wnikliwie analizować strukturę fabuł, konstrukcje bohaterów, kreacje przestrzeni. Wreszcie zaczynamy lubić tego Tyrmandowskiego *flâneura* w rozmaitych wcieleniach, tropiącego złych ludzi w zaułkach Warszawy i plującego do zupy w monachijskiej restauracji. Lubimy go, bo jest zwyczajnie młody, odpowiednio tchórzliwy i właściwie nonszalancki. Taki nasz polski, ale nieromantyczny. Reprezentuje on, jak pisze RKP, antyromantyczny egalitarny indywidualizm. Może nie każdy chciałby być takim bohaterem. Trzeba wybaczyć Tyrmandowi niechęć do gestu romantycznego. Najważniejszym dla niego jest poczucie tożsamości, poczucie jednostkowości przeciwstawianej rzeczywistości

okupacyjnej, wojennej, stalinowskiej, peerelowskiej w wersji łagodniejszej, no i późniejszej, ale o tym na końcu, w anegdocie.

Któż nie lubi spacerować bez celu mając na to czas i pieniądze? (a nie zawsze w PRL-u można było powiedzieć: czas to pieniądz, więc i wałęsanie się niewiele kosztowało). Bohaterowie Tyrmanda wędrują latami w różnych przestrzeniach. I wreszcie spotykają niedorosłego Przybylskiego i mniejszego Wielopolskiego. Oni jeszcze nie wiedzą kogo spotykają, ale przecież owi flâneurzy przecierali szlaki. Potem się przyłączyłem. Lata 60., czas realnego socjalizmu. Braki nieodczuwalne (z czym porównywać?), życie towarzyskie i uczuciowe rodziców, jak pamiętam niezgorsze. Ja spacerujący ulicami szczecińskiego Pogodna, z radiem przenośnym w rękę, raz po raz sympatyczne koleżanki słuchające z mojej ręki Beatlesów. I marzenia o tym innym świecie zza dalszej zachodniej granicy, bowiem bliższa całkiem skutecznie odgradzała od NRD. Właściwie to najbliżej była Francja uderzająca barwami okładek przemycanego skądś „Paris Match’u”. No a dalej owa fascynująca zapachem przysyłanych przez ciotkę zza oceanu jeansów – Ameryka. To one spacerowały po ulicach. Przybliżając młodzieżowego flâneura do niewyszukanych przecież marzeń. Rodem z całkiem popularnej kultury. Dobrze, iż chociaż szkoła nie zaniedbywała kształtowania we mnie odpowiedniego poziomu inteligencji, co pozwoliło trafnie odpowiedzieć na egzaminach wstępnych na poznańską polonistykę na pytanie o starego subiekta, a przedtem opisać karierę naszych romantycznych bohaterów. Jakże ja ich lubiłem. Mimo że byłem młodocianym flâneurem. Ta niekonsekwencja wynikała zapewne z tego, że dopiero za parę lat ogarnął mnie żywioł kultury niskiej, a za tym podążyły sceptycyzm i bunt. Wówczas w antykwariacie natknąłem się na książkę o tytule *Filip* napisaną przez jakiegoś Tyrmanda, uwierzcie, w ogóle nie pamiętam, że czytałem już przed laty jego powieść. *Filip* był rewelacyjny. Nie potrafiłem się nim nasycić. Dostarczał nieustannie inspiracji do bezczelnie formułowanych tez o nieistotności owego gestu romantycznego. Były z tym pewne kłopoty, bo polubiłem nawet obrzydliwego, jak dziś stwierdzam, Ballmayera – bohatera jednego z współczesnych polskich opowiadań. Wreszcie przysłała pora na kolejną lekturę *Złego*, którego też kupiłem w antykwariacie. Ale przeczytałem tylko tom pierwszy, bowiem wcześniej całość pożyczyłem koleżance polonistce. Wrócił tylko drugi tom (pierwszy, jak mówiła Ania Jelec, został zaczytany przez jej siostrę). Potem nadszedł od Giedroycia *Dziennik 1954*. Potem kolejne rzeczy. Teraz czytam prace magisterskie o Tyrmandzie i cieszę się lekturą książki Ryszarda, bo co nieco uporządkował, pokazuje drogi interpretacji, uruchamia konteksty, które lubi. Dlaczegoż pisać o aurze tożsamości i indywidualności otaczającej Tyrmanda miałby jej nie ulec? Urokliwy ten mit? Jesteśmy nim jako ogarnięci. I teraz, gdy ufając słowom mistrza Leopolda wierzymy, że wiek średni nie eliminuje nas z uczestnictwa w dobrach cywilizacji, którą mamy też obok, wybaczymy zapewne naszemu pisarzowi, że przekroczył granicę i wylądował w Ameryce. I że tam się trochę zmienił. Okazało się bowiem, że Amerykę trzeba bronić przed nią samą.

Próbujemy także zrozumieć, na czym polegała karkołomna w istocie koncepcja walki z liberalizmem w celu ocalenia pluralizmu i indywidualizmu. Ryszard K. Przybylski wyjaśnia to w przekonujący sposób, a ostatni rozdział książki to świetny esej zamykający wątek o relacji między kulturą wysoką i popularną. Wątek, który organizował od początku książkę o pisarstwie Tyrmanda. Książkę o Ryszardzie K. Przybylskim – znawcy kultury i krytyku sztuki. Książkę o mnie samym, przez lata trochę przypadkowym czytelniku prozy Tyrmanda oraz uczestniku tego wszystkiego, co nazywamy mniej lub bardziej popularną rzeczywistością.

Pierwodruk: „Arkusz” 1999, nr 10 (94), s. 11.

Dlaczego lubię socrealizm?

Dlaczego lubię socrealizm? – samo postawienie takiego pytania wydaje się z punktu widzenia badacza literatury wielce niestosowne. Od razu pominię aspekt metodologiczny, bo czyż nie kocha się romantyzmu albo i renesansu, czy nie spoglądamy z miłością ku bujnemu aczkolwiek niespełnionemu dwudziestoleciu międzywojennemu? Wbrew temu, iż jedynie uprawnionym w obrębie historii literatury sposobem wartościowania powinno być według *Słownika terminów literackich* „operowanie miarami, które są dla dokonującego oceny czymś zobiektywizowanym, mieszczącym się [...] w ramach rzeczywistości badawczej [...] nie będącymi wykładnikami jego osobistych upodobań, przekonań czy ideałów”. Okazuje się jednak, że jako badacze nader często jesteśmy miłośnikami raczej niż chłodnymi obserwatorami. Ale lubić socrealizm? – coś, co minęło wraz z końcem wieku totalitaryzmów i raz na zawsze zostało przeklęte przez wszystkie rozumne istoty?

Już powszechne używanie określenia „socrealizm” – będącego wartościującą przezwą panującego w Polsce w latach 1949-1955 realizmu socjalistycznego, przejawu totalitaryzmu w kulturze, którego kulminacja przypada na połowę lat 30. w Związku Radzieckim. a trwanie rozciąga się na dziesięciolecie – pokazuje, iż mówienie dzisiaj o realizmie socjalistycznym w kategoriach chłodnego obiektywizmu badawczego jest i niemożliwe, i niestosowne.

Edward Balcerzan powiada o jego polskich początkach: „w rzeczywistości anormalnej wkroczenie urzędowego, partyjnego, represyjnego *izmu* staje się aktem zniewolenia ludzi sztuki, a co za tym idzie – także odbiorców. Socrealistyczny „przełom” 1949 roku należałoby nazwać *w y ł o m e m* w historii, zakłóceniem jej naturalnego rytmu ewolucyjnego”. Rozpoczynając rozległy czterdziestostronicowy wywód na temat mechanizmów poezji socrealistycznej, ukazywanych od postaw prawomyślnych ku różnym odchyleniom, nie omieszka jednak dodać już na wstępie, iż „nieco wzgardliwie” nazywany socrealizm stał się po latach zjawiskiem należącym „tylko do niemiłych wspomnień”.

Janusz Sławiński także widzi w socrealizmie zjawisko, o którym jak najszybciej chciałoby się zapomnieć i wspomina jego nagły koniec: „totalny przewrót [październikowy]

spowodował powszechne i definitywne zerwanie z poetyką monokulturą lat stalinowskich [...] została ona po prostu zepchnięta w niebyt [zaraz doda: w otchłań czarnej dziury], porzucona i zapomniana [...] Wczorajszy socrealizm okazywał się tak dalece martwy, że i parodii nie mógł dostarczyć pożywienia”.

Ewolucyjne dziwo, istota zrodzona z wymuszonego przez totalitaryzm związku literatury i polityki, przyodzianych w kostiumy poważnego realizmu, awangardy artystycznej i wdzięcznej partyjności – realizm socjalistyczny, żyjący w Polsce krótko, niebawem „tak dalece martwy” budzi wstręt nieomal wprost proporcjonalny do pierwszych zachwyków.

Bogusław Bakuła trafnie pyta: „jaką jednak przyjemność może obiecać badaczowi zjawisko, którego większość pisarzy i czytelników wciąż słusznie się wstydzi? Które w samej swej istocie jest zabójczo nudne, udręczone jednoznacznością kuchennego przepisu, politycznie i moralnie skompromitowane!” Dla autora socrealizm to „widmo” i wstydliwie ukrywany „psychiczny uraz”. Socrealizmu wstydzili się wszyscy – powiada, komentując jedną z nielicznych prac poświęconych powieści polskiego realizmu socjalistycznego.

Natomiast Michał Głowiński pisze o „żenującej nudzie i prymitywizmie” niko go nie pociągających powieści realizmu socjalistycznego, który „niereformowalny” w swej istocie zasługiwał jedynie na „odrzućcie”. Widmo socrealizmu i rytuały nowomowy to dla jej wnikliwego badacza przejawy „sztuki zdegradowanej”.

Teresa Wilkoń, autorka książki poświęconej poezji socrealistycznej, w liczącym dziewiętnaście wersów ostatnim akapicie swojej rozprawy zamieściła kilkanaście poważnych zarzutów wobec przedmiotu swej refleksji badawczej. Oto one: „bezstylowość i uniformizacja poezji”; „spłaszczenie jej do poziomu wierszy dla ludu”; „nieuchronne zdziecinienie”; „nobiletacja tradycyjności” miast programu przełomu; „projekcja bytów nierzeczywistych”; „utopijska wizja”; „literatura dworska”: literatura nierówności i nietolerancji”; „parodia marksistowskiej filozofii”; „opiewanie obskurantycznych teorii nauki radzieckiej”; „stwarzanie zrytualizowanych i uschematyzowanych form wyrazu” i wreszcie w konkluzji stwierdzenie: iż socrealizm stał się dla „zagubionej literatury powojennej [...] jej najciemniejszą kartę”.

Z kolei Zbigniew Jarosiński w swojej podręcznikowej syntezie literatury lat 1945-1975 spogląda na socrealizm nieco łagodniej. Wiąże go z budową totalitarnej rzeczywistości, ale wspomina o naiwności ogólnikowego programu, skrajnych uproszczeniach zjawisk kultury, nieporadności narracyjnej i zafałszowaniach. Co jednak zbliża go do ocen Balcerzana, a oddala od Głowińskiego, to dostrzeganie pośród tekstów socrealistycznych utworów „ciekawych”, „stylistycznie oryginalnych” czy „odbiegających od przeciętności”.

Czy w tej sytuacji refleksja sugerująca, iż mógłbym lubić socrealizm – jest w ogóle dopuszczalna? Czy jest czymkolwiek uzasadniona? – poza trudną do pomyślenia chęcią zawracania biegu dziejów naszej ojczyźnej literatury i zanurzenia się rekonstru-

owanej atmosferze optymizmu i masowej twórczości agitacyjnej. Nie mam też zamiaru żywić się wyrozumiałością Włodzimierza Maciąga, który w znamiennej dla swego czasu próbie opisanego zjawiska pod nazwą „literatura Polski Ludowej lat 1944-1964” w książce wydanej w rocznicę 30-lecia PRL-u wykazuje daleko idące zrozumienie wobec realizmu socjalistycznego. Weźmy jeden z pierwszych fragmentów: „Po kłęsce, po okresie dezorientacji, po wieloletnich staraniach o odzyskanie wewnętrznej równowagi i trzeźwego widzenia rzeczy dano literaturze program jasny i wyraźny, pozwalający pisarzowi czuć się potrzebnym czy nawet niezbędnym [...]. Po okresie zatem błędzenia i poszukiwania program ten obiecywał duchową stabilizację [...], uwalniał od wątpliwości [...]. Jest oczywiste, że tej zbiorowej aprobaty nowego programu nie można traktować w kategoriach prosteckiego oportunistu”. Późniejsze kłopoty realizmu socjalistycznego, które Maciąg stara się wiarygodnie opisać, nazwane zostają eufemistycznie „błąkaniem się” literatury.

Nie jest też moim zamiarem odwoływać się do powstających jeszcze w latach 70. w Związku Radzieckim apologetycznych tekstów na temat realizmu socjalistycznego jako metody twórczej. Bijąca z tekstu Aleksandra Owczarienki (1973) radość obcowania ze sztuką socjalistyczną, która pozwala doznać „maksymalnie szerokie i głębokie wyrażenie prawdy życia w obrazach artystycznych, historyzm percepcji i wyobrażenie rzeczywistości, [dostrzec] określoną pozycję autora, harmonijne połączenie w sztuce elementów odbicia, odtworzenia i przetworzenia”. Poza tym dla Owczarienki realizm socjalistyczny się nie zestarzał i nie musiał ewoluować. Na zakończenie swego artykułu stwierdza: „Nie wolno zapomnieć mądrych słów Kajsyna Kulijewa: „Chleb piecze się od wieków, ale nikomu nie przychodzi do głowy myśl, że ten wielki proces jest przestarzały. Upieczony chleb jest za każdym razem świeży. Jakkolwiek długo żyjemy, ilekroć patrzymy na padający śnieg czy na kielki wiosennej trawy – za każdym razem jest to nowe, za każdym razem jest cudem”. Nie mnie oceniać radziecką twórczość socrealistyczną, ale bardzo trudno byłoby mi uznać tę refleksję za tłumaczącą mechanizmy rozwoju czy trwania polskiej odmiany realizmu socjalistycznego.

Wiarygodniejsze są ustalenia naszych badaczy. Nawet jeśli uwzględnimy ich niemal powszechną niechęć do socrealizmu. I to właśnie ona – na różne sposoby wpływająca na dokonywane analityczne zabiegi i interpretacyjne ustalenia (od starającego się zachować obiektywizm Balcerzana ku wyraźnie rozżłoszczonemu Głowińskiemu) – wymaga nieco rozleglejszej refleksji. A może przede wszystkim autorefleksji.

Świadomy rozmaitych pułapek, od wielu lat proponuję studentom polonistyki zagęcia na temat okoliczności tworzenia się rzeczywistości społeczno-literackiej w Polsce w latach 1944-1956. Równocześnie niepokoi mnie myśl, iż tyle jest barwnych i modnych tematów wokoło, a ja grzebię w martwym już za młodu realizmie socjalistycznym. Dlatego postanowiłem zapytać: dlaczego lubię socrealizm?

Dyskretny urok totalitaryzmu? – wspomnienie radosnego majowego dnia w Szczecinie, kiedy w krótkich, jasnych spodenkach w drobną kratkę, z trudnością

sięgając bukietem skrzętnie gromadzonych chorągiewek nad ramiona, które zasłaniały mi płynącą rzekę rozentuzjasmowanego pochodu, czekam, aż wreszcie weń włączony dostąpię zaszczytu przedreptania swoimi pięcioletnim nóżkami pod czerwonym furkotem flag, łopoczących, jak mi się zdawało, w rytmie dobiegającego zewsząd: hurra! hurra! Potem jadło się parówki z wysokiej ciężarówki; wreszcie to zdjęcie z budzącym respekt białym niedźwiedziem przechadzającym się na skwerze pobliskiego gwiaździstego placu (jak w Paryżu! – powiadano). Siadłem mu na kolanach (kolana niedźwiedzia!) i zamarłem ze strachu pośród gwarne go tłumu. Niebawem – w powrotnej drodze – ze skupioną uwagą wpatrywałem się w magiczne ruchy korby tramwajarza wiozącego nas do domu ulicą Mickiewicza. A chodnikami płynęli ludzie. Nazbyt pospiesznie opuszczając szczęśliwe, jak czułem to wówczas, centrum miasta.

Inicjacja politycznej świadomości? – kiedy już po latach, w tym samym miejscu, opodal sponiewieranego zimą gmachu Władzy, w ten sam świąteczny dzień, wspinając się na palce spoglądam ponad głowami tłoczących się na skraju chodnika na groźny w swoim milczeniu pochód stoczniowców niosących przybraną kirem biało-czerwoną flagę. W milczeniu szliśmy ulicą Ku Słońcu na największy w Europie cmentarz.

Poczucie stłumionego buntu? – doświadczone w tchnących lodowatym chłodem popękanych kaloryferów salach Collegium Novum, już w Poznaniu, przy ulicy Stalingradzkiej, a może ogarniające mnie podczas pisania na maszynie ustawionej pomiędzy dwoma świecami w mieszkaniu na pograżonym w ciemnościach (spowodowanych dwudziestym stopniem zasilania) osiedlu Kraju Rad. Pisałem wówczas referat na temat zmagania młodych zbuntowanych pisarzy z powagą stalinizmu.

Za każdym razem były to inne uczucia, od dziecięcej fascynacji czerwienią, bo przez wiele kolejnych lat do gry w chińczyka wybierałem drużynę czerwonych pionków, aż do dzisiejszej spokojnej i wyrozumiałej refleksji nad zielenią traw i błękitem banalnego nieba.

Myślę, że „lubię” – a teraz umieszczam to słowo w cudzysłowie – socrealizm, bo wydaje mi się bliski przez moje najwcześniejsze doświadczenie historii, której był on zarazem ułomnym dzieckiem i ponurym ojcem. Ale wówczas czułem radość, kiedy wiedziony za rączkę maszerowałem bezpieczny w wiwatującym i kolorowym pochodzie. Nikt mi przecież nie mówił, że ten tłum niebezpiecznie gęstnieje i szarzeje, a twarze wykrzywią się w grymas nienawiści. Nadchodziła jesień. Dzisiejsi młodzi ludzie nie pojmą zapewne, że można było przez kwadrans wpatrywać się w zielone magiczne oko telefunkena i kojarzyć jego nieprzewidywalne mruganie z tym, co dzieje się gdzieś daleko. A czym dalej, im mocniej była zagłuszana stacja, tym mruganie stawało się intensywniejsze. Rosło napięcie. Mówiono o czołgach. Węgry. Budapeszt. Zza okna, poprzez szczebelki przymkniętych okiennic dochodził liche blask gazowej latarni. Czułem strach, ale niewiele rozumiałem, a o tajemnicy słuchania nie można było z nikim rozmawiać. Był rok 1956, październik – to wiem

dzisiaj. Wtedy był tylko niepokój przed nieokreślonym zagrożeniem. Na peryferiach Polski, na zachodnich rubieżach Szczecina obaw nie brakowało i potem. Ale to inna historia. Chcę powiedzieć, że tamtej jesieni nic się jakby nie zmieniło. Tyle, że nagle przerwały się na kilka lat, w istocie nie wiem dlaczego, Pierwszomajowe wyprawy do miasta, a za rok w szkole chodziłem na lekcje religii. Oczywiście nie pamiętam z tego czasu ani słów „stalinizm” ani „odnowa”. Natomiast nie zapomnę słowa „bierut”. Nie mogłem go zrozumieć, było jakieś niepokojąco dziwne, zwłaszcza, że usłyszałem, że „bierut” właśnie umarł. Jak to się mówiło, „wisiałem na furtce”, przyglądając się z podziwem nieskończonej kolumnie wojskowych ciężarówek ciągnących tamtego dnia moją ulicą. To było imponujące. Nawet dla mnie, który i tak co kilka dni liczyłem czołgi jadące pod moim oknem. Moja ulica służyła, jak mi się wówczas wydawało, albo do gry w piłkę, albo do jeżdżenia czołgami. Zwracałem na to uwagę, bo wiedziałem (często się słyszało), że ta ulica jest ostatnia, a za tajemniczą „gazową kulą” stojącą nie wiadomo czemu pośród rozległych łąk, to już są Niemcy. Ci zaś także nie kojarzyli się najlepiej.

Wspominam to wszystko nie po to, by sugerować, iż w jakiś szczególny sposób zaciążyła na mnie przeżywana w dzieciństwie rzeczywistość, bo w istocie nijak jej, przynajmniej w uświadomiony sposób, boleśnie nie doświadczyłem, ale też jestem przekonany, że ta najodleglejsza i ta bliższa przeszłość nie odeszła w niepamięć, a jeśli nawet tak miało się już zdarzyć, to ja sam – już całkiem świadomie – w późniejszych latach nie dawałem jej spokoju, wracając do mrocznych przestrzeni politycznych wydarzeń, już to w niegdysiejszej badawczej refleksji doktorskiej czy podczas późniejszych zajęć ze studentami. Kiedy jednak teraz przeglądam z nimi na pierwszych zajęciach czwartego roku spis lektur i spostrzegam z niepokojem, że nie ma tam śladu po tekstach realizmu socjalistycznego, pytam – mając na uwadze swoje zdziwienie – czyżbyś lubił socrealizm? Ale tym razem słowo *lubił* pozostawiam już bez cudzysłowu.

Jestem przekonany, że z mozołem konstruowane przez nas spisy lektur historycznoliterackich są znakomitą przejawem mimowolnego przewartościowania w uniwersyteckich badaniach historycznoliterackich. To taka minisynteza i przygotowanie przedpoła do rozległych interpretacji. Można by rzec: nie ma dzieła, nie ma sprawy! Ale przecież realizm socjalistyczny nie tylko zaistniał, ale też na tyle daje się n i e l u b i ć, że było to istnienie bez wątpienia bardzo dotkliwe. Czy jednak było to istnienie dzieł literackich? Odnoszę wrażenie, że dość powszechnie postrzega się tę metodę twórczą jakby poza czy ponad dziełami. I tak też wartościuje. A przecież dzieło winno się liczyć najbardziej. Henryk Markiewicz w refleksji na temat wartościowania w badaniach literackich powiada, iż przy konstruowaniu syntezy historycznoliterackiej – „o doborze jej elementu, tj. dzieł literackich, decydują albo ich wartości bezpośrednie, albo doniosłość oddziaływania, sprowadzająca się ostatecznie do wartości wywołanych następstw”.

Zapytajmy więc najpierw o wartości bezpośrednie (jakbyśmy ich nie rozumieli) dzieł realizmu socjalistycznego postrzegane przez cytowanych już tutaj badaczy. Dominują oceny niepocholebne: utwory są: „nieciekawe, niewiarygodne, niemile, koniunkturalne udręczone jednoznacznością, skompromitowane, zionące nudą, zabójczo nudne, spłaszczone, prymitywne” – to tylko skromny wybór pojawiających się określeń. Czy jednak rzeczywiście zawsze i wszystkie utwory realizmu socjalistycznego były jednoznacznie beznadziejne? Zapewne nie. Jednak postrzegane są zwykle jako produkty znieprawionej przez politykę tzw. socmetody, czyli realizmu socjalistycznego będącego zbiorem reguł i dyrektyw twórczych. Jednoznacznie upolitycznionych i estetycznie niespełnionych. Jeżeli wartościowanie uznać za Ingardenowską „odpowiedź na wartość”, to najczęściej negatywne wartościowanie utworów socrealizmu jest oczywistą, jak się wydaje, odpowiedzią na ich genetyczną bezwartościowość jako płodu bezwartościowego w istocie socrealizmu. Przyjrzyjmy się charakterystycznemu dla tej postawy rozumowaniu Głowińskiego ze szkicu na temat powieści *Obywatele* Kazimierza Brandysa: pierwsza konstatacja: powieści socrealizmu „zionęły nudą”; nie przyciągały czytelników; stwierdzenie następne: pojawiają się „ambitnie pomyślni” *Obywatele*, to „niezwykle interesujący przypadek próbujący uszlachetnić” socrealizm – ale przecież wiadomo, że realizm socjalistyczny reformowalny nie był: „jedyną formę reformy stanowiło jego odrzucenie”; z czego wynika następująca konkluzja: los ambitnie pomyślanych *Obywateli* [...] nie jest w sumie niczym więcej jak smutnym świadectwem estetycznych i moralnych aberracji czasów stalinowskich”. Jak widać z powyższego, ciekawa i wykraczająca ponad socrealistyczną przeciętność powieść Brandysa, nie ma szans na historycznoliteracką wyważoną ocenę, bo jako smutne świadectwo pozbawiona jest własnej tzw. bezpośredniej wartości. A przecież można na ten utwór spojrzeć z innej perspektywy, właściwej historykowi literatury, o której tak pisze Janusz Sławiński: „stosowne są takie wypowiedzi oceniające, które odwołują się do języka wartości mieszczącego się wraz z ocenianym dziełem we wspólnej całości historycznoliterackiej [...]. Chodziłoby o to, by utwór był mierzony swoją własną miarą”.

(c.d.n.)

Pierwodruk: „Arkusz” 2001, nr 11 (120), s. 1-2.

Dlaczego lubię socrealizm 2

Nieczęsto mierzymy utwory socrealistyczne ich własną miarą. Nie pozwala na to widmo socmetody. A przecież gdybyśmy „wielkość” i „doniosłość” ideową dzieł socrealizmu widzieli w jego perspektywie, to ich przejściowa „niedoskonałość” artystyczna (H. Markiewicz – H. Osborne) byłaby do wybaczenia, a próby polepszania mogłyby znaleźć uznanie. Także w drażniącej wszystkich postulatynośi można by dostrzec swoistą wartość. Według Markiewicza: „treść poznawczo-oceniająca i postulatyczna literatury ma charakter swoisty, a zatem może być swoistą wartością literacką i wartościowanie jej jest integralną częścią wartościowania literackiego”, Wartością utworu socrealistycznego byłoby więc realizowanie mniej lub bardziej udane np. wymaganej zasady partyjności lub jakiegokolwiek innej określanej przez obowiązujące wówczas reguły atrakcyjności. Oceniamy utwory najpierw według ich własnej miary. Wówczas będzie można dostrzec mechanizmy twórczości socrealistycznej nie tylko w kategorii schematyzmu. Okaże się, że także w ramach systemu pojawiały się teksty nieprawomyślne lub oceniane jako takie przez moskiewskich doktrynerów. Wspomina o tym Wiktor Woroszyński, odpowiadając na pytanie Jacka Trznadła: „– Ale w tym, co pisali, czy nie byli grzeczni? – Ja nie wiem, trzeba by było wrócić do tych lektur i jakoś je umiejscowić w tamtym czasie. Oni bardzo chcieli być po tej stronie, ale czy rzeczywiście wszystko było takie, jak należy, z tamtego punktu widzenia? Ja pamiętam, że nawet Ścibor-Rylski ze swoim *Węglem*... Kiedy przyjechałem do Moskwy, *Węgiel* był właśnie bestsellerem u nas, a w Moskwie go odrzucano, uważano to za paskudną książkę. Książkę antysocjalistyczną. Albo jak Braun w *Lewantach* opisywał jakieś historie, że aktywista partyjny w życiu erotycznym zachował się nieetycznie, zrobił jakieś świństwo dziewczynie, coś takiego, to z punktu widzenia realizmu socjalistycznego, nie było grzeczne, naprawdę”. Wartościowanie poprzedzone powrotem do lektury dzieł prozy socrealistycznej powoduje, iż nabiera sensu analizowanie ich światów przedstawionych, które, aczkolwiek nieraz pokraczne, czy budzące drwinę lub rozpacz, w rozmaity sposób realizowały postulaty doktryny. Nie stawały się jednak przez to samą doktryną, Oprócz *Obywateli* także *Lewanty* Brauna mają swoje modele przestrzeni swoiście zsakralizowanej, zaludnionej

przez rozmaitych bohaterów, nie tylko przez *homo instrumentalis*, żyjącego w czasie zmierzającym ku Nowej Arkadii. A żywoty języka? Cała skala – od nowomownego zaklinania świata ku w znacznej mierze pozornej (niestety!) wielojęzyczności. Można by mnożyć chwyt i pomysły. Aż do – tylko pozornie zaskakującego – stwierdzenia Jerzego Jarzębskiego, iż socrealizm nie był właściwie realizmem, lecz swoistym typem fantastyki. Od lat kusi mnie chęć porównania dwóch powieści, z których jedną znałem od dzieciństwa, a drugą, poznawszy nieco później, na zawsze polubiłem. Ta czytana później – to *Tajemnicza wyspa* Juliusza Verne'a, a pierwsza? To *Daleko od Moskwy* Vasilija Ażajewa. Wiele tu podobieństw. Niemal bajeczne zmagania ludzi z groźną przyrodą, geniusz inżynierów oraz rozmaici wrogowie naszych herosów. Idealny świat współczesnych baśni. I okrutny, ale nierozpoznawalny dla dziecięcej lektury, podtekst stalinizmu. Dzisiejszy język badawczy czerpiący z antropologii kulturowej oraz struktury mitologii współczesnych wydaje się trafnym kluczem do utworów tego typu.

Powróćmy do stwierdzenia Markiewicza, iż „o doborze elementów przy konstruowaniu syntezy historycznoliterackiej decydują albo wartości bezpośrednie, albo doniosłość oddziaływania, sprowadzająca się ostatecznie do wartości wywołanych następstw. Jeżeli wartość dzieł realizmu socjalistycznego budzi negatywne oceny, a tylko niezwykle życzliwe, bezstronne spojrzenie mogłoby te oceny złagodzić, to może właśnie wartość rozumiana jako doniosłość oddziaływania zarówno owych dzieł, jak i całej socrealistycznej doktryny godna jest szczególnego rozpoznania”.

Janusz Sławiński pisał, iż „[...] dzieło nie pozostaje raz na zawsze elementem jednej tylko całości historycznoliterackiej (macierzystej). Wchodzi ono następnie w inne układy kulturowo-literackie i jest odbierane na tle innych języków wartości”. Oto więc dzieła socrealizmu, w istocie nie znikając z dnia na dzień ze świadomości odbiorców, a przecie wszystkim wykonawców, krytyków, pisarzy starszych pokoleń, młodych twórców stawały się przedmiotem polemik krytycznoliterackich i konfliktów zewnątrz- i wewnątrztekstowych.

A działa się tak, zarówno w trakcie rozwoju doktryny, by wspomnieć tylko: wczesny (styczeń 1952!) krytyczny artykuł Ludwika Flaszena *Nowy Zoil o schematyzmie*, obrazoburczy *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka, baśniowego *Złotego lisa* Andrzeja Jewskiego, czy tchnący nowością tomik wierszy Wiktora Woroszyłskiego *Z rozmów* 1955. Polski realizm socjalistyczny nigdy nie był jednoznaczny i nigdy nie stał się jednolity. Nie zdążył.

A dramat przełomu październikowego? Zwłaszcza w kulminacyjnym okresie 1955-1956, kiedy sprzeciw wobec „epoki błędów i wypaczeń” stał się dla młodych twórców przyczyną nieomal karnawałowego buntu, a w literaturze legł u początków młodego pokolenia pisarzy z Markiem Hłaską na czele. Dopiero gdy objawiły się odmienne języki wartości, gdy rozbrzmiewała polifonia literackich sporów, powtórzyć: rozgrywaną w przestrzeni krytyki literackiej oraz wewnątrz i między tekstami, czę-

sto tego samego autora – możemy osądzić znaczenie realizmu socjalistycznego jako negatywnego punktu odniesienia dla kształtu polskiej literatury podczas przełomu i po przełomie 1956.

Wartość dzieł realizmu socjalistycznego w Polsce winna być zatem rozpatrywana według kryterium doniosłości oddziaływania, a nie tylko według obecności lub nieobecności wartości bezpośrednich. To przeświadczenie może wesprzeć także inna refleksja Henryka Markiewicza: „[...] Historia literatury uprawia częściej wartościowanie porównawcze z drugiej zaś [strony] – ocenia pewne cechy dzieł literackich nie ze względu na związane z nimi konkretne jakości wartościowe, ale jako wzory postępowania pisarskiego, które wzbogaciły i usprawniły środki wypowiedzi literackiej, pozwalając wytworzyć w innych dziełach analogiczne jakości wartościowe i posuwając naprzód dalszy rozwój literatury”.

Proponuję postrzegać dzieła realizmu socjalistycznego podczas jego rozwoju i w momencie tak zwanej odwilży jako prowokujące do przewartościowań, gestów buntowniczych, poszukiwania zapomnianych dróg rozwoju literatury. Nie byłoby gry z socrealizmem, nie byłoby, jak ją nazywa Balcerzan, „szarej strefy”, gdyby nie w istocie kiepskie wartości bezpośrednie dzieł socmetody. Tak, to z artystycznej miłośkości wynikać może wartość pozytywna, nazwijmy ją *pozytywną wartością funkcjonalną dzieł realizmu socjalistycznego*. Zapewne byłoby lepiej, ażeby polskiej literaturze nie musiał się przytrafić przełom październikowy. Socrealizm jednak się zdarzył. Położył się cieniem na biografjach większości polskich twórców. Pozostawił po sobie steki tekstów. Wspominamy je często z lekceważeniem i niechęcią, bo są „tak dalece martwe”. Gdyby jednak nie one – bunt nie byłby tak wyrazisty, a przełom 56 tak dramatyczny.

Częstokroć, zamiast mówić o konkretnych tekstach, posługujemy się przezwłą „socrealizm”, postrzegając go i smakując jak roztwór, w którym rozpuściły się wszelakie formy, nazwiska, dzieła, literackie chwytły. A przecież – trzymajmy się chemicznej terminologii – realizm socjalistyczny jest rodzajem mieszaniny: strategii agitacyjnej, krytyki literackiej i polityki. Można w niej wyodrębnić reguły, autorów, ich teksty, poglądy, deklaracje. Spójrzeć na socrealizm jako na twór wielorako się rozwarstwiający, jak każda mieszanina poddana wstrząsom i zawirowaniom. Ale my nie lubimy gorzkiego roztworu socrealizmu. Nie dostrzegamy w nim indywidualności, wszystko się tu rozpuściło i sprowadziło do jednego niesmaku. A przecież potrząsając tą historycznoliteracką *mieszanią*, widzę wyraźnie, jak rozwarstwa się ona, indywidualizuje, dzieli czasowo i tematycznie, jak rozmaite są sposoby myślenia o niej, wreszcie w jak rozmaitych aspektach możemy ją oceniać.

Po pierwsze – aspekt europejski – w tym ujęciu: „socrealizm, ciekawy jest nie jako przedmiot łatwych potępień, ale jako symptom znacznie powszechniejszych zjawisk zachodzących w kulturze XX wieku” – pisze Jerzy Jarzębski w szkicu pod znamienym tytułem: *Socrealizm a modernizm*, wskazując, iż socrealizm był „wykwitem

ukrytych lęków epoki”. A być może również owocem opisywanego przez Zygmunta Baumana mariażu totalizmu i nowoczesności: „Do doskonałego szczęścia miał prowadzić doskonały porządek ten zaś mógł być tylko dziełem władzy. Im większy cel, tym większej trzeba było władzy. Totalne szczęście wymagało totalnego porządku, a totalny porządek wymagał totalnej władzy”. Najpierw trzeba było zburzyć stary świat, ale burzycielskie gesty wobec tradycji przeradzały się z czasem w lęk przed niejasną przyszłością, a pesymistyczna ocena przyszłych dziejów cywilizacji leczyła się, według słów Jarzębskiego, „akcesem do gromadnych ruchów i wierzeń zbiorowych; głuszących lęk osobisty tupotem tysięcy nóg i śpiewem z tysięcy gardeł”. Jarzębski trafnie ocenia socrealizm jako wewnętrznie sprzeczny: z zewnątrz „światoburczy, przekreślający wszystko”, a wewnątrz „pełen strachów i fobii, które rozdierały modernizm”. Dla niego socrealizm to „atrapa przełomu”, jego karykatura. Odbija się to w oczywisty sposób również na poetyce socrealizmu, podszytej lękiem, a w konsekwencji skupionej wokół nieustannego tropienia wrogów osłabiających „wiarę w spistość i trwałość systemu”. To spoglądanie z odleglejszej perspektywy nie przynosi łatwych usprawiedliwień, ale też powinno powstrzymać przed pochopnym gestem odtrącenia.

Po drugie – realizm socjalistyczny w aspekcie krajowym. Nie sposób pominąć wzorców radzieckich, ale ważniejszy wydaje się kontekst powojennej rzeczywistości, kiedy to infiltracja obcej doktryny łączyła się ze stopniową instytucjonalizacją kultury polskiej w latach 1944-1948. Narastający totalizm niszczył powojenną, jeszcze przez jakiś czas polifoniczną rzeczywistość. Do roku 1955 widzimy narastający dramat polskiej kultury, która we wszystkich swoich przejawach zdominowana została przez doktrynę realizmu socjalistycznego. W tym też czasie szczególnie dobitnie zarysowała się odmienność rozwoju literatury polskiej w kraju i na emigracji. Socrealizm w polskiej literaturze trwał w istocie dłużej niż się wydaje, a jego ukrytych źródeł można doszukiwać się również w lewicowych sympatiach ludzi kultury w dwudziestoleciu międzywojennym.

Po trzecie – aspekt „prywatny”, czyli podmiotowy (w tym wypadku nie chodzi już o moją prywatność). Nie byłoby realizmu socjalistycznego bez tworzących go ludzi. Krytyków i pisarzy, polityków i politruków, artystów sztuk wszelakich oraz zwykłych propagandzistów. Realizm socjalistyczny stał się laboratorium ludzkich fascynacji i błędów, mieszaniną aktów strzelistych i tragicznych pomyłek. Deklaracji wiary i palinodii. Woroszyłski, wspominając jeden z wieczorów autorskich, na którym po raz kolejny wypytywano go o jakieś epizody z komunistycznej przeszłości, zanotował: „Naraz uprzytamniam sobie te lustra, jakby ktoś rozstawił na drogach każdego z nas – zastygły w nich odbicia i trwają, kiedy my odeszliśmy dalej”. Kto odszedł? Kto się wahał? Kto nigdy nie brał w tym udziału? Podmiotowy aspekt spoglądania na polski realizm socjalistyczny jest fascynującą i przerażającą wyprawą w świat ludzkich emocji, by wspomnieć *Towarzyszy nieudanej podróży* Anny Bikont i Joanny Szczęsnej, dla

których – charakterystyczne – socrealizm stanowił podstawowy element rzeczywistości powojennej literatury polskiej. Wystarczyło spojrzeć na nią nie jako na sumę podokresów, pokoleń etc., lecz jako na splot pisarskich biografii. Wspomnijmy w tym aspekcie *Zniewolony umysł* Miłosza oraz *Hańbę domową* Trznadla. Rysuje się obraz ciemny, o zatartych konturach, ale przecież jakże ciekawy. Jaką znaleźć miarę wartości dla tych problemów?

Przegląd opracowań poświęconych zajmującej nas tu problematyce pokazuje pewną prawidłowość: im głębiej wnikamy w genezę socrealizmu, poddajemy analizie teksty drugorzędne i trzeciorzędne, im dokładniej penetrujemy światy przedstawione i warstwę językową, tym wyraźniej eksponujemy oceny negatywne (W. Tomasik, T. Wilkoń). Natomiast spojrzenia ogólne, unikając pobieżnych refleksji wartościujących, i tak zmierzają do przedstawienia realizmu socjalistycznego jako faktu historycznoliterackiego o negatywnych skutkach dla polskiej literatury. Tak czyni Jarosiński. Natomiast Balcerzan, poddając w swojej książce o poezji analizie liczne zjawiska obecne w liryce socrealistycznej, powstrzymuje się przed ocenami, które jednak i tak skutkiem sugerowanych interpretacji same nasuwają się wytrawnym czytelnikom.

Realizmu socjalistycznego nie można nie oceniać lub oceniać powściągliwie. Powściągliwość nie jest możliwa z dwóch powodów: jest to nieodległa historia, a dla wielu, choć to fragment ich biografii, przez parę dziesiątków lat jakby zmumifikowane, a mumia była przez lata chroniona przed penetracją niepowołanych badaczy.

Był początek lat 80. Zbrojny w półpancerz strukturalistycznej interpretacji stawiałem bezradny przed dylematami twórców lat 50. Dziwne, iż dopiero wówczas uświadomiłem sobie w pełni znaczenie epoki stalinowskiej w naszej kulturze. Zmierzch epoki Gierka otwierał oczy na absurdy otaczającej nas rzeczywistości, a lustra emigracyjnej literatury i eseistyki odbijały jej krzywe oblicze. Nie sięgaliśmy jednak w przeszłość, kiedy dominował zwycięski, jak się zdawało, marksizm. Któż pamięta zajęcia o socrealizmie na studiach w latach 70.? Coś, co było nieomal w zasięgu ręki, było jakby nieobecne. Potem dogoniła nas Historia. Pamiętam takie zdarzenie zaraz po roku 1980. Sala C2 w Collegium Novum w Poznaniu, spotkanie z Jerzym Andrzejewskim i pytanie z sali o *Partię i twórczość* pisarza. Kto pytał, nie pamiętam. Chyba student, którego już dręczyła „hańba domowa”. Andrzejewski wyznał, że wierzył, choć ta wiara niebawem się rozwiąła. Ale bardziej ciekawiły go nagabywania o *Miazgę*.

Mijały miesiące, kwartały i półrocza. Nie napisałbym doktoratu, gdyby nie socrealizm, bo nie mógłbym zrozumieć buntu młodych pisarzy pokolenia 56; ich dramatycznych gestów sprzeciwu: od rozpacz po karnawałową radość (ze łzami w oczach). Nie napisałbym doktoratu, gdyby nie stan wojenny, będący przerażającą perspektywą powrotu czasów minionych. To nie był strach fizyczny, była to obawa intelektualna przed kolejnym, ale czy naprawdę możliwym unicestwieniem wolności? – obawa idąca w parze z podświadomym uczuciem, iż nadszedł czas refleksji historycznej także dla mojego pokolenia. Refleksji, którą trzeba połączyć z analizą

i interpretacją historycznoliteracką. Było to dość naiwne przekonanie, że można ozenić wielką politykę z małą literaturą. Zwłaszcza wobec wzruszania ramion luminarzy ówczesnego literaturoznawstwa, z pobłażaniem spoglądających na moje poczynania z socrealizmem i pokoleniem 56. U progu lat 80. – miałem takie wrażenie – uważano, że zajmuję się czymś niestosownym. „To przecież gówno”, usłyszałem kiedyś w Pałacu Staszica. A przecież temat brzmiał: *Norma atrakcyjności w młodej prozie*. Nietrudno pojąć, iż musiałem ją odnosić do szczególnej nieatrakcyjności socrealizmu. Próbowałem jednak zdobyć się na obiektywizm, zrozumieć i bohaterów, i ich kreatorów. I nie posługiwać się wszechobecną podczas publicznych wystąpień na temat socrealizmu drwiną. Profesor Ziomek powiedział mi niegdyś, że wielką sztuką, nieomal nieosiągalną, jest wygłoszenie wykładu o socrealizmie bez wywoływania śmiechu wśród słuchaczy. Teraz trudniejsze jest co innego – samo zwrócenie uwagi na to zjawisko, które już trochę lepiej rozpoznawalne (vide: popularne podręczniki) nadal jest nazbyt pospiesznie sklasyfikowane i wartościowane.

Próbowałem zwrócić uwagę na potrzebę traktowania socrealizmu z opisową dokładnością, analityczną precyzją i interpretacyjną przenikliwością. Droga ku temu jest wytyczana w coraz liczniejszych opracowaniach, wszystkie one jednak poza *Słownikiem terminów literackich* i *Słownikiem literatury polskiej XX wieku* nie ukrywają niechęci do przedmiotu refleksji i badawczej. Może więc budzenie wrogości do siebie było i jest immanentną właściwością socrealizmu? Czymś, co jest cechą jego poetyki i strategii. Przecież ich celem była walka z wrogiem w idei i w słowie. Czaił się on wszędzie. A kiedy stopniała „zbiorowość swojaków” czas jakiś chroniąca swojego idola, wszyscy stali się nagle wrogami. A wrogość nie generuje obiektywizmu. Chcę przez to powiedzieć, że w samej genezie realizmu socjalistycznego tkwiły mechanizmy prowokujące sprzeciw spodziewanych przeciwników, co w sprzyjających okolicznościach zaowocowało znakomitymi odwetowymi akcjami, które rozbijały przełom 1956, a potem, wyciszone, odezwały się po latach ciągle wrogim głosem i być może dopiero następne pokolenie badaczy wprowadzi z wyrozumiałością do spisu lektur jedną chociaż powieść socrealistyczną. Na razie można powiedzieć, że paradoksalną odpowiedzią na bezwartościowość może być wartość. Wartość prywatnych wyborów, zaangażowania, budzenia wspomnień, wartość podjętych badawczych starań, by potępić, zrozumieć czy nawet wybaczyć. Dlatego lubię socrealizm.

Podglądanie Parnasu

recenzja książki Piotra Łuszczkiewicza
Pociąg do Poznania (szkice i rozmowy), Poznań 2000

Jak opowiedzieć o książce Piotra Łuszczkiewicza. Jej gatunkowa synkretyczność i wielorakość tematyczna splecione w kompozycję nieczęsto spotykaną usprawiedliwiałyby zarówno spojrzenie z lotu ptaka szybującego nad Parnasem, jak i ogląd drobiazgowy z perspektywy istoty penetrującej nierozświetlone zakamarki literackich biografii. Dostrzegając w autorze istotę oswojoną i subtelną, ja, który Parnas odwiedzam rzadko w niektóre tylko czwartki literackie, zarazem człowiek nie całkiem z zewnątrz – chciałbym powiedzieć – że jest to książka zaskakująca.

Ktokolwiek młodo wstąpiwszy na salony literackie, już po kilku latach potrafi o ich bywalcach pisać elegancko i przenikliwie, rozmawiać z nimi, słuchać uważnie – ten budzi ciekawość. Łatwiej jest wymyślić esej, uporządkować staro- czy młodoliteracki rozgardiasz, niż wyruszyć w podróż po terenach zawłaszczonych, przemierzać je pewnym krokiem, rozdając wokoło przyjacielskie gesty i rozpytując o drogę... na szczyt?

Czyż nie ważniejsza jednak jest sama opowieść i jej bohaterowie? Oto oni: najpierw znajdujemy refleksję o miłości w poezji Romana Brandstaettera, potem intermezzo – wywiad z Edwardem Balcerzanem, by po kilkunastu stronach znowu nurzać się w erotologii, tym razem perwersyjnej, rodem z Joyce'a i Musila. Jest to mistrzowska interpretacja eseistyki Egona Naganowskiego, w którego wyobraźni zagościli niegdyś ci znakomici prozaicy. Później powracamy na rodzimy grunt, by spojrzeć na sylwetki debiutantów przełomu lat 50. i 60. W tych szarych obszarach rodziły się kolorowe wyobrażenie oraz przenikliwe rozpoznania poetyckie: B o g u - s ł a w y L a t a w i e c, Eugeniusza Wachowiaka, prozatorskie nieomal autobiograficzne gesty Edwarda Balcerzana. W początku lat 70. zaistnieje jako artysta Sergiusz Sterna-Wachowiak. Na koniec trafiamy na szkic o S t a - n i s ł a w i e B a r a ń c z a k u – poecie, eseiście i translatorze. Łuszczkiewicza, który

z maestrią tropi artystyczne objawienia, Barańczak urzekł od szkolnego dzieciństwa. Pisząc o nim nie rozświetla mroków biografii, pasjonuje go zbliżanie się do sensu metafor, interpretowanie intertekstualnych zaczepek oraz translatorskich potyczek. Analizując poezję potrafi zarazem pokazać, jak w eseju o twórczości Latawiec, trudną do uchwycenia wartość „samostwarzającej się” osobowości artystycznej na tle wydarzeń, które niosła historia.

Zbiór pięciu szkiców powstałych przy codziennych zatrudnieniach na Parnasie jako referaty, posłowania do tomików czy obszernie recenzje, krytyk szczęśliwie połączył z pięcioma rozmowami: dało to misterną kompozycję o dwuznacznym tytule *Pociąg do Poznania*. Jej sens staje się w pełni widoczny, kiedy ogarnia się całość tego eseistycznego przedsięwzięcia.

Parnas się starzeje, nieubłagany czas zabiera w niebyt kolejnych mistrzów, którym nie zadamy już prostych pytań: skądżeś poeto? cóż sądzisz o świecie? Trzeba więc czas na chwilę zatrzymać. Poprosić artystów o refleksję. Zatrzymajmy w kadrze twarz rozmówcy, charakterystyczny gest, zanotujemy odpowiedzi na lawinę pytań. Łuszczkiewicz należy do tych eseistów, którzy inaczej niż bezwzględni futuryści nie wywożą „nieświeżych mumii” swoich poprzedników.

Na Parnasie ktoś pozamieniał role. Gdyby nie umieszczone w zakończeniu książki, a jakże użyteczne, metryki urodzeń towarzyszące biogramom: Balcerzana, Orłowskiego, Przybylskiego, Sterny-Wachowiaka, Pacholskiego, trudno byłoby się zorientować, ile kto ma tutaj lat. Starsi: Balcerzan, Orłowski, Przybylski są oto bardziej otwarci, niepewni, kontestujący. Natomiast młodszy Sterna-Wachowiak, czy jeszcze młodszy Pacholski jakby zastygli w swej dojrzałości. Ich wady – jak twierdzą – nie z nich pochodzą, lecz z nieroztropności nieuważnych czytelników i recenzentów. Czyli na starzejący się Parnas trzeba patrzeć z uwagą, bo więcej tam młodości niż się na pozór wydaje – stara się powiedzieć Łuszczkiewicz.

Poznań – miasto to niektórym wydaje się drażniące Niechęć do drobnomieszczańskiej, obezwładniającej aury, przewijająca się w wypowiedziach interesujących poprzez swą szczerość i autoironię (u Ryszarda Przybylskiego) oraz szczerość i brak dystansu wobec siebie (u Sterny-Wachowiaka), trochę boli autora *Pociągu do Poznania*. Mógłby się Poznaniem nie przejmować, mając do wyboru kosmopolityczną Warszawę, robotniczą, ale i swoją uniwersytecką Łódź czy rodzinny Kalisz, zwrócił się ku gnuśnej stolicy Wielkopolski. Czyżby nęciła go stabilizacja, konieczność ślania przez twórców swych tekstów do nieba, z pominięciem uwagi mieszczan porządkujących ogrody w cieniu swych willi, czy pomykających skrzypiącymi schodami starzejących się klatek schodowych, gdzie na drzwiach własna wizytówka, a za oknami dachy, dachy, dachy? A może nęci krytyka błyskanie „atoli” i „aliści” w strukturach sztywnego uniwersyteckiego dyskursu?

Nie. Nasz autor – człowiek namiętny i żarliwy, jak określa go Piotr Szewc w zgrabnym *Wprowadzeniu* do książki, zakochał się w Poznaniu. Może więc Poznań nie jest

piekielnym lejem, negatywem góry, na której zawsze gdzie indziej (w Gdańsku czy Warszawie) sytuują się prawdziwi artyści? Może to przesadne uogólnienie, że miasto topi wszystkich w nijakości. Czyżby nic z jego atmosfery nie sprzyjało artystom? Czy pozostawała im tylko samotna praca twórcza uprawiana wśród pożeraczy szaszłyków lekceważących ich metafizyczne niepokoje? Wodząc nas po Parnasie, Łuszczkiewicz pisze tylko o niektórych poznańskich twórcach. Usprawiedliwia się. Niepotrzebnie. Po cóż nam wieloraka i nic nieznacząca kompletność? Z kompozycji rozpisanej na głosy starszych i młodszych, prozaików i poetów, uczonych i kontestatorów, czasem w jednej osobie, wyłania się nie tylko literacki świeatek, ale i jego ostrożny komentator. W rozmowie elegancki i nie natarczywy. Szanuje zarówno wstyd uczuć, jak i chępliwość rozmówców. Docenia deklarowany rozmach twórczy, spełnione światowe koneksje literackie, sugerowane zadomowienie w tradycji, ale i polemikę z obiegowymi przeświadczeniami. Dobra znajomość niemieckiego obszaru językowego i jego literatury pozwala mu wieść niezwykle ciekawą rozmowę z Hubertem Orłowskim – poznańskim germanistą, który barwnie opowiada o swoim warmińskim dzieciństwie, pokazuje też ciekawe aspekty swoich badań nad prozą niemiecką, w tym nad literaturą w III Rzeszy. W rozmowie z Balcerzanem stara się uzyskać odpowiedź na pytanie, dlaczego ten obiecujący w latach 60. pisarz nie uprawia już literatury pięknej: „[...] w twórczości jest pewien moment wstydu [...] Mało tego, że się przyznaję, jaki jestem, to jeszcze mówię: oglądajcie mnie takim, łańcie po moich snach, po mojej wyobraźni, po moich kompleksach, po moim dzieciństwie [...] to jest wstydlivość intymności [...] No i po prostu, ów wysiłek pokonywania wstydu okazuje się u mnie ogromny, gdy to jest literatura” – odpowiada indagowany. Ale wydaje się, że w Balcerzanie wciąż coś się czai. Literackiego. Podobnie jak w Orłowskim. Zaś Przybylski wążający się po obszarach kultury multimedialnej nie ma czasu na nic poza nauką i kontestacją. Sterna-Wachowiak wyłania się z rozmowy jako postać dopełniona, aczkolwiek pełna niepokoju i frasunku. Postrzega świat minionych dekad jako spolaryzowany między żarliwą młodzieńczością i cwaniackim wyrachowaniem literackiego establishmentu. Z najmłodszych Arkadiusz Pacholski tchnie optymizmem poznawczym, chociaż u niego podszyty jest on obawą śmierci. A to niepokoi Łuszczkiewicza, który znacznie lepiej radzi sobie z tematem miłości niż zagłady.

Nie do końca ma rację Piotr Szewc, iż: „Literacki Poznań Łuszczkiewicza zafrapował, wciągnął, pociągnął, ale i postawił w roli świadka, obserwatora”. Sądzę inaczej. Nasz autor jest aktywnym uczestnikiem zdarzeń – nieomal ich kreatorem. Kiedyż to zdobył się ktoś w Poznaniu na rodzimą próbę prezentacji naszego wielkopolskiego Parnasu oglądanego z indywidualnej perspektywy? Taka odwaga czy nierozwaga osłonięta jest wysoką kulturą literacką i osobistą autora, który nikogo nie chcąc urazić, w istocie tego nie czyni. „Napisałem o tych, których poznałem” – stwierdzi w zakończeniu książki. Stąd wycieczki w krainę erotologii literackiej, zachwyty nad Barańczakiem czy podziwy dla konsekwentnie rozwijającej się poezji

Bogusławy Latawiec, której losy nijak się wpisują w krajobraz przerażającej nieufności do Poznania i jego miejskiego oblicza. Spór o Poznań nie rozsierdza Łuszczkiewicza, a dzieje się tak dlatego, że ma on naturę tolerancyjną, co deklaruje w rozmowie z Pacholskim: „Widzisz, że materia nie jest jednorodna i że tkwi w niej jakiś molekularny imperatyw, który każe w gatunkowym interesie tolerować różnorodność. Ludzie usiłują zaś w sobie zagłuszyć ów prawieczny głos tolerancji”. Deformacje są u niego łagodne, a interpretowane światy zapięte na ostatni guzik. Ta niewyszukana metafora stanowi jawne przeciwieństwo jego misternych, wielopoziomowych, może czasem nazbyt elokwentnych, rozkwitających w nieposkromiony sposób argumentów. To taki kolista Chagallowski pejzaż, w którym czasami nie wiadomo, gdzie początek a gdzie koniec drogi. I wszystko byłoby pięknie i sympatycznie, z domieszką poznańskiej uniwersyteckiej solidności, gdyby nie pojawiające się zwłaszcza w rozmowach napięcia, które zaskakiwały samego autora. Bo kiedy on szuka w Poznaniu harmonii i ładu, swoistego centrum z zamieszkującymi je ukształtowaniami i błyszczącymi blaskiem nie odbitym artystami – trafia na istoty niedopełnione, przybyłe tu zewsząd, ciągle wędrujące, czasem niezadowolone i zarazem zachwycone sobą. I może to właśnie skłoniło go do złożenia w całość tej na pozór niespójnej książki. Bo czy rację mają ci, którzy, jak Sterna-Wachowiak, powiadają, że „to miasto przecież nikogo nie wykreowało [...] Mieszkających w grodzie nad Wartą wybitnych artystów, malarzy, pisarzy, kompozytorów wyniosła sama siła ich talentu”. W rezultacie takie gesty frustracji radują Łuszczkiewicza, który chce pokazać, że los twórców to niezgoda na zwykłość. A więc dobrze się dzieje, że Parnasowe góry pojawiają się także w z natury równinnej Wielkopolsce. Odpowiadając na rozterki jednego z rozmówców kolejny raz utyskującego na poznańskość – Łuszczkiewicz konstatuje: „Zamknijmy to jakimś optymistycznym akcentem. Nauka w Poznaniu jest mocna”. Czyżby nasz Parnas został podzielony między uczonych i artystów? Wspomnijmy zatem fragment słownikowej charakterystyki Parnasu: masyw górski w Fokidzie (śr. Grecja) na płn. od Zatoki Korynckiej, o dwóch szczytach, z których jeden był przez starożytnych Greków poświęcony Apollinowi i muzom, a drugi – Dionizosowi (odbywały się tam orgie dionizyjskie). Problem w tym, gdzie komu byłoby lepiej i bardziej twórczo. Dionizyjski Poznań? – kpisz, czy o drogę pytasz, Wojciechu Wielopolski. A może i tu zagości karnawał.

Gra o siebie

recenzja książki Bogusławy Latawiec *Gęstwina*,
Warszawa 2001

Porywająca znakomitym pomysłem i uwodzająca stylem narracji opowieść o wręczeniu Nagrody Nobla Wisławie Szymborskiej zatytułowana *Kogo róża pocałuje* otwiera nowy tom prozy i wierszy Bogusławy Latawiec – autorki, której pisarską działalność trudno zatrzęsnać w prostych formułach: prozaik, poeta, reportażysta. Jawi się ona w pejzażu rozmaitymi barwą i nastrojem, co więcej – wędruje w czasie. Przywraca nastroje sprzed lat. Debiutantka lat 60. (rok 1965: tomik poetycki – *Otwierają się rzeki*; powieść – *Nie widziałam tak długiej chorągwi*); autorka powieści i reportaży, poetka obdarzająca czytelników, z zadziwiającą regularnością, co kilka lat nowymi, intrygującymi tomami prozy i poezji (ostatnia powieść – *Ciemnia*, 1989; ostatni tomik – *Razem tu koncertujemy*, 1999) prezentuje nam dzisiaj *Gęstwinę* (2001). Zachęca, byśmy podążyli ku jej wnętrzu, odnaleźli ścieżki. Czy można przeniknąć gęstwinę?

Dziecięco-baśniowa osnowa sztokholmskiej narracji z 1996 roku stanowi wyrazisty interpretacyjny trop wiodący w gąszcz. „Może to prawda, że po inicjacjach młodości niczego absolutnie nowego w życiu dorosłym nie doznajemy?” [s. 8]. Każdy z fragmentów prozy, każdy wiersz z *Gęstwiny* jest datowany. My zaś, w trakcie lektury kolejnych reportaży literackich, esejów, scenek rodzajowych, relacji ze snów i wreszcie umieszczonych między nimi wierszy oddalamy się od teraźniejszości, idąc krok po kroku ku początkom. Ta nietypowa, jakby uwsteczniająca się kompozycja, a nie można jej nie zauważyć, frapuje oraz skłania do postawienia pytania o genezę takiego pomysłu. Zrozumienie struktury *Gęstwiny* – zbioru, który chciałoby się umieścić w obszarze tak zwanej „literatury dokumentu osobistego” – to wyzwanie, które kusi bardziej niż wyodrębnianie w niej gatunkowych porządków, klasyfikowanie odmian czy tropienie literaturoznawczych niezwykłości. Ale uwaga! Tej gęstwiny nie można penetrować pospiesznie, nerwowe przedzieranie

się, wybiórcze czytanie tego lub owego fragmentu, wreszcie lektura przypadkowa, jakże częsta wśród sylwicznej rzeczywistości tekstów rozmaitych może roztrwonić sensy najważniejsze.

Wstępne rozpoznanie już sugerowałem: zawsze pozostajemy dziećmi. Uświadamiamy to sobie po tym okresie, kiedy wymknąwszy się na krótko rodzicielskiej dominacji, dożywamy najtrudniejszych chwil, gdy to oni odchodzą na zawsze. Pochoje po rodzicach, ich odbijające się nieludzkim już echem głosy wśród odnowionych pieczołowicie ścian przywołują wspomnienia chwil najodleglejszych, a coraz lepiej pamiętanych. Niezniszczalna pamięć lekceważąca prawa czasu, ta metafizyka nieprzemijania odwija nasze wspomnienia ku przeszłości najwcześniejszej. Czy jednak możemy bezkarnie odwijać taśmy pamięci? Czy nasze dzisiejsze notowanie wspomnień nie jest w znacznym stopniu wyznaniem naszego obecnego stanu ducha, a nie prawdziwym powrotem do przeszłości. Jak pisał św. Augustyn: pokazuję, „jaki jestem w tym oto czasie, gdy pisze moje wyznania”. Może więc zamiast wspomniania zaproponować niejako mechaniczne odtworzenie taśmy, pokazać, jacy byliśmy przed laty, co postrzegaliśmy wokoło siebie, jaki był wówczas świat. Skomponować całość z tekstów gotowych. Ale musi to być kompozycja nieprzypadkowa.

W roku 1995 Bogusława Latawiec i Edward Balcerzan znaleźli się w Paryżu. Koniec wieku nie zapowiadał się najweselej. Dzieciństwo wieku symbolizowały kręcące się martwo (bo bez pasażerów) kolorowe karuzele – schyłek wieszczyły spalone w ataku terrorystycznym karuzelowe konie. Paryż przemierzały brygady antyterrorystyczne, Uniwersytet przypominał fortecę, centrum Pompidou pustoszało w obawie zamachu, a na usta cisnęły się słowa: „Monstrualny, kafkowski świat, w którym na każdego czyha kara, na każdym może zostać wykonana egzekucja. Samo istnienie jest nią naznaczone – jemy, gdy inni głodują [...] Dla nich jesteśmy wymienialni. Myślą o nas jak o tłumie potencjalnych ofiar. Liczy się tylko akt kary, wykonanie wyroku” [s. 64]. Nie chciałbym epatować katastroficznym nastrojem, prorocstwem XXI stulecia kryjącym się w tekście literackiego reportażu *Koniec wieku* z roku 1995. Chociaż warto odnotować spostrzeżenie, iż poeci czują i wiedzą zwykle więcej niż politycy: „Terror – sytość, gra na biało-czarnych polach. [...] Kiedyś zderzą się te dwie ziemie, runą ze zgrzytem. Miażdżąc wszystko co po drodze: komputery, ludzi, obrazy. Przed uciekającymi ruszą śliskie od krwi chodniki” [s. 66]. Chciałbym natomiast pokazać, iż wbrew rzucającej się dziś w oczy jego aktualności, dostrzegam tutaj coś innego i uniwersalnego: wrażliwość na obcą i stopniowo oswajaną przestrzeń i nieomal irracjonalną próbę ocalenia w tym zagrożonym katastrofą miejskim pejzażu, jednego spojrzenia na: „igłak rosnący przy ścieżce o ostrym drażniącym zapachu i szarych, grubych igłach [...] Zobaczyłam go tak dokładnie, jakby został wycięty z zieleni specjalnie dla mnie. Zderzenie w przestrzeni. Ta sekunda zostanie we mnie, w czymś znacznie bardziej rozległym niż pamięć, w koronie mojego drzewa, w całej tej buszowanej rozległości, którą dźwigam. Nie można wykluczyć, że kiedyś znowu wróci

do mnie” [s. 70]. Każdy z nas wie, że warto kolekcjonować takie ulotne momenty. Bo świat to: „Przenikanie, nakładanie, zawirowania, a wszystko w pędzie, w dzianiu się, w pośpiechu. I cały czas tracimy, gubimy, trwonimy, bo taśmy, taśmy nie można już cofnąć, by doogłądać to, co pominęliśmy” [s. 70].

Gęstwina i buszowata rozległość z jednej strony, z drugiej zaś wszystko w pędzie – jak więc odnaleźć minione zdarzenia, wysupłać z pamięci ocalone spojrzenia, zapamiętane głosy. Cofnąć taśmę przeszłości, nic jej nie dodając i nic nie ujmując. I nie ugrzęznąć przy tym w żmudnie konstruowanej autobiografii czy powieści autobiograficznej, których mimowolnym celem jest budowanie wizji swojej osoby z perspektywy współczesnych doświadczeń. Pomysłem Bogusławy Latawiec jest powracanie do przeszłości, odsłanianie utrwalonych ongiś obrazów, przecięcie warstw czasu, odkrycie swoistej geologii wspomnień. Bez komentarza. To jakby nowa strategia pokazania siebie i świata poprzez zgromadzenie w jednej galerii uporządkowanych chronologicznie autoportretów wcześniejszych. Taką galerią jest *Gęstwina*. Z obowiązującym jednym kierunkiem zwiedzania: zawsze w głąb czasu. Gęstwina, chaszcze, gąszcz – galerią? Tylko jako opublikowana w tomiku sekwencja tekstów. To ona służy wskrzeszaniu kolejnych emocji pisarskich. Ale przecież nie tylko po to, by martwić się o to, co stanie się z paryskim *Geniuszem wolności* z placu Bastylli w nowym wieku, ale by pokazać źródła swoich zachwytów i przerażeń, miejsca nawiedzane w przestrzeni świata i poznańskie zaułki. Gęstwinę prawdziwą. Swojej psychiki. Tutaj rozgrywają się dramaty najboleńsze.

Jednym z najważniejszych, „kluczowym” tekstem książki jest nadzwyczaj krótki *Widok z okna* z roku 1993. Wydawałoby się, banalny dla postronnego obserwatora fakt zbudowania na wprost okien autorki handlowej hali zasłaniającej pejzaż rynku – staje się dla niej egzystencjalnym, a może nawet metafizycznym dramatem: „Zabrano nam widok. Okradziono z przestrzeni [...] Już nigdy nie zobaczę tego, co widywałam dziesiątki razy dziennie przez równe pół wieku”. Oznacza to utratę orientacji: „Znaki i światło. W młodości wierzyłam, że prowadzą [...] Wszystko wydawało się proste [...] Teraz wiem, że to tylko marzenie [...] Nie ma punktów orientacyjnych. Jesteśmy tam, gdzie jesteśmy...” [s. 101]. Odebranie widoku to zdrada – „Zdradził mnie widok z okna” – to podstęp w grze. Został tylko powidok – utrwalony w wierszu z roku 1989, który został umieszczonym tuż obok prozy – obraz rynku na zawsze zatrzymany pod powiekami. Doświadczając dekonstrukcji najbliższej, oswojonej przestrzeni, autorka pyta: „A w co ja, żyjąc, gram naprawdę i z kim? Wygląda na to, że nie tylko z ludźmi o ludzi i siebie. Także z kawałkiem szarego nieba, ziemi o siebie. Zawsze jednak – o siebie”.

Gęstwina to gra o siebie. I o swoją wizję świata. Wizję poetycką. A także o swoją egzystencję. Tę zagrożoną chorobą: „Teraz modłę się po nocach/ do mózgu, oczu, kości aby pozostały ze mną”. I tę, którą trudno pojąć, jak w poruszającym wyznaniu: „Moje palce są jak bicze Boże, jak plagi biblijne... Czyżby zemsta nad naturą, że

wymyśliła mnie niczym owoc bez pestki? Bez szansy nawet w najżyźniejszej ziemi?” z ulotnego tekstu *Tulipan, koral, pszczoła, moje palce* z roku 1993.

Ocalanie pamięci, obrazy rzeczywistości, gra o siebie – to były zawsze najważniejsze wątki tej twórczości. Splecione z reportażową starannością oraz poetycką kreatywnością, co poznaliśmy, interpretując sztokholmską baśń. Dla stworzenia literackiego reportażu niezbędny jest dobry pomysł lub niezwykłość sytuacji. Te nie nadarzają się zbyt często. Jeśli jednak w przestrzeni i w czasie zdarzy się coś tak magicznego jak wizyta *Różewicza na kawie u Mickiewicza* w Śmiełowie w roku 1993 – to wiadomo, że powstanie tekst niezwykły. Opowieść o starym poecie i o możliwości zatrzymania w kadrze tego, co kiedyś się wydarzyło, i co zostało już opisane. Utrwalenie poprzez powrót do miejsc wspólnych dla przeszłości i teraźniejszości, to także wizja czasu „wolnego od jego linearnej tyranii”. Śmiełów – magiczne miejsce wspólne dla Mickiewicza, Różewicza, uczestników literackiego spotkania, widzów oraz czytelników. Czas i miejsce, który łączą.

Podobną rolę pełni także przestrzeń, jak w opowieści z pobytu w słynnej Kuncewiczówce w Kazimierzu nad Wisłą w 1993 roku. Historia odwiedzin w „żywym domu” niezujących Marii i Jerzego Kuncewiczów jest jakby uzupełnieniem opowieści ze Śmiełowa. Teraz jednak ożywiona została właśnie przestrzeń, odżyły postaci domowników, skrzypią schody, sprawdza się tajemnicze zakątki domu, tropi przeszłość. Ale nigdy nie jesteśmy pewni, nawet ja, który potykałem się na tych samych schodach i spałem w łóżku autorki *Cudzoziemki*, na ile wyłaniająca się ze stron reportażu opowieść jest wiarygodna, a na ile stanowi produkt „złodziejskiej profesji”, jak nazywa autorka swoją nieposkromioną zdolność do kreacji: przestrzeni, czasu, postaci swoich bohaterów. Gra między prawdą i fikcją to główny motyw częstej w tej prozie autorefleksji pisarskiej. I temat osobistych zmartwień, kiedy napisała coś, co mogłoby urazić bohaterów opowiedzianej historii. *Gęstwina* jest poprzeplatana różnymi relacjami interpersonalnymi, które po części należy uznać za efekt kreatywnej inwencji Bogusławy Latawiec uważającej, iż niejednokrotnie „nieprawda ciekawsza bywa od prawdy”. Opowieści o Szymborskiej, Różewiczu, Przybosiu, domu Kuncewiczów stanowią znaczącą część tomu, gdzie ocala się pamięć innych językiem poetyckiego reportażu. Tak więc stajemy się mimowolnymi uczestnikami odtwarzanych zdarzeń: od widocznych skutków, także towarzyskich, podążamy ku przyczynom animozji (urazony Różewicz, obrażona poetka Ania), badamy genezę rozmaitych opinii, dajemy się wciągnąć w mechanizmy tworzenia, w odkrywanie tajemnic warsztatu. Bogusława Latawiec jest pewna niebezpiecznej mocy swojej wyobraźni, która gotowa podporządkowywać sobie rzeczywistość: „Może znowu jedynie dla efektu kolorystycznego [...] podkładam prawdę. A już zdążyłam uwierzyć, że Różewicz tego ranka został schwytany, połknięty, ubezwłasnowolniony przez powietrze Nowosielskiego, światło jego obrazów” [s. 49].

Tekst po tekście schodzimy w głąb czasu, mijają lata, teraz *gęstwina* rozciąga się nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie. Rozpoczęta z czwartym wymiarem gra,

o możliwość powrotu do przeszłości, zatrzymania w kadrze pamięci minionych chwil – w pierwszym ruchu polegała na pomyśle zwykłego cofnięcia taśmy. Uporządkowanego przedrukowania, sugestywnego archiwizowania. Można było przez to pokazać zmieniające się wydarzenia. Jak w *Wehikule czasu* Wellsa wystarczyło poruszyć dźwignią i przed oczami przesuwały się obrazy: upadającego imperium (*Niepokój brzeski* – 1992; *Wilczy dół* – 1991); polskiej rewolucji lat 80. i 90.: (*Chce sobie pani pojeździć wózkiem* – 1994, *Zamach stanu* – 1992, *Pieniądze* – 1992, *Pięćioletni* – 1990, *Za-duchy* – 1983, *Zdanie* – 1981); zmieniającej się szkoły (*Patron* – 1992, *Przednówek* – 1981). Z ciekawością obserwujemy te same miejsca w różnych momentach naszej najnowszej historii – dziejącej się także na placu Mickiewicza w Poznaniu i w jednym z poznańskich liceów.

Nadszedł jednak czas na ruch następny, posunięcie niejako podwójne: w grze z czasem i w grze „o siebie”: „Igła rzucona w światło, ale igła wypełniona krwią, krucha, drobniejsza niż najdrobniejsza igła. To doświadczone zmysłami przeżycie prawdziwych proporcji między »ja« a »nie ja« zaskakiwało. Mrok walił się na całe minione” [s. 172]. Przeżycie doznane podczas międzykontynentalnej podróży samolotem, uświadomienie sobie względności czasu, zagubienie się między czasem a czasem spowodowało nieodpartą chęć ucieczki przed relatywnością, pragnienie znalezienia: „jakiegoś przesmyku, który nie tylko w pamięci łączy minione z teraźniejszym, jest materialnym znakiem biografii, jak przecinka w puszczy, którą zwierzęta wędrują do wodopoju. Każdy ma takie miejsca, które bardziej niż inne łączą go z przeszłością” [s. 172]. Zacytowane wyżej fragmenty relacji z podróży do Chicago w roku 1992, opowieści będącej połączeniem doznawania amerykańskiej przestrzeni z rozbudowaną interpretacją rozmów z córką Przybosia – Utą, są przykładem na funkcjonowanie wyobraźni autorki *Gęstwiny*, która potrafi niepostrzeżenie przejść od zatrzymanego w rozmowie słowa przestrzeń do cytowania wiersza poety o locie samolotem by zaraz rozwinąć pogłębioną autorefleksję.

Widzimy, że teraz do miejsc wspólnych pamięci prowadzić mogą rozmaite przesmyki łączące minione z teraźniejszym. Opowieść Uty o śmierci ojca natychmiast przywołuje wspomnienie naszej autorki: „Powinam jej teraz powiedzieć, że mnie także nie daje spokoju śmierć mojego ojca. Umarł w domu, we śnie” [s. 168].

Spróbujmy zlokalizować i nazwać przesmyki łączące teraźniejszość z przeszłością – po pierwsze: M i e s z k a n i e wypełnione książkami, wspomnieniami, głosami Ojca i Matki; po drugie oswojona przestrzeń bliskiej okolicy – R y n e k: „Z okna widać kościół i rynek. Płachty nad straganami chlupoczą w ulewie, skrzypią w śniegu, sztywne, puchate lub złote, kiedy o świcie niosą słońce. Na wieży są cztery zegary. Odmierzają czas naszego mieszkania. Obracamy się razem z nimi wokoło dni, dziesięcioleci, podłóg połączeni wspólną pępowiną” [s. 188]. Oto jeden z krótkich tekstów kreujących rozwijającą się wstecz fabułę *Gęstwiny*. Fabułę gry o siebie. Zauważmy: z okna widać jeszcze stragany. Jest rok 1992. Widok zostanie ukradziony dokładnie za rok.

Przywiązanie do prywatnej przestrzeni, do swojej ziemi, do Polski, daje o sobie znać podczas pierwszej wyprawy do USA w roku 1991. Podróży do przyjaciół, którzy opuścili kraj w latach 80. Pojawia się tutaj, częste i poprzednio, ale teraz szczególnie mocno podkreślane „my”: Bogusławy Latawiec i Edwarda Balcerzana. Trudno im zaakceptować emigrację przyjaciół: „[...] chowamy gdzieś w środku irracjonalny, nigdy nienazwany wprost, opór” [s. 204] i kieruje tym „coś więcej niż krajowa obsesja”. Gra o siebie, gra o nas toczyła się o najwyższą stawkę: „[...] dowiaduję się wreszcie czegoś o tych młodych, których na moich oczach historia, jak silny huragan, przegnał przez czas. Stale do przodu, bez szans na moment ciszy, aby stanąć obejrzeć się wstecz, złapać rytm własnego życia, rytm serca” [s. 212]. Znakomitą pointą dla szkicu *Zmęczony Polską* jest wiersz *Polszczyzna potrójna*. Czy możliwa? „Przez moment wydało mi się, że patrzę na nich już z innego kontynentu, przez inny czas” [s. 217].

Ten czas to lata 70. Tutaj prowadzą tropy, to tu natrafimy na miejsca, do których wiodą przesmyki i przecinki w wielowymiarowej gęstwinie. Jest rok 1973. Bogusława Latawiec ongiś nazywająca się Rybą, jedzie z Edwardem ongiś zwanym Marcinem do Wrocławia. I tak jak w Sztokholmie (kolo czasu się zamyka!) Edward znowu pochylony jest nad mapą. Takie samo wyczulenie na przestrzeń: „Kiedy dotrze się nareszcie do centrum poprzez wszystkie kolejne warstwy przedmieść, okružnice, światła na skrzyżowaniach, mosty, przeważnie okazuje się ono – wysoką budowlą, wieżą, koniecznie czarną pod słońce, rdzeń, pestka” [s. 236]. I kontrastowy obraz: „Mury z opadającym tynkiem, wykusze oplątane secesyjnym winogradem i nagle, w oknie pierwszego piętra, rozłożony na ręczniku – czerwony biustonosz. Konieczność równowagi między tym, co ogólne a szczegółem” [s. 236]. Jesteśmy coraz bliżej jądra gęstwiny. Zachwycająca poetycka wrażliwość na przestrzenność świata widoczna w opisie Sztokholmu, Chicago, Brześcia i Dubrownika ma odległe początki. Właśnie tu jesteśmy. U źródła imaginacji. Miejsce wspólne teraźniejszego i minionego. Cóż to takiego? – przestrzeń nieujarzmiona: „Moje pokoje: dzikie, nieokiełznane światy mebli, książek, sprzętów. Krążyły wokół mnie jak galaktyki, światy obce, nigdy nie potrafiłam ich do końca ujarzmić, podporządkować swojej woli, zmusić, aby żyły w jednym wymiarze; znaczyły sobą tylko tyle, ile znaczyły. Myślę, że to się zaczęło już w dzieciństwie, przedmioty zastępowały mi rodzeństwo, zabawki przestawały być tylko zabawkami – spełniały rolę partnerów. Zwykły kawałek drewna, kalejdoskop, szkiełko w zależności od funkcji, jaką im wymyśliłam, potężniały, rozrastały się – w końcu przestawały być sobą” [s. 239]. To właśnie tam rodzą się mechanizmy rządzące wspomnianą wcześniej *złodzijską profesją* – jak nazywa dramat pisarskiego losu Bogusława Latawiec, losu błędzącego między prawdą i fikcją. O tym początku jest *Gęstwiną*, to właśnie jest *gęstwiną*. Ale inaczej niż zwykle, czym bliżej jesteśmy samego środka, tym więcej tutaj wskazówek, gąszcz coraz przejrzystszy. Układają się paralele, porządkują obrazy. Widzę strukturę! Ostatni przesmyk przede mną.

Zanim nim podążę przyjrzyjmy się jeszcze paraleli – hotelowej. Oto Balcerzanowie wchodzą do Grand Hotelu w Sztokholmie: „W pokoju było ciemno. Tylko pod ścianą płoną żółtym światłem telewizor z planszą informacyjną w języku szwedzkim. [...] Za oknami nocna jasność [...] mewy wypadały z ciemności i zapalały się jak duchy tuż przed szybami” [s. 10]. To rok 1996. A teraz rok 1973. Hiszpania: „Za uchylonymi żaluzjami niski księżyc [...] Z prawej strony przylega do hotelu mur kościoła. W wykruszonym kamieniu gromadzą się gołębie [...] Nie patrzę w okno, ale wiem, że gołębie nadal krążą w świetle latarni” [s. 246]. Podobne okoliczności, ta sama wrażliwość, tylko ptaki inne. Szwedzka i hiszpańska noc. Kontrast barw. Chłód i upał. Biel i czerwień. Jakby nie minęło dwadzieścia dwa lata. Spotkanie czasów. Miejsce wspólne. Dla autorki i czytelników.

I jeszcze jeden krok. W ręku ostatni kawałek układanki, bo gęstwina jest jak puzzle – możliwa do ułożenia. Teraz już przewidywalna. Dochodzimy do punktu wyjścia. Zamykający książkę fragment prozy *Gorąca fala krwi* z roku 1972, to ów ostatni przesmyk łączący dojrzałość poprzez młodość z najodleglejszym dzieciństwem. Bohaterka idzie ulicą omijając kałuże: „Idę wolno [...] Dopiero po chwili uświadamiam sobie, że kamienice, które mijam, ich kolejność, zakręty, rogi... że to wszystko jest jedynie powtórką. Mimowiednie odtwarzam swoją drogę do szkoły. Wędrowałam tędy przez sześć lat” [s. 249]. Zjawi się niebawem, wspomniany wielokrotnie w późniejszych tekstach rynek oraz gmach szkoły: „Wielki, zajmujący całe wzgórze, pruski gmach, pełen chłodu”, tak natrętnie – dodajmy – pojawiający się w snach (*Dwa sny* – 1983, *Zapis snu* – 1974). Atrybuty przestrzeni – „utraconego dzieciństwa, czasy jak ruchome podesty, czasy, z których nie siebie pamiętałam, lecz światła, barwy, przedmioty” [s. 249]. Jest i boisko: „Na środku wielkie drzewa, pod którymi w czasie dużych przerw bawiliśmy się w kola, śpiewając: Chodzi róża od podwórza w czerwonej czapeczce...” [s. 251]. Skąd my to znamy? Czyż to nie stąd wziął się pomysł na interpretację reguły kompletowania świty Wisławy? Przypomnijmy zdanie wyjęte z jednej z pierwszych stron *Gęstwiny*: „Ile to dorosłych rytuałów ma swoje wersje pierwsze w dziecięcych zabawach?” [s. 8] – i zacytujmy jeszcze raz myśl, na którą zwracałem uwagę na początku, a jest to dalszy ciąg przytoczonego wyżej cytatu: „Może to prawda, że po inicjacjach młodości niczego absolutnie nowego w życiu dorosłym nie doznajemy” [s. 8].

I na koniec pora na najważniejsze spotkanie – z samą sobą: „CZAS, coś się dzieje z CZASEM – zdążyłam jeszcze pomyśleć, gdy nagle na wysokości pierwszego piętra wyłoniła się wprost z ciszy, ze szczelnego kamiennego balonu – sylwetka Dziewczynki. Wychyla się ku mnie. Jest w czarnym fartuszk z koronkowym kołnierzykiem. Warkocze z dużymi, czerwonymi kokardami (moimi kokardami) chwieją się kołyszą.

Patrzmy na siebie uważnie.

Oczy dziecka (znam je) okrągłe, pełne światła, oczy, które wierzą w zwycięstwo rycerza w lśniącej zbroi... Ufne. I natychmiast ruszają ku mnie wszystkie moje winy

dotąd nieukarane, wszystkie kompromisy, zdrady, decyzje zbyt prędkie, całe gromadzone latami zło – sływa ze światłem po ogromnych poręczach, schodach...

Zamykam oczy i czuję, jak o twarz, policzki uderza gorąca fala krwi” [s. 252].

Jest rok 1972, a przecież Dziewczynka musi być jeszcze młodsza. Czyż jednak ciągle ta sama krew nie napływa do twojej twarzy? Jest rok 2001 i czas został pokonany. Przedarliśmy się przez gęstwinę. Byliśmy świadkiem spotkania z tobą najdalszą. Spotkania z roku 1972. Czytamy je jednak jako opowieść dzisiejszą. Czas, coś się dzieje z czasem – chciałoby się powtórzyć – między terażniejszością a przeszłością nie ma już przestrzeni nierozpoznanej. Różne przesmyki doprowadziły nas ku minionemu, a ono okazało się terażniejszością. Miejscem wspólnym.

Pierwodruk: „Kresy” 2002, nr 1, s. 174-178.

Obczyzna uczy nas cenić polszczyznę

recenzja książki Krystyny Serejskiej-Olszer
Polszczyzna z oddali. Język polski w anglojęzycznym świecie, Poznań 2001

Zbiór felietonów *Polszczyzna z oddali* Krystyny Serejskiej-Olszer; polonistki mieszkającej od wielu lat w Stanach Zjednoczonych, wykładowcy języka polskiego i literatury w Hunter College, należącym do Uniwersytetu miasta Nowy Jork, to kilkadziesiąt tekstów zamieszczanych pierwotnie w „Przeglądzie Polskim” – tygodniowym dodatku do nowojorskiego „Nowego Dziennika”. Czytelnik otrzymuje wybór tekstów, które powstawały przez nieomal dwadzieścia lat – od roku 1982. Pisanie felietonów z tygodnia na tydzień to swoista odmiana dziennikopisania z myślą o natychmiastowej publikacji, kiedy piszący rzuca wyzwanie odbiorcy. To reagowanie na rozgrywające się zdarzenia i nasłuchiwanie głosu czytelników. Felieton – list do redakcji – odpowiedź autorki. Toczy się dialog. O polskim języku w amerykańskim świecie. Nowy Jork, na Greenpoincie: stara i nowa polska emigracja w żywiole angielszczyzny. Jedni pieczołowicie pielęgnują język przodków, inni obojętnieją z biegiem lat na jego czystość. Ale dla wielu polszczyzna to gwarancja tożsamości, pamięć ojczyzny oraz rodzinnej i narodowej tradycji. To święte słowa, przywołujące pamięć dzieciństwa czy kraju przodków, nostalgia emigrantów to jednak tylko tło felietonów. Ważniejszym wydają się problemy językowej poprawności czy choćby niezwykle istotne pytanie: w jaki sposób i w którym momencie dziecięcego rozwoju przekazywać małym „amerykańskim Polakom” ojczystą mowę?

Niezwykłą zaletą felietonistyki Krystyny Serejskiej-Olszer jest nieomal równoległe pisanie o języku w zmieniającej się polskiej rzeczywistości lat 80., a zwłaszcza 90. Z jednej strony czytelnik obserwuje więc los języka polskiego w Ameryce: od perypetii pierwszych polskich osadników z pisownią nazwisk – aż do pojawienia się „polskiego pidżinu”, nieznośnej, potocznej polsko-amerykańskiej mieszanki językowej.

Z drugiej autorka z wielkim wyczuciem historycznych okoliczności pokazuje, że w III Rzeczypospolitej znakomicie sprawdza się teza: „taki język, jakie czasy”. Pisząc o obyczajowości językowej Polaków w Ameryce, piętnuje niechlujstwo językowe, zachęca do uczenia dzieci polskiej mowy i do pielęgnowania przez dorosłych dobrego obyczaju językowego. Patrząc zaś na polską rzeczywistość podczas podróży do rodzinnego kraju, uwrażliwiona jest na zmieniającą się normę językową towarzyszącą przemianom świadomości zbiorowej i kultury masowej. Nie chodzi jej o to, by w Ameryce czy też w Polsce kultywować zastygłą mowę przodków. Należy bowiem nieustannie śledzić przemiany w języku, dostrzegać, że zmieniająca się obyczajowość, postęp cywilizacyjny oraz nieuchronna globalizacja powodują rywalizację językowych norm. Pokazuje więc, co dzieje się podczas spotkania dwóch czy kilku języków. W tej ciekawej i pożytecznej książce nie brakuje też porad językowych i uporczywego wyjaśniania reguł poprawnościowych, przydatnych nie tylko Polakom rozsianym po świecie. Znajdziemy tutaj ciekawe etymologie i rozszyfrowywanie przysłów. Czy bowiem naprawdę wszyscy wiemy, dlaczego mówimy: „od sasa do lasa”? A ileż tutaj refleksji o codziennym współżyciu języka polskiego i angielskiego w USA!

Równie atrakcyjną cechą tego zbioru jest wrażliwość na toczące się wydarzenia polskiej historii. Dyskretnie wyrażana niechęć do minionej epoki oraz życzliwe śledzenie blasków i cieni, radości i upadków młodej polskiej demokracji. Przez felietonową scenę przesuwać się: Tadeusz Mazowiecki i Stan Tymiński, Lech Wałęsa i Aleksander Kwaśniewski. I wielu innych bohaterów politycznych tyrad i rzuconych mimochodem słów, teraz uwikłanych w dowcipną felietonową fabułę językowych interpretacji.

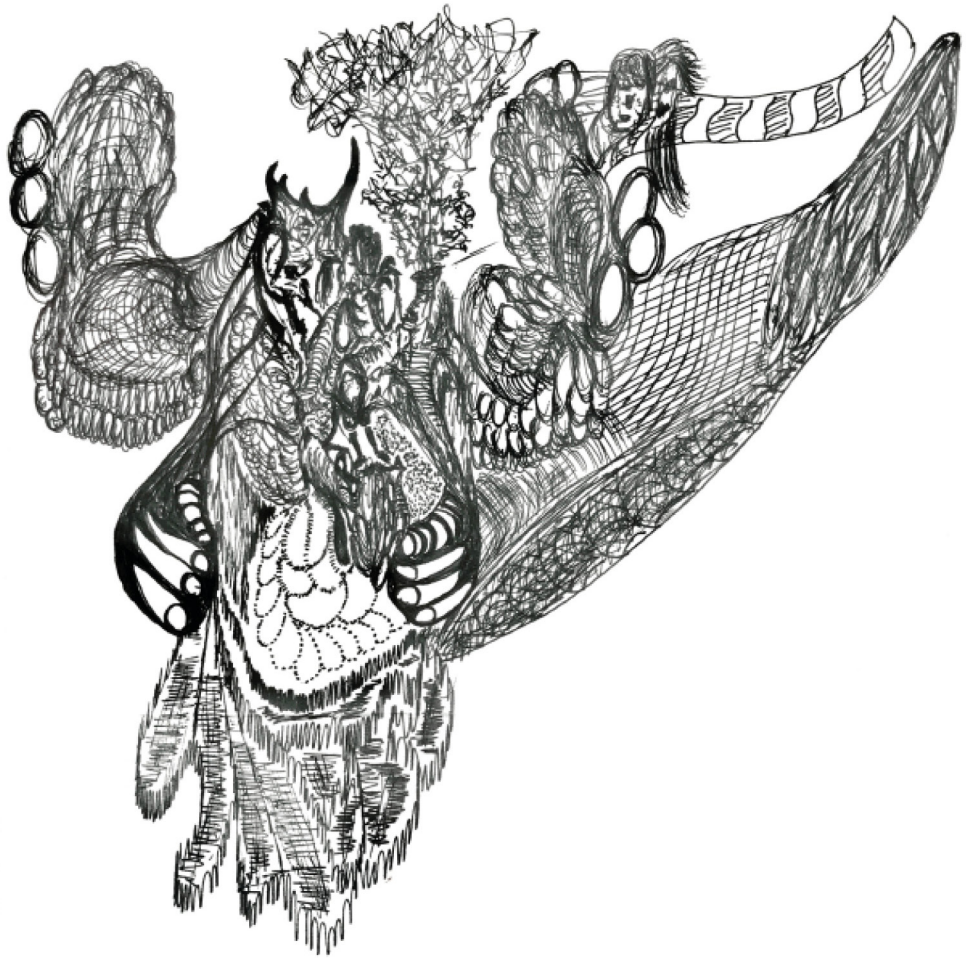
Te felietony, jak poślizgnięte kartki z odnalezionego dziennika, dokumentują przecież nasze wspólne emocje. Zarazem kreują obraz ich autorki. Jej sympatyczny autoportret z przyjazną Polakom Ameryką w tle. A spojrzenie z Nowego Jorku szczególnie zaciekawia. Tacy to byliśmy. I zapewne jesteśmy w Polsce. Nie ma w tych obserwacjach mentorstwa ani ironii, nic z emigranckiego utyskiwania, ani śladu wygnańczej martyrologii. Ot, nasz wiek i jego prawa. Tyle, że wszędzie, gdzie są Polacy i gdzie mówi się po polsku, jest częśćka nas wszystkich, naszej tradycji, politycznych emocji, narodowych mitów. Tam spotyka się Historia i mikrokosmos językowych drobiazgów: dociekanie nierozpoznanego sensu słów: „blockbuster”, „obdzektor” czy „graudacja”; wymowa przedniojęzykowego „ł”; frazeologiczne związki; wreszcie dyskusja o jednej literze w nazwisku na równi z analizą inwazji angielszczyzny na krajową mowę.

Interpretacja codziennego języka Polaków w Ameryce i w Polsce w ciągu ostatnich kilkunastu lat może stać się tematem niejednej naukowej rozprawy. Nie mnie, literaturoznawcy, oceniać trafność w nazywaniu zjawisk socjologii języka i wyodrębnianiu trendów językowych zmian. Trzeba jednak dostrzec niezwykłą, widoczną dzięki przywołaniu emocji z minionych lat, kompozycję zbioru, opartego na misternym plecieniu diachronii z synchronią. Kiedy bowiem czytamy fragmenty listów od

Jerzego Giedroycia czy Jana Kotta lub słuchamy opowieści o tym, jak wnuczek autorki uczy się polskiego, co rok poznając nowe struktury języka polskiego, niepostrzeżenie przemierzamy ostatnie dwie dekady, zbliżając się do przełomu wieków. Wszystko się potęguje. Narastają językowe emocje. „Japiszon” dyskutuje z „pamperssem”: „Ten spot ma być stargetowany na teenagerów. Postępuj zgodnie z briefem...” [s. 219]. Bełkotliwie toczy się nowa mowa polska. Pisze więc autorka w roku 1996 – „W rezultacie panuje w niej [nowoczesnej polszczyźnie] rodzaj postmodernistycznego zgiełku, który na wszystko pozwala, łączy ze sobą sprzeczne elementy i burzy kanony. Ale koniec tysiąclecia blisko” [s. 220]. Teraz, na progu nowego czasu, w Polsce i w Ameryce nie trzeba się niczego bać. Byleby nie pomijać i nie lekceważyć zagrożeń, a te, widoczne w codziennej mowie, są do zaobserwowania także zza oceanu. A może widać je jeszcze wyraźniej z emigracyjnej perspektywy? – „Żyjąc na obczyźnie, śledzimy polszczyznę z oddali [...] musimy zatem stale uczyć się własnego języka”. Obserwowanie na bieżąco sensu i racji zmian językowych to zarazem rozumienie nieuchronności ewolucji naszej mowy. Znajdujemy więc w felietonie z roku 1999 łagodniejszą diagnozę, efekt lektury *Nowego słownika poprawnej polszczyzny* Andrzeja Markowskiego: „A zatem na przełomie stuleci. tym razem za sprawą polskich lingwistów, znaleźliśmy się na etapie postmodernistycznej wariantowości (czyli różnorodności) nawet w językowych normach. Przyszłość zapewne potwierdzi słuszność ich śmiałych decyzji” [s. 276]. Widać tu rozsądną akceptację relatywizmu norm językowych przy równoczesnej wrażliwości na manipulacje słowem i ostrzeżenie przed spustoszeniem. jakie przynosi agresywna reklama i polityczne pustosłowie.

Zbiór zamyka bardzo interesujący felieton z 2000 roku, uśmierający obawy „eurosceptyków” wieszczących możliwą zagładę języka polskiego w zjednoczonej Europie. Skąd te niepokoje, „skąd ta niewiara we własne siły i odporność Polaków na obce wpływy” [s. 278]. Powszechność dwujęzyczności nie będzie przecież oznaczać osłabienia polszczyzny jako języka narodowego. Racja. To stwierdzenie jest tym bardziej wiarygodne, iż głoszone z oddali, gdzie „obczyzna uczy nas cenić polszczyznę” [s. 219]. To zresztą jedno z najpiękniejszych zdań napisanych przez Krystynę Serejską-Olszer i nietuzinkowy, a przecież zwyczajny sąd o emigracyjnym losie Polaków.

Wielopolski.
Długopis jako pędzel









2005







2007









Wielopolskiemu.
Na serio

W kręgu onimicznych nieporozumień. Wielopolski herbu Starykoń – okiem onomasty

Lokując artykuł metodologicznie w obszarze onomastyki kulturowej (inspirowanej lingwistyką antropologiczną)¹, kieruję uwagę na związki wymienionych w tytule onimów z elementami dawnej kultury.

Poza etymologią i motywacją nazwiska (protonazwiska²) Wielopolski oraz nazwy heraldycznej Starykoń, ich strukturą morfologiczną, a także wariantami i ekwiwalentami utrwalonymi w źródłach, interesuje mnie potencjał semantyczno-kulturowy, ściśle związany z treściami przez obie te nazwy konotowanymi. Nazwisko Jubilata ujmuję jako złożoną strukturę symboliczną, profilującą osobę/rodzinę/ród. Nie przedstawiam natomiast dziejów rodu Wielopolskich. Informacje dotyczące jego poszczególnych przedstawicieli, zwłaszcza głównej, „margrabiowskiej linii” przynosi historiografia³.

¹ E. Rzetelska-Feleszko, *Onomastyka kulturowa*, w: *Nowe nazwy własne – nowe tendencje badawcze*, red. R. Mrózek, B. Czopek-Kopciuch, K. Skowronek, Kraków 2007, s. 56-62. H. Górny, *Nazwiska mieszkańców wybranych miejscowości dawnej ziemi sanockiej w świetle interferencji etniczno-językowej (XV-XIX w.)*, Rzeszów 2004.

² Za (proto)nazwiska uznaje się nazwiska zwyczajowe. Nazwisko jako instytucja prawa stanowionego powstało wśród możnowładztwa i szlachty w latach 70. XVIII wieku, ale prawna koncepcja nazwiska ustaliła się już pod koniec XVI wieku, por. S. Grzybowski, *Nazwisko i jego stałość jako elementy identyfikacji osoby w dawnym prawie polskim*, „Onomastica” 1958, nr 3, s. 498. Termin protonazwisko wprowadziła do literatury onomastycznej Z. Kaleta, *Nazwisko w kulturze polskiej*, Warszawa 1998.

³ Z nowszych prac, zob. m.in.: T. Zielińska, *Poczet polskich rodów arystokratycznych*, t. 1, Warszawa 2000, s. 462-463; M. Nowak, *Dzieje przeclawickiej linii hrabiów Wielopolskich w XIX-XX wieku – zarys problemu*, „Rocznik Lubelskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2014 (2015), t. 6. Zob. też *Słownik historyczno-geograficzny województwa krakowskiego w średniowieczu*, cz. 1, z. 3, Wrocław 1985, s. 546-547; cz. 2, z. 1, s. 83.

Nazwisko Wielopolski

Wokół genezy nazwiska Wielopolskich narosło sporo nieporozumień, wynikłych nie tylko z luk w materiale źródłowym, ale także z błędnych lekcji istniejących zapisów i niepoprawnych ustaleń dotyczących referencji obecnych w źródłach nazw osobowych⁴. W historiografii nietrudno znaleźć świadectwa łączenia z sobą genetycznie różnych nazwisk i ich nosicieli (błędnie wskazane filiacje⁵).

Bartosz Paprocki w *Herbach rycerstwa polskiego*⁶, przedstawiając „Dom Wielopolskich starodawny, których przodki Bochnarami przed kilkiem set i później lat zwano”, jako owych przodków wskazywał: „Piotra Bochnara, kasztelana bieckiego, w roku 1340”, „Nawoja Bochnara, podkomorzego krakowskiego, którego syn Mikołaj był żupnikiem żup krakowskich, za Władysława Jagiełła w roku 1405” oraz „Jana Bochnara Wielopolskiego, tegoż żupnika potomka”. W herbarzu znajdujemy także zapis: „Jan, wtóry syn Jana Bochnara Wielopolskiego”⁷.

Znamienne jest, że również Adam Boniecki w *Herbarzu polskim*⁸, mimo iż (jak się wydaje) nie łączył obu rodzin, jako członka mieszczańskiej rodziny Bochnarów wskazał szlachcica Jana (Wielopolskiego):

Bochnarowie, mieszczenie krakowscy. Mikołaj, rajca krakowski w latach 1383-1405 i żupnik 1398-1405. Łukasz, także rajca 1408 r. [...]. Stanisław, mieszczanin krakowski 1392 r. Jan, już szlachta sanocki 1523 [...]⁹

Przytoczmy w tym miejscu krytyczną opinię historyka:

Od czasów B. Paprockiego do dziś w literaturze historycznej pokutuje błędne przekonanie o pochodzeniu rodziny Wielopolskich herbu Stary Koń od nobilitowanej w końcu XIV wieku bogatej mieszczańskiej rodziny Bochnerów, nazywanych też Bochnarami. Nie znajdują natomiast uznania oparte na dosyć szerokiej podstawie źródłowej ustalenia T. Żychlińskiego, który wykazał, że Wielopolscy należeli do jednej z dawna osiadłych w ziemi sądeckiej rodzin z rodu Starych Koni. W najnowszych pracach nie

⁴ Zob. F. Sikora, *Wielopolscy z rodu Starych Koni – do początków XVI wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Historia” 1992, nr 26 (240), s. 143-156. M. Kamecka-Skrajna, *Historia rodu Wielopolskich od XVI wieku do początków wieku XVII*, w: *Nad społeczeństwem staropolskim. Kultura – Instytucje – Gospodarka w XVI-XIII stuleciu*, red. K. Łopatecki, M. Walczak, Białystok 2007.

⁵ Błędów tego typu dopuścił się m.in. S. Cynarski. Zob. tegoż: *Początki kariery rodziny Wielopolskich*, w: *Spółczeństwo staropolskie*, t. 2, Warszawa 1979, s. 125-175.

⁶ *Herby rycerstwa polskiego* przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane r.p. 1584, wyd. K.J. Turowski, Kraków 1858.

⁷ Tamże, s. 110.

⁸ *Herbarz polski. Wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich*, ułożył i wydał Adam Boniecki, t. 1-16 (do Madalińscy), Warszawa 1899-1913. Boniecki wykorzystywał w swoich badaniach *Starodawne Prawa Polskiego Pomniki*, t. 6, Kraków 1881, nr 223.

⁹ *Herbarz polski...*, t. 1, s. 315.

tylko powiela się owo błędne przekonanie, ale coraz bardziej zaciemnia się początki tej rodziny, wprowadzając do naukowego obiegu błędne informacje, które najczęściej są wynikiem niewłaściwej interpretacji źródeł¹⁰.

Przyczyny sygnalizowanych nieporozumień co do związku oznaczeń osobowych Wielopolski i Bochnar, a w przypadku drugiego z nich także co do genezy (motywacji), należy określić przede wszystkim jako systemowe. Chodzi nie tylko o niejednoznaczność identyfikacji osób (zjawisko homonimii nazewniczej), ale przede wszystkim o brak stabilności (proto)nazwisk w dobie staro- i średniopolskiej. Nie bez znaczenia są też kwestie pozajęzykowe – sfera religii, obyczajowości i emocji¹¹. Tworzące się w średniowiecznej Europie silne poczucie więzi religijnej, prowadzące do zmian w mentalności ludzi, znalazło wyraz także w płaszczyźnie onimicznej – skutkowało zasadniczą zmianą repertuaru imienniczego (jego ograniczeniem/załączeniem oraz wymianą imion¹²). Prowadziło do nadawania dzieciom tych samych imion popularnych świętych, utrudniając w konsekwencji jednoznaczność identyfikację osób (te same imiona i nazwiska członków rodzin)¹³.

Imię określające wystarczająco precyzyjnie tożsamość osoby w pierwotnych systemach antroponimicznych, nie wystarczało już w szerszych wspólnotach społeczno-komunikacyjnych średniowiecza. Niezbędne stały się dodatkowe oznaczenia osobowe (pierwsze miały charakter deskrypcji: odmiejscowych, patronimicznych, odapełatywnych). Były one rezultatem tyleż przejmowania obcych wzorców onimicznych (wobec kształtującego się w Europie dwuelementowego systemu nazywania osób), co zaistnienia ku temu wewnętrznym (środowiskowym) powodów.

Heraldyk, Teodor Żychliński w *Złotej księdze szlachty polskiej* za protoplastę rodu Wielopolskich uznał Mikołaja z Wielopola (pierwszą o nim wzmiankę źródłową odnalazł już przed 1400 rokiem)¹⁴. Podawał, iż tenże Mikołaj „do 1403 roku pisał się [...] z *Wielopola* lub z *Zabelcza*”¹⁵. Oznaczenia te odpowiadały uzusowi,

¹⁰ F. Sikora, s. 145.

¹¹ Zob. M. Malec, *Imię w polskiej antroponimii i kulturze*, Kraków 2001, s. 7.

¹² W polskim systemie imienniczym imiona o leksykalnym podłożu słowiańskim zostały na przełomie XV/XVI wieku wyparte przez imiona obce o motywacji religijnej (mające odniesienia do świętych patronów chrześcijańskich). Tamże, s. 17.

¹³ Zjawisko to dotyczy także innych niż polski systemów imienniczych. Zob. F. Debus, *Heiligenverehrung nach Namengebung am Beispiel ausgewählter Namen*, w: *Funkcje nazw własnych w kulturze i komunikacji*, red. I. Sarnowska-Giefing, M. Balowski, M. Graf, s. 141-148, Poznań 2015. Na popularność imienia Jan w Europie zwraca uwagę E.M. Majewska, *Der Vorname Johannes, seine Neben und Kurzformen in Deutschland, den Niederlanden und Belgien im 19. und 20 Jahrhundert*, w: *Funkcje nazw własnych...*, s. 357-368.

¹⁴ T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, t. 9, Poznań 1887, s. 177-180. Badacz wykorzystał sumariusz dokumentów rodziny Wielopolskich sporządzony przez T. Łuszczynskiego w 1878 roku.

¹⁵ Mikołaj herbu Starykoń, dziedzic Zabelcza i Wielopola z ziemi sądeckiej, wzmiankowany był w źródłach w latach 1381-1420 (komornik sądowy, a następnie sędzia grodzki sądecki), zob. M. Kamecka-

tj. identyfikacji osób (szlachty) od XIII do początku XV wieku. Modelową strukturą było wówczas: imię + wyrażenie przyimkowe (de/z) + nazwa miejscowa¹⁶ (por. Mikołaj z Wielopola/ z Zabełcza). Z wskazanych analitycznych oznaczeń rozwinęły się z czasem formy syntetyczne nazwisk¹⁷ (Wielopolski). Dodajmy też, że oznaczenia osobowe o charakterze deskrypcji wskazujących nie tylko (jak w interesującym nas przypadku) relację osoby do jej pochodzenia/ własności ziemskiej, ale też nawiązujących do cechy nazywanej osobą bądź jej zajęcia, pełnionej funkcji, zapoczątkowały długotrwały proces kształtowania się i stabilizacji (proto)nazwisk (tj. nabywania przez nie cech rodzinności, dziedziczności¹⁸, niezmienności), zakończony ich legislacją.

Stabilizacja oznaczała m.in. denotację osoby w różnych dokumentach za pomocą tego samego, a więc obejmującego rodzinę/ród, nazwiska. W okresie do końca XVIII wieku członków tej samej rodziny często oznaczano różnie (uwzględniając w ich nazwiskach okoliczności mające miejsce w akcie nazewniczym)¹⁹. Z badań historyków wiadomo, że Wielopolscy od 1473 roku związani byli z żupą bocheńską, z której czerpali znaczne dochody. Świadectwem tego w płaszczyźnie onimicznej pozostaje notowane w źródłach dodatkowe oznaczenie niektórych członków rodu mianem Bochnar (por. trójelementowe zestawienie antroponimiczne Jan Bochnar Wielopolski – według dotychczasowych ustaleń tenże Jan był pierwszym oznaczanym tak od 1473 roku członkiem rodu Wielopolskich²⁰). Dla oznaczenia Bochnar jako najbardziej prawdopodobną podstawę motywacyjną wskazuje się n. m. Bochnia²¹. W historycznych antroponomastykonach polskich udokumentowane są od XIV wieku wariantywne oznaczenia osobowe: Bochnar (1397)

-Skrajna, s. 125. Syn Mikołaja z Wielopola, Jan, notowany w źródłach w latach 1414-1451, nazywany był już Wielopolskim. F. Sikora, s. 145.

¹⁶ Wzmianka o Wielopolu pochodzi z 1398 roku, zaś o Zabełczu z 1299 roku. Zob. *Starodawne Prawa Polskiego Pomniki*, t. 6, nr 223, Kraków 1881, *Kodeks dyplomatyczny Małopolski*, wyd. F. Piekosiński, t. 1, nr 132.

¹⁷ Od połowy XIV wieku wchodzi w użycie drugie określenie stanowiące odmiejscowy przymiotnik.

¹⁸ Źródła, na które powołują się historycy, pokazują rodzinność i dziedziczność nazwiska Wielopolski w XIV wieku.

¹⁹ Wśród wzmiankowanych w dokumentach członków rodu są m.in.: Jan Bochnar, Jan Giedka, Jan Gromnicki, Jan Chropawka. O powtarzalności imion u Wielopolskich (jak w innych rodach magnackich) przede wszystkim decydował/decyduje czynnik tradycji rodzinnej.

²⁰ Jak podaje Sikora, tenże Jan Bochnar Wielopolski wziął w zastaw w 1473 roku bachmistrzostwo bocheńskie. W chwili śmierci (w roku 1525) dysponował dużym majątkiem ziemskim, który w połączeniu z dochodami z bachmistrzostwa dawał mu wysoką pozycję społeczną. Dzięki ożywionej działalności gospodarczej znalazł się w kręgu bogatej szlachty małopolskiej, skupionej wokół elity rządzącej. F. Sikora, s. 148. Por. T. Wojciechowski, *Bachmistrzostwo w Bochni*, w: *Studia i materiały do dziejów żup solnych w Polsce*, t. 14, Wieliczka 1985.

²¹ Bochnia, dziś miasto, w Tarnowskim, w źródłach zapisy: Sal de Bohegna (1198), Bocheno (ok. 1234), Bochnya (1242), de Bochen (1504), Bochnia (1581). *Nazwy miejscowe Polski. Historia, pochodzenie, zmiany*, red. K. Rymut, t. 1, Kraków 1996, s. 240.

i wcześniejsze B o c h n e r (1375)²². Słownik nazwisk polskich Rymuta podaje też B o c h n a r z (1395)²³. Przypomnieć muszę, że sufiks *-ar* (w polskim słowotwórstwie antroponimicznym rzadki) uważa się za charakterystyczny dla derywatów od pełnych imion, niekiedy też za wariant przyrostka *-arz* tworzącego nazwy osobowe od nazw wykonawców czynności/ nazw zawodów²⁴. Sufiks *-er* typowy jest dla odmiejscowych nazwisk genetycznie niemieckich lub hybrydalnych (por. niem. *Herkunftsnamen nach Ortsnamen*, typu: Bamberger, Bayreuther itp.²⁵). Miano B o c h n a r (z suf. *-ar*) notują Ewa i Heinrich Guggenheimerowie wśród nazwisk żydowskich, sygnalizując przy tym wyraźnie jego odmiejscowy charakter (por. Bochnar aus Bochnia, Westgalizien)²⁶.

Utożsamianie wskazanych sufiksów *-ar* (też *-arz*), *-er* stało się przyczyną tezy o pochodzeniu rodu Wielopolskich z Bochni. Według jej autorów, protoplastą rodu Bochnarów/Wielopolskich miał być niejaki Lang, przybysz z Dolnego Śląska (osoba niemieckiego pochodzenia)²⁷. Utożsamieniu – w rezultacie adideacji – potwierdzonych źródłowo nazw osobowych B o c h n a r (homonimicznej do ap. stpol. *bochnar* ‘gatunek monety’ Sstp i pozostającej w związku asocjacyjnym z deskrypcją b a c h m i s t r z b o c h e Ń s k i²⁸) oraz miana B o c h n e r (z genetycznie niemieckim *-er* tworzącym (proto)nazwiska odmiejscowe) sprzyjać mogła dodatkowo świadomość

²² *Słownik staropolskich nazw osobowych*, red. W. Taszycki, t.1, z. 2, Wrocław- 1966, s. 178.

²³ K. Rymut, *Nazwiska Polaków. Słownik historyczno-etymologiczny*, t. 1 (A-K), Wrocław- 1999, s. 43.

²⁴ Obecność sufiksów *-arz* : *-ar* w antroponimach K. Rymut tłumaczy chęcią odróżnienia nazw osobowych od nazw zawodów. W wielu wypadkach jednak mówić trzeba o wpływie języka niemieckiego, a na pograniczu polsko-czeskim, też polsko-słowackim czy polsko-ukraińskim, formy na *-ar* mogą stanowić naleciałości sąsiadujących języków. K. Rymut, *Nazwiska Polaków*, s. 47. W opracowaniu tym wśród derywatów motywowanych nazwą miejscową B o c h n i a autor podaje formę B o c h n i a r z (s. 85). Por. także: K. Skowronek, *Współczesne nazwisko polskie*, Kraków 2001, s. 151-152.

²⁵ *Das große Buch der Familiennamen. Alter, Herkunft, Bedeutung*, Niederhausen 1994, s. 20. Według S. Rosponda: „Przybysze śląscy do Krakowa, którzy stanowili najsilniejszą, najbardziej zwartą warstwę mieszczańską, mieli niemal z reguły tego typu określenia odmiejscowe: Stanislaus B o c h n e r [...], B r i g e r Johannes [...], O d e r e r Johannes [...]”. S. Rospond, *Nazwiska Ślązaków*, Opole 1960, s. 17.

²⁶ E.H., H.W. Guggenheimer, *Etymologisches Lexikon der jüdischen Familiennamen*, München- 1996, s. 68.

²⁷ Por. błędną (wg Sikory) tezę A.M. Skalkowskiego: „Wielopolscy wywodzili się z mieszczańskiej rodziny Bonarów, którzy w końcu XIV wieku po nabyciu dóbr Wielopole, przyjęli nazwisko Wielopolscy”. A.M. Skalkowski, *Aleksander Wielopolski (1803-1877) w świetle archiwów rodzinnych*, t. 1, Poznań 1947, s. 34.

²⁸ Bachmistrz, łac. *montium*, niem. *Bergmeister* ‘górmistrz’, w Polsce XIII-XVIII wieku urzędnik w żupach krakowskich (SXVI). Bachmistrzostwo było początkowo związane z przywilejem nadawanym osobie, która podjęła się budowy nowego szybu i udostępnienia złoża solnego do eksploatacji. Od XV wieku urząd ten był nadawaną przez króla dożywotnią funkcją z roczną pensją; do połowy XV wieku każdy szyb miał swojego bachmistrza, później był jeden bachmistrz dla Bochni, drugi dla Wieliczki (Encyklopedia PWN online).

stanu posiadania Wielopolskich. Byłoby to odbiciem żywo dziś zajmujących onomastów procesów petryfikowania w nazwach osobowych potocznej wiedzy, emocji i ocen²⁹. Nie sposób nie zgodzić się z historykiem, który pisze:

W świetle przeprowadzonych badań uzasadnione źródłowo początki rodziny Wielopolskich można datować na połowę XIV wieku. Rodzina ta nie miała absolutnie nic wspólnego z mieszczańską rodziną Bochnerów. Łączy się je wyłącznie na podstawie zbieżności przezwiska – Bochner i Bochnar. To ostatnie przydawano dopiero Janowi Wielopolskiemu od 1473 roku, jako dziedzicowi bachmistrzostwa bocheńskiego. Współcześnie z nim działało trzech innych Janów Wielopolskich – Jan Giedka, Jan Gromnicki i Jan Chropawka – konieczny więc był jakiś wyróżnik dla każdego z nich. Upodobania w owym czasie, nie tylko w tej rodzinie, do imienia Jan, którym obdarzano nawet kilku synów [...], niejednokrotnie do dziś nie bierze się w literaturze pod uwagę, co powoduje niejako automatyczne błędy w ustaleniach genealogicznych. W przypadku Wielopolskich połączono w jedną osobę Jana Giedkę, Jana Gromnickiego i Jana Bochnara (stryj i bratankowie)³⁰.

W *Słowniku staropolskich nazw osobowych* nazwisko Wielopolski notowane jest z I połowy XV wieku: ...*Martini Wyelopolsky alias Moskorzewski* (1435); *per nobilem dominum Johannem Welopolski... Welopolszky* (1443)³¹. *Słownik etymologiczno-motywacyjny staropolskich nazw osobowych*³² objaśnia nazwisko Wielopolski / Wielopolski jako odmiejscowe, wskazując jako podstawy motywacyjne nazwy miejscowe z obszaru Małopolski: Wielopole, dawniej Wielepole, dziś Wielopole Moszczyńskie (województwo tarnowskie), też Wielopole, województwo nowosądeckie (gmina Chełmiec), a także z Kresów Południowych: Wielopole, województwo krośnieńskie (gmina Zagórz); Wielgie Pole, Wielopole³³.

Według typologii Zofii Kalety (proto)nazwiska na *-ski* należały do grupy prymarnych, tj. utworzonych w płaszczyźnie antroponimicznej od toponimów i wyrażających pierwotnie relację przynależności. Wiele lat później badaczka scharakteryzowała ten typ nazwisk znacznie szerzej, to jest jako znaki kultury (struktury symboliczne): „Nazwiska na *-ski* stały się w wieku XVI symbolem szlacheckiego pochodzenia, bogactwa, wysokiej pozycji polityczno-społecznej, a także symbo-

²⁹ Por. A. Nagórko, *Czy istnieje słowotwórstwo?*, w: *Językoznawstwo synchroniczne i diachroniczne*, red. J. Sambor, J. Linde-Usiekiewicz, R. Huszcza, Warszawa 1993, s. 212. Zdaniem badaczki, przyjęcie perspektywy kognitywnej w badaniach onomastycznych pozwala dostrzec, że struktury słowotwórcze nazwisk mają nieredukowalne do końca znaczenia.

³⁰ F. Sikora, s. 154-155.

³¹ *Słownik staropolskich nazw osobowych*, red. W. Taszycki, t. 6, Wrocław 1981-1983, s. 61.

³² *Słownik etymologiczno-motywacyjny staropolskich nazw osobowych*, cz. 3: *Odmiejscowe nazwy osobowe*, oprac. Z. Kaleta przy współudziale E. Supranowicz i J. Szymowej, Kraków 1997, s. 212.

³³ Tamże.

lem kultury szlacheckiej³⁴. Rozpatrywane jako struktura konceptualna³⁵, profilują przede wszystkim relację przestrzenną związaną z „korzeniami” człowieka, jego własnością.

Dotarcie do konceptualnej struktury nazwiska Wielopolski możliwe jest w oparciu o potoczne sądy i stereotypy. Ujawniać ją mogą także zachowane w piśmiennictwie z epoki gry słowne, koncepty. Warto przykładowo sięgnąć po wiersz Wacława Potockiego poświęcony Janowi Wielopolskiemu, zmarłemu w 1668 roku wojewodzie krakowskiemu³⁶:

Jan Wielopolski ciało w tej złożył mogile,
A na cóż tyle pola, kiedy tylko tyle
Człeku potrzeba, ile swym załęże ciałem?

[Nagrobek J.P. Wielopolskiemu, wojewodzie krakowskiemu, w. 1-3]³⁷

W ciągu wieków nazwiskom na *-ski* została przypisana „wewnętrznie zorganizowana konfiguracja przynajmniej kilku cech: szlacheckość – polskość – pozytywne wartościowanie – przedmiot dumy, aspiracji, ale i zazdrości”³⁸. Z zrekonstruowanym przez badaczy „obrazem szlachcica” dobrze koresponduje specyficzny profil wartości uznawanych w polskiej wspólnocie szlacheckiej, wyłaniający się z opisu cnót Jana Wielopolskiego, w panegiryku autorstwa Alberta Biegaczewicza, wydanym w Krakowie w 1752 roku³⁹ z okazji objęcia przez Jana Wielopolskiego urzędu wojewody

³⁴ Z. Kaleta, s. 99.

³⁵ Znaczenie konceptualne nazwy pojmuje się szeroko jako doświadczenie zmysłowe oraz wiedzę i motywację towarzyszące powstawaniu onimów. Oznacza ono również zdolność ludzi do rozpoznania kontekstów, w których występuje nazwa. K. Skowronek, s. 61-62.

³⁶ A.M. Skalkowski zwracał uwagę na rosnące od połowy XVII wieku znaczenie rodu Wielopolskich. Jego zdaniem „decydującym momentem dla ich awansu społecznego była kariera Jana I (zm. 1668), kasztelana wojnickiego i krakowskiego. Od 1636 roku członek senatu, w 1656 roku w czasie potopu szwedzkiego posłował do cesarza Ferdynanda III, który zaszczycił go tytułem hrabiego S. Imperio Romani. Jego syn, Jan (zm. 1680) od 1678 roku pełnił urząd kanclerza wielkiego koronnego; zaś wnuk – Franciszek (zm. 1732), wojewoda sieradzki przejął ordynację myszkowską”. A.M. Skalkowski, s. 34.

³⁷ W. Potocki, *Pisma wybrane*, oprac. J. Dürr-Durski, t. 1, Warszawa 1953, s. 316.

³⁸ K. Skowronek, s. 171. W literaturze onomastycznej wiele uwagi poświęcono stereotypowi nazwiska szlacheckiego. K. Skowronek ujęła go jako kulturowy obraz i wzorzec, przypisany jednej wyrazistej strukturze antropomicznej. Por. też: J.S. Bystroń, *Nazwiska polskie*, Warszawa 1993, s. 95-120, Z. Kaleta, *Nazwisko w kulturze polskiej*, s. 99-104. Badania innych autorów dowiodły, iż wskazany zestaw cech szlachcica jest nieprecyzyjną generalizacją. Stereotyp ten wykazuje się też niepodatnością na wpływ doświadczenia i wiedzy. Zob. B. Walczak, *Z dziejów pewnego stereotypu nazewniczego (szlacheckie nazwiska na -ski, -cki*, w: *Onomastyka w dydaktyce szkolnej i społecznej*, red. E. Homa, Szczecin 1988, s. 275-281.

³⁹ A. Biegaczewicz, *Auspicia Sandomiriensis Palatinae Curulis Secunda, à meritissimo ad eam ascensu, Illustratissimi et Excelsentissimi Domini, D. Joannis comitis in Zywiec et Pieskowa Skała de*

sandomierskiego. Wymienione cnoty to: *prudentia* (roztropność), *iustitia* (sprawiedliwość), *fortitudo* (siła), *temperantia* (wstrzemięźliwość), *pietas* (pobożność) opatrzona przymiotnikiem *catholica* (katolicka), *liberalitas* (hojność), *affabilitas* (grzeczność) oraz *modestia* (skromność).

W dobie średniopolskiej nazwisko Wielopolski dokumentują liczne monografie onomastyczne, też miejskie, m.in.: *Wielopolski* (1593) z Kalisza⁴⁰ oraz *Wielopolski* (1741) z Krakowa⁴¹. W *Słowniku nazwisk mieszkańców Poznania* nazwisko poświadczono jest cytatem z 1714 roku⁴².

Obecnie, kiedy możliwe stało się korzystanie przez onomastów z bazy PESEL, wskazano 225 dorosłych osób o tym nazwisku (stan z końca 1990 roku). Jak podaje K. Rymut w 10. tomie *Słownika nazwisk współcześnie w Polsce używanych*⁴³, najwięcej Wielopolskich zamieszkiwało w województwie szczecińskim (w Szczecinie urodził się Jubilat, Wojciech Wielopolski, któremu dedykuję niniejszy artykuł). Przytaczam dla pełnego obrazu szczegółowe dane z tego słownika: Bielskie (9), Bydgoskie (1), Chełmskie (2), Gdańskie (22), Kaliskie (10), Kieleckie (10), Konińskie (1), Krakowskie (24), Krośnieńskie (14), Lubelskie (10), Nowosądeckie (6), Olsztyńskie (20), Opolskie (3), Piotrkowskie (1), Poznańskie (4), Radomskie (15), Rzeszowskie (10), Siedleckie (4), Sieradzkie (3), Szczecińskie (37), Tarnobrzeskie (7), Tarnowskie (7), Warszawskie (27), Wrocławskie (1), Zielonogórskie (3).

Dla zobrazowania rozprzestrzenienia geograficznego nazwiska Wielopolski posłużę się mapą dostępną na portalu *moikrewni.pl*⁴⁴.

Wielopole Wielopolski, Palatini Sandomiriensis, Lanckoron: Capitanei, Equitae Aquilae Albae [...] per M. Albertum Biegaczewic, Philosophiae Doctorem [...] Descripta. Anno Domini 1752, Die 21. Augusti, Cracoviae [Auspicium IV].

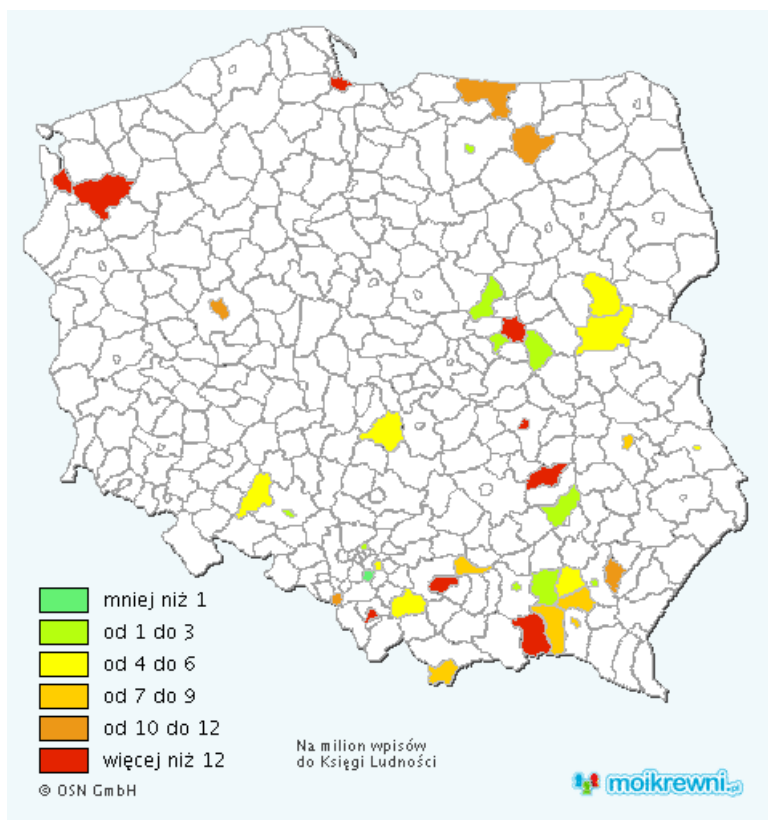
⁴⁰ M. Jaracz, *Nazwiska mieszkańców Kalisza od XVI do XVIII wieku*, Bydgoszcz 2001, s. 400.

⁴¹ E. Rudnicka-Fira, *Antroponimia Krakowa od XVI do XVIII wieku. Proces kształtowania się nazwiska*, Katowice 2004, s. 390.

⁴² *Słownik nazwisk mieszkańców Poznania*, pod red. I. Sarnowskiej-Giefing (kartoteka).

⁴³ *Słownik nazwisk współcześnie w Polsce używanych*, oprac. K. Rymut, Kraków 1994, s. 202-203.

⁴⁴ Źródło: <http://www.moikrewni.pl/mapa/wzgledny/wielopolski.html> [dostęp: 10.02.2017].



Względny podział dla nazwiska Wielopolski

Herb Starykoń



Dedykacja tekstu onomastycznego, Wojciechowi Antoniemu Wielopolskiemu, spadkobiercy tytułów szlacheckich i tradycji herbowej⁴⁵, nie zwalnia od przedstawienia obowiązujących w onomastyce ujęć teoretycznych. Nazwy herbów (por. niem. *Erbe* ‘dziedzictwo’⁴⁶) należą do kategorii nazw heraldycznych⁴⁷. Ich specyfiką jest to, że nie określają pojedynczych osób, lecz zespoły ludzi posługujących się tym samym herbem (członków tego samego rodu lub kilku rodów)⁴⁸.

W Europie Zachodniej herby znane były od XII wieku, a znakami dziedzicznymi stawały się już od XIII stulecia. W Polsce moda na herby przejęta została przez rycerstwo z Zachodu (nie wyklucza się pośrednictwa czeskiego). W źródłach pisanych ich nazwy obserwujemy dopiero w XIV wieku. Literatura heraldyczna z końca XIX wieku i początków XX dowodzi, że szukano genezy tych nazw w głębokiej przeszłości, co miało stanowić przesłankę do wnioskowania o ich dawnym, najlepiej antycznym, rodowodzie⁴⁹.

⁴⁵ Zob. zapisy w dostępnych źródłach genealogicznych (też na portalach genealogicznych): *Wojciech Antoni hrabia Wielopolski herbu Starykoń z Zabelcza*.

⁴⁶ Polacy nazywali herb rodowy także klejnotem (niem. *Kleinod*).

⁴⁷ Nazwy heraldyczne wyekscerpowane z dokumentów średniowiecznych, zebrane są w *Słowniku staropolskich nazw osobowych*, red. W. Taszycki. Zostały one opisane i poddane analizie językoznawczej przez Marię Bobowską-Kowalską w 6. części *Słownika etymologiczno-motywacyjnego staropolskich nazw osobowych*, Kraków 1995.

⁴⁸ Żychliński pisał: „trzy przede wszystkim rodziny, używają klejnotu Starykoń zwanego, a będącego heraldyczną odmianą Toporu, czyli Starzy, zajęły w Rzeczypospolitej wybitne stanowisko, tj. Szafrańcowie, Wielopolscy i Wielogłowscy”. T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej (1879-1902)*, t. 9, Poznań 1887, s. 177.

⁴⁹ Zob. *Wstęp do: Słownik etymologiczno-motywacyjny staropolskich nazw osobowych*, cz. 6: *Nazwy heraldyczne*, oprac. M. Bobowska-Kowalska, Kraków 1995, s. V-XVII.

Dodajmy, że nazwa herbu nawiązywała zazwyczaj do wizerunku znajdującego się na tarczy herbowej⁵⁰. W przypadku herbu Starykoń (notowanego w źródłach od 1405 roku⁵¹), wizerunek ów opisywano m.in. jako: „W czerwonym polu srebrny koń z czarną naściółką”⁵². Nazwa herbowa Starykoń (zrost, którego podstawą mogło być przezwisko *Stary Koń* lub apelatywna grupa imienna *stary koń* – zapewne wynik asocjacji do wyobrażenia srebrnego/ białego konia w herbie) występuje w źródłach obok wariantów: *Stary Koń*, *Antiquus Caballus*, *Antiquus Equus* (por. kalki łacińskie pol. apelatywnej grupy imiennej *stary koń*: *antiquus caballus*, *antiquus equus*). Słowniki nazw heraldycznych notują ponadto nazwę *Koń* powstałą w wyniku przekształcenia stylistyczno-kompozycyjnego.

Panuje przekonanie, że herbem Starykoń pieczętują się Wielopolscy od XVII wieku, to jest od momentu, kiedy Jan Wielopolski zakupił (w 1655 roku) od Zebrzydowskich Pieskową Skalę, gniazdo rodowe Szafranców herbu Starykoń. Cytat źródłowy wnoszący dodatkowe informacje o osobie Jana Wielopolskiego i nadaniu mu tytułu hrabiowskiego przytaczam za Kamecką-Skrajną:

[Jan Wielopolski] odprawiając wielkie poselstwo do Wiednia gwoli ratowania potopem najazdem zalanej ojczyzny pozyskał był od cesarza Ferdynanda III dyplom z 29 listopada 1656 roku dziedziczny tytuł hrabiowski Św. Imperium Rzymskiego na Pieskowej Skale⁵³.

Według Paprockiego, herb Starykoń miał jako pierwszy przybrać rycerz z rodu Toporczyków, po tym, jak „zaprzeli” (zaparli się) go bracia:

[...] Ten tedy którego się byli dwa zaprzeli z żalu przeciwko braci ze go znać i przyjąć za brata nie chcieli nie chciał też z nimi wiecznie przyjaźni ani herbu jednego używać mówiąc Gdyżeście wy mnie bracią być nie chcieli nie bądźcież ani potomstwo wasze mojemu nigdy Zatem dawszy o sobie świadectwo [...] prosił króla albo natenczas monarchy aby mu różny od nich herb dał Któremu król rzekł Jaki sobie wymyślisz ja potwierdzę On jako rycerz i mąż znaczny prosił o konia którego dla tego nazwał Starym Koniem [...]⁵⁴.

⁵⁰ Herby rodzin dynastycznych, arystokratycznych i szlacheckich są oznakami osób, rodzin (rodów), ustalonymi według określonych zasad; główne elementy herbu to: tarcza pokryta barwą heraldyczną (in. tynkturą) z wizerunkiem godła, hełm oraz klejnot. Zob. K. Rymut, *Nazwy heraldyczne*, w: *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, pod red. E. Rzetelskiej-Feleszko, Warszawa-Kraków 1998, s. 161. Godło na tarczy, opis słowny herbu oraz klejnot posiadały często własne, odrębne określenia. Zob. *Nazwy heraldyczne*, s. VII.

⁵¹ Zob. uwagi dotyczące śląsko-małopolskiego herbu Starykoń, w: T. Jurek, *Herby rycerstwa śląskiego na miniaturze Kodeksu o św. Jadwidze z 1353 roku*, „Genealogia” 3, 1993, s. 9-36. W przypisie 113. czytamy: „Nazwa [Starykoń] na Śląsku nie znana, w Małopolsce poświadczona od 1405 roku: *Inscriptiones clenodiales* [110], nr 182”.

⁵² *Starodawne Prawa Polskiego Pomniki*, t. 6, Kraków 1881, nr 223.

⁵³ M. Kamecka-Skrajna, s. 139.

⁵⁴ *Herby rycerstwa polskiego...*, s. 58-59.

Tyle tzw. „legenda heraldyczna”. Zdaniem cytowanego przeze mnie wielokrotnie Franciszka Sikory, dopiero podjęcie rzetelnych studiów nad historią rodu Starych Koni być może pozwoli ustalić miejsce genealogiczne Wielopolskich w obrębie tegoż rodu. Może też pozwoli cofnąć datowanie nazwiska Wielopolski. Byłyby to badania cenne także dla onomastyki.

Bibliografia

- J.S. Bystron, *Nazwiska polskie*, Warszawa 1993.
- S. Cynarski, *Początki kariery rodziny Wielopolskich*, w: *Spółczeństwo staropolskie. Studia i szkice*, t. 2, red. A. Wyczański, Warszawa 1979, s. 130-141.
- F. Debus, *Heiligenverehrung Nachnamengebung Am Beispiel ausgewählter Namen*, w: *Funkcje nazw własnych w kulturze i komunikacji*, red. I. Sarnowska-Giefing, M. Balowski, M. Graf, Poznań 2015, s. 141-148.
- Das große Buch der Familiennamen. Alter, Herkunft, Bedeutung*, Niederhausen 1994.
- S. Grzybowski, *Nazwisko i jego stałość jako elementy identyfikacji osoby w dawnym prawie polskim*, „*Onomastica*” 1958, nr 3, s. 485-514.
- H. Górny, *Nazwiska mieszkańców dawnej ziemi sanockiej w świetle interferencji etniczno-językowej (XV-XIX w.)*, Rzeszów 2004.
- Herbarz polski. Wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich*, ułożył i wydał Adam Boniecki 1899, t. 1-16 (do Madalińscy), Warszawa 1899-1913.
- Herbarz Polski Kaspra Niesieckiego*, wydany przez J.N. Bobrowicza, t. 1-10 Lipsk 1839-1846, 1845.
- Herby rycerstwa polskiego* przez Bartosza Paprockiego zebrane i wydane r.p. 1584, wyd. K.J. Turowski, Kraków 1858.
- M. Jaracz, *Nazwiska mieszkańców Kalisza od XVI do XVIII wieku*, Bydgoszcz 2001.
- Z. Kaleta, *Nazwisko w kulturze polskiej*, Warszawa 1998.
- M. Kamecka-Skrajna, *Historia rodu Wielopolskich od XVI wieku do początków wieku XVII*, w: *Nad społeczeństwem staropolskim. Kultura – Instytucje – Gospodarka w XVI-XIII stuleciu*, red. K. Łopatecki, M. Walczak, Białystok 2007.
- Kodeks dyplomatyczny Małopolski*, wyd. F. Piekosiński, t. 1, nr 132.
- E.M. Majewska, *Der Vorname Johannes, seine Neben und Kurzformen in Deutschland, den Niederlanden und Belgien im 19. und 20. Jahrhundert*, w: *Funkcje nazw własnych w kulturze i komunikacji*, red. I. Sarnowska-Giefing, M. Balowski, M. Graf, Poznań 2015, s. 357-368.
- M. Malec, *Imię w polskiej antroponimii i kulturze*, Kraków 2001.
- A. Nagórko, *Czy istnieje słowotwórstwo?*, w: *Językoznawstwo synchroniczne i diachroniczne*, red. J. Sambor, J. Linde-Usiekniewicz, R. Huszcza, Warszawa 1993.
- Nazwy miejscowe Polski. Historia, pochodzenie, zmiany*, red. K. Rymut, t. 1-12 (Ru-Rż), Kraków 1996-2015.

- M. Nowak, *Dzieje przeclawickiej linii hrabiów Wielopolskich w XIX-XX wieku – zarys problemu*, „Rocznik Lubelskiego Towarzystwa Genealogicznego” 2014 (2015), t. 6.
- F. Piekosiński, *Rycerstwo polskie wieków średnich*, t. 1, Kraków 1896.
- Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, red. E. Rzetelska-Feleszko, Warszawa-Kraków 1998.
- W. Potocki, *Pisma wybrane*, oprac. J. Dürr-Durski, t. 1, Warszawa 1953.
- Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, opracowany przez Seweryna hrabiego Uruskiego przy współudziale Adama Amilkura Kosińskiego, wykończony i uzupełniony przez Aleksandra Włodarskiego, Warszawa 1904.
- S. Rospond, *Słownik etymologiczny miast i gmin PRL*, Wrocław- 1984.
- E. Rudnicka-Fira, *Antroponimia Krakowa od XVI do XVIII wieku. Proces kształtowania się nazwiska*, Katowice 2004.
- K. Rymut, *Nazwy heraldyczne*, w: *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*, red. E. Rzetelska-Feleszko, Warszawa-Kraków 1998, s. 161-172.
- E. Rzetelska-Feleszko, *Onomastyka kulturowa*, w: *Nowe nazwy własne – nowe tendencje badawcze*, red. R. Mrózek, B. Czopek-Kopciuch, K. Skowronek, Kraków 2007, s. 56-62.
- F. Sikora, *Wielopolscy z rodu Starych Koni – do początków XVI wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Historia” 1992, nr 26 (240), s. 143-156.
- A.M. Skąłkowski, *Aleksander Wielopolski (1803-1877) w świetle archiwów rodzinnych*, t. 1, Poznań 1947, s. 34-151.
- K. Skowronek, *Współczesne nazwisko polskie*, Kraków 2001.
- Słownik etymologiczno-motywacyjny staropolskich nazw osobowych*, cz. 3: *Odmiejscowe nazwy osobowe*, oprac. Z. Kaleta przy współudziale E. Supranowicz i J. Szymowej, Kraków 1997.
- Słownik etymologiczno-motywacyjny staropolskich nazw osobowych*, cz. 6: *Nazwy heraldyczne*, oprac. Maria Bobowska-Kowalska, Kraków 1995, s. V-XVII.
- Słownik geograficzno-historyczny ziem polskich w średniowieczu*, edycja elektroniczna, red. ogólna T. Jurek, oprac. informatyczne S. Prinke.
- Słownik historyczno-geograficzny województwa krakowskiego w średniowieczu*, Wrocław 1985.
- Słownik nazwisk mieszkańców Poznania*, red. I. Sarnowskiej-Giefing (kartoteka).
- Słownik staropolskich nazw osobowych*, red. W. Taszyckiego.
- Starodawne Prawa Polskiego Pomniki*, nr 22, t. 6, Kraków 1881.
- B. Walczak, *Z dziejów pewnego stereotypu nazewniczego (szlacheckie nazwiska na -ski, -cki*, w: *Onomastyka w dydaktyce szkolnej i społecznej*, red. E. Homa, Szczecin 1988, s. 275-281.
- T. Wojciechowski, *Bachmistrzostwo w Bochni*, w: *Studia i materiały do dziejów żup solnych w Polsce*, t. 14, Wieliczka 1985.
- T. Zielińska, *Poczet polskich rodów arystokratycznych*, t. 1, Warszawa 2000, s. 462-463.
- T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej (1879-1902)*, t. 9, Poznań 1887.

Onimiczny rysopis postaci, czyli o czym nie zawsze pamiętają literaturoznawcy (na przykładzie literatury socrealistycznej i antysocrealistycznej)

[...] czytelnicy tej książki pytają, czy Józef Len, Zofia Granat, Karol Wojno, Janka Bochoćnica [...] naprawdę żyją gdzieś w naszym kraju, gdyż miejsca ich zamieszkania nie zawsze można odnaleźć na mapie. [...] Reportaż czy opowiadanie? Fikcja czy rzeczywistość?

K. Koźniewski, *Otwarte wrota*

„Bohater literacki jest pozbawiony wyboru – zestaw znaków możliwych do zakomunikowania jest ograniczony i tym samym wszystkie one mają istotne znaczenie. Dlatego też badanie rysopisu wymaga przyjęcia założenia, iż każdy jego element to efekt świadomych zabiegów podmiotu czynności twórczych”¹. Taką tezę stawia w swojej pracy Wojciech Wielopolski, uwagę skupiając głównie na aspekcie fizycznym, czyli opisie wyglądu literackich bohaterów. W niniejszym tekście chciałabym rozumienie pojęcia „rysopis” poszerzyć o dodatkowy, w moim przekonaniu istotny aspekt, o którym często zapominają badacze tekstów literackich: o interpretację identyfikującego bohatera powieściowego onimu (imienia i/lub nazwiska, a także deskrypcji czy innego ekwiwalentu nazwy własnej).

Wojciech Tomasiak, w znanej pracy poświęconej perswazyjności utworów socrealistycznych jednoznacznie stwierdził, że nazywanie postaci literackiej jest

¹ W. Wielopolski, *Młoda proza polska przełomu 1965*, Wrocław 1987, s. 68.

najpowszechniejszym sposobem jej prezentacji, co więcej, zdaniem badacza prozy lat 1949-1955 antroponim jest często jedynym elementem tekstu literackiego budującym charakterystykę bohatera, czyli w rzeczywistości sterującym jego odbiorem przez czytelnika. Badacz stosuje tu pojęcia: „funkcja antycypacyjna” nazewnictwa literackiego, rozumiana jako zapowiadanie charakterystyki i „funkcja zastępcza”, w której onim (najczęściej nazwisko) pełni rolę substytutu opisu².

Tymczasem pisząc o sposobie charakteryzowania bohatera literackiego, Wielopolski koncentruje się na najdrobniejszych niemal szczegółach jego wyglądu, nie zwracając jednak uwagi na jego miano, nawet wtedy, gdy – jak się wydaje – powinno ono zainteresować odbiorcę, np.:

Nic go nie ciągnęło do domu, do krzywej gęby S t a ś k i. Cóż że ludzie pyskowali na niego, a niech tam! [A. Braun, *Lewanty*],

czy:

– No jak? – zapytał inspektor.

– Z czym.

– Jak wam leci, kurwa jego mać?

– Dyc jakoś ta idzie, wielmożny panie – powiedział D z i e w i ą t k a.

– Powinno iść dobrze, kurwa jego mać – powiedział inspektor [...] – Nie zapominajcie, kurwa jego mać, że pracujecie dla klasy robotniczej [...] – Wskazał palcem na D z i e w i ą t k ę:

– Towarzysz partyjny? [M. Hłasko, *Następny do raju*]

Czytelnik przywoływanej pracy nie znajdzie zatem refleksji dotyczących strategii nazywania postaci literackich ani też sposobów obecności tych nazw w tekście. Powód tego zaniechania zdaje się być oczywisty – analiza onomastykonów literackich to (tak w momencie powstawania tej pracy, jak i obecnie) domena badań językoznawczych. W swoim szkicu chciałabym jednak pokazać, że włączenie do analizy tekstu

² W. Tomasiak, *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988, s. 115 i nast. Na marginesie warto dodać, że autor – *nomen omen* tendencyjnie – ilustruje stawiane tezy wybranym, potwierdzającym jego rozpoznania materiałem onimicznym. Tymczasem już sama literatura, ustami swoich bohaterów przekonuje, że „nie każdy zabobon jest Zabobonem i nie każda plewa jest Plewą” (B. Hamera, *Na przykład Plewa*). W tym kontekście warto przywołać diagnozy stawiane już w 1952 roku przez L. Flaszana, który pisząc o schematyzmie w konstruowaniu postaci literackiej stwierdzał: „Muszę porządnie przewertować książkę powtórnie, aby przypomnieć sobie nazwiska bohaterów – gdyż poza nazwiskami niewiele do przypomnienia pozostaje. [...] Nazwiska bohaterów, doczepione ja etykietki do syntetycznego wyciągu z historii klasy robotniczej, ilustrują ją tylko, jak konkretne przykłady w książkach naukowych”. L. Flaszan, *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*, w: *O literaturze polskiej. Materiały*, cz. 3, *Programy i polemiki literackie*, oprac. H. Zaworska, Warszawa 1982, s. 71-85.

nazw własnych identyfikujących powieściowych bohaterów może wspierać interpretacyjne wnioski. Objęcie badawczym zainteresowaniem literackich onomastykonów prowadzić może do interesujących konkluzji, jak choćby takiej, że charakterystyce literackiej postaci służyć może nie tylko jej własne, nieautentyczne denotacyjnie miano, ale i nazwa autentyczna wraz z jej leksykalnym sąsiedztwem, jak choćby w poniższym fragmencie, w którym pojawiające się w kontekście wróżb nazwisko Marszałka negatywnie aksjologizuje bohaterkę:

- Wieczorem przyszły do mnie koleżanki. Wywoływałyśmy duchy, talerzyk chodził jak szalony. Zjawił się duch P i ł s u d s k i e g o i powiedział, że za rok będzie wojna [...].
- I ty wierzysz w takie głupstwa?
- To nie głupstwa... [...] Potem zapytałyśmy [...] czy jest między nami dziewica... Ale duch się obraził i tylko stłukł talerzyk. [W. Żukrowski, *Mądre zioła*]

Ponieważ jednak literatura socrealistyczna ma już obszerną, także onomastyczną, bibliografię³, zestawiam ten typ doświadczenia literackiego z okresem, który Przemysław Czapliński nazwał „literaturą antysocrealistyczną”. Porównując ze sobą prozatorski socrealizm i teksty późniejsze, które opisywały świat znany z literatury socrealistycznej, ale tworzone były z zamiarem oddania prawdziwego obrazu rzeczywistości, badacz dostrzegł, że mamy do czynienia z chwytem *à rebours*. Oto utwory pozornie tak odmienne, na poziomie poetyki nie różniły się niczym, prócz znaku wartości: minus zastąpił plus, bohater negatywny stał się postacią pozytywną, wartość – antywartością. Wszystko to przy zastosowaniu tych samych schematów fabularnych i chwytów. Doprowadziło to – zdaniem badacza – do akceptacji kiczu, a wszystko w imię oddania sprawiedliwości dziejowej i dążenia do ukazania prawdy. Jak konkluduje Czapliński, tylko niektóre z tych utworów, mimo szlachetnych intencji przyświecających ich twórcom, zaistniały na dłużej w czytelniczej świadomości. Co więcej – „Część tych utworów czytanych dziś – pisze – a więc poza macierzystym kontekstem historycznym budzi zdziwienie [...] i sprawia na czytelniku wrażenie [...] grafomanii”⁴. Ze stawianą przez krytyka (choć nie był on w tej opinii osamotniony) tezę nie zgadza się Kazimierz Orłoś, notabene uznawany przez poznańskiego badacza za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tego nurtu. Pisarz zarzuca Czaplińskiemu niedostatek przeżycia pokoleniowego z jednej strony oraz rążące uproszczenia estetyczno-etyczne z drugiej. Autor *Cudownej meliny* jest bowiem zdania, że wielką i ponadczasową literaturą jest tylko ta, która opisuje rzeczywistość

³ M. Graf, *Onomastyka na usługach socrealizmu. Antroponimia w literaturze lat 1949-1955*, Poznań 2006 (tu również obszerna bibliografia przedmiotowa obejmująca zarówno literaturoznawcze, jak i językoznawcze prace poświęcone tej tematyce).

⁴ P. Czapliński, *Wobec powinności: o realizmie antysocjalistycznym*, w: *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 34-62.

w sposób prawdziwy: literatura realistyczna. Między kłamstwem socrealizmu a „antysocrealizmem” nie da się – jego zdaniem – postawić znaku równości⁵. Trudno w tym sporze wskazać zwycięzcę – między innymi dlatego, że oponenci przywołują argumenty z różnych sfer: badacz porusza się w obrębie tekstu literackiego, pisarz na pierwszym planie stawia intencję autorską. Dlaczego? Odpowiedź wydaje się oczywista: oto po przełomie 1956 roku znaczna część twórców, rezygnując z ambicji awangardowych, w imię ukazania prawdy podjęła rękawicę realizmu. Jednak kompromitacja mimetyzmu już się dokonała i powrót do tradycji wielkiego realizmu był niemożliwy. Pisarze postawili więc sobie cele o wiele skromniejsze: opisać rzeczywistość i niedawną, znaną z socrealistycznych produkcyjniaków, przeszłość na nowo, jednak tym razem wiernie, uczciwie, bez zafałszowań. Cel ten w znacznym stopniu negatywnie odcisnął się na walorach estetycznych tych utworów – szlachetne intencje (jak wszelka tendencja) zabijały bowiem ich artyzm. Wiele z powstających wówczas (do końca lat 80.) tekstów prozatorskich ma demaskatorski charakter i pisanych jest w technice realistycznej bądź z wyzyskaniem groteski (pod warunkiem jednak, że groteska jest łatwo rozpoznawalną maską, zza której wygląda rzeczywistość). A to – ułatwiając czytelniczy odbiór – obniżało wartość artystyczną tych utworów. Tak długi okres ich pojawiania się w czytelniczym (najczęściej drugim) obiegu spowodowany był niegasnącą potrzebą (pokusą?) pisarskiego zmierzenia się z upiorami socrealizmu i oddaniem sprawiedliwości swoim czasom. Z dzisiejszej perspektywy można zaryzykować stwierdzenie, że powstające teksty nie zaspokajały tej potrzeby. Czy wciąż były niedostatecznie prawdziwe? Być może, skoro badacze tego okresu mówią o aksjologicznym pakcie z odbiorcą, czyli „pakcie mimetycznym” oraz realizowaną w jego ramach iluzją dokumentaryzmu⁶.

W sporze o to, kto lepiej rozumie literaturę: twórca czy jej krytyk, można jednak oddać głos samej literaturze i jej warstwie językowej. W niniejszym szkicu chciałybyśmy zatem zbadać, czy wskazane przez Przemysława Czaplińskiego podobieństwo dotyczy również warstwy onimicznej tych utworów i odpowiedzieć na pytanie, czy onomastykone tekstów powstałych po 1956 roku pełnią podobne – jak w literaturze socrealistycznej – funkcje. Mowa tu przede wszystkim o ich roli jako nośnika perswazyjności tych tekstów i jej dominacją nad pozostałymi funkcjami.

Socrealistyczna perswazja widoczna jest już w użyciu nazw autentycznych leksykalnie i denotacyjnie⁷, co ma związek zarówno z liczebnością tego zbioru, jak i jego niewielkim zróżnicowaniem oraz dostrzegalnymi brakami. Dominują tu zatem takie miana, jak Stalin, Hitler, Bierut, Mikołajczyk, co wynika z doraźności tych utworów i realizowanych przez nie celów społecznych (automatycznie osłabia-

⁵ Z prywatnego listu Kazimierza Orłosia z 28 lipca 1996 roku.

⁶ P. Czapliński, s. 44-45.

⁷ Na co nie zwrócił uwagi W. Tomasiak zainteresowany przede wszystkim onimami nieautentycznymi, zwłaszcza znaczącymi.

jących walory artystyczne). Co ciekawe, „bohaterowie” socrealizmu nie tylko spoglądają na bohaterów z portretów, ale – pośrednio – uczestniczą w ich życiu, jak we *Władzy* Tadeusza Konwickiego:

Uczenia wielkiego nie mam. Tak po prawdzie to przeczytałem tylko artykuł towarzyszy Marksa i Engelsa *Manifest komunistyczny*;

czy:

[...] przywieziono *Głos Ludu* z referatem Bieruta. Czytali przemówienie Prezydenta po kilka razy, obracając dobrze każde słowo w myśli;

oraz:

Towarzysz Stalin to pisze tak, że prosty człowiek od razu zrozumie. Tak czasem czytam jakiś artykuł i myślę sobie: „Ot patrz bracie, jakby w moje myśli patrzył. Wszystko jakbym ja sam powiedział”.

A ponieważ socrealizm też chciał tworzyć literaturę prawdziwą, odnajdziemy w niej echa rzeczywistości pozatekstowej, widoczne choćby w zmianie aksjologicznych sensów, w jakich pojawiają się Stanisław Mikołajczyk czy Władysław Gomułka. Zatem choć wcześniej „za Wiesława każdy by w ogień skoczył” [T. Konwicki, *Władza*], później miano to pojawia się w zgoła odmiennym kontekście:

- Sekretarzu [...] Zdjąć już Wiesława, czy jeszcze nie?
- A to jeszcze nie zdjęty?
- Jakim sposobem, sekretarzu? Wisi.
- To zdjąć. [J. Pierzchała, *Dziewczyzna*]

Co jednak niezmiernie istotne, autentyczny denotacyjnie onomastykon socrealistycznej prozy rzadko tworzą miana osób spoza żelaznej kurtyny. Wrażenie to potęgują nieliczne onimy (Churchill, Truman, często w roli synekdochy liczby) wskazujące zachodnich polityków. Powodem takiej onimicznej izolacji tych tekstów może być rozumiana instrumentalnie potrzeba odzwierciedlenia rzeczywistości najbliższej czytelnikom, w której oni sami uczestniczą (co tłumaczyłoby w ogóle niewielki udział onimów autentycznych, automatycznie wymuszających podniesienie poziomu ich wiedzy i świadomości społeczno-historycznej). Ich unikanie (dotyczy to też onimów z obszaru kultury popularnej) zapobiega jakże niepożądanemu zainteresowaniu tym, co dzieje się na Zachodzie. Co ciekawe, w niemal całkowitym onimicznym niebycie pozostają lata wojny, pojawia się ona pośrednio w nazwiskach

osób skazanych w powojennych procesach, np. L. Okulickiego. Liczniej reprezentowani są przedstawiciele rządów sanacyjnych – powodem jest, po pierwsze, niemożność pominięcia czasów, w których rozpoczęli swą działalność wielcy prawodawcy komunizmu, po drugie zaś, sanacyjne rządy stanowią negatywną tradycję dla nowej władzy.

Literatura późniejsza jest pod tym względem o wiele bogatsza. Nie tylko – jak w socrealizmie – zasypuje czytelnika nazwiskami osób sprawujących ówczesnie władzę, ale też wzbogaca ten zbiór o identyfikujące ich deskrypcje jednostkowe (których brakowało w mówiącej do czytelnika wprost literaturze poprzedniego okresu). W licznych zbiorze autentycznych antroponimów przeważają miana osób żyjących w XX wieku, zwraca uwagę pozytywne wartościowanie dwudziestolecia międzywojennego, traktowanego tym razem jako tradycja pozytywna. Można też zaobserwować interesujące przesunięcie frekwencyjne: oto często w socrealizmie przywoływany Bierut zastąpiony został Gomulką, który po 1956 roku stał się synekdochą polskiego komunizmu. Zanikają nazwiska marionetkowych działaczy PSL i ZSL, ich miejsce na galerii zajmują działacze i politycy sanacyjni. Co ciekawe, powieść antysocrealistyczna w znacznie większym stopniu obfituje w miana osób ważnych dla komunizmu – pojawiają się więc często wcześniej pomijani lub marginalizowani Dzierżyński, Trocki, Beria, a także politycy, którzy odegrali istotną rolę w kształtowaniu sytuacji międzynarodowej oraz wielcy twórcy, filozofowie i uczeni (jak Bach, Mozart czy Freud). Do istotnych rozpoznań prowadzi obserwacja obecnych w tych tekstach mian pisarzy i znanych postaci literackich. Ubogi socrealistyczny parnas znacząco się zaludnił; zaludnił dysydentami, jak Miłosz, Orwell, Sołżenicyn czy znieawidzony przez komunę Jasienica. Obok nazwisk licznie pojawiają się wskazujące ich deskrypcje, których zastosowanie nie tylko uatrakcyjnia stylistycznie tekst, ale też pozwala wyzyskać inne, niż tylko identyfikacyjną, funkcje ekwiwalentu, przede wszystkim pozwala nadawać nazywaniu aksjologiczną i perswazyjną wartość. Zatem Obywatel Prezydent identyfikuje Bieruta, zaś Prezydent Rzeczypospolitej i Pan Prezydent Mościckiego. Dokładna analiza stosowanych w wybranych utworach antysocrealistycznych określeń deskrypcyjnych pozwala postawić hipotezę, że ich użycie umożliwia pisarzom „oswojenie grozy” poprzez skarykatyryzowanie, ośmieszenie, deformację. Stąd choćby obecny w powieści J. Głowackiego (pan) Socjalizm [*Moc truchleje*], Towarzysz Los z utworu K. Orłosa [*Przechowalnia*] czy Kowal Który Żył Poczciwie [A. Minkowski, *Zmartwychwstanie Pudrycego*]. Pozwala też mówić nie wprost, posługiwać się – w różnorodny sposób konstruowaną – aluzją onimiczną. Podobną funkcję pełnią liczne kryptonimy, które we wcześniejszym okresie występowały w znikomym zakresie. Wynika to – moim zdaniem – z realizowania zasad poetyki: interwencyjny charakter literatury socrealistycznej nie wymaga ukrywania nazwisk postaci, zatem jeśli w tekście pojawia się jedynie jej inicjał, oznacza to najczęściej, że użycie kryptonimu

nie pełni funkcji identyfikacyjnej, ale symboliczno-perswazyjną. Wskazuje bowiem nie osobę, ale zespół cech, który należy napiętnować:

Nie chodzi po prostu o to, że takich kamieniczników były tysiące. [...] Droga od kamienicy aptekarza M. do stutysięcznego miasta Nowa Huta [...] to jest rewolucyjna droga architektury i urbanistyki polskiej, którą przebyliśmy w ciągu czterech lat powojennych. [M. Brandys, *Początek opowieści*]

W powieściach późniejszych zbior ten ulega znacznemu poszerzeniu, co wpływa też na różnicowanie powodów zastąpienia nazwy jej ekwiwalentem. Poza oczywistym celowym ukryciem miana postaci, np. W (czyli opozycjonista W i a d o m y ze *Stanu po zapaści* J. Bocheńskiego), kryptonimy pełnią inne interesujące role: służą ustaleniu rangi postaci, pozwalają zbliżyć narrację do stylu relacji prasowych, wreszcie – najciekawsze z nich – podnoszą wartość artystyczną utworu. We wspomnianej powieści Bocheńskiego narratorowi kończy się papier do pisania, toteż odczuwa on konieczność dokonania istotnych skrótów (stąd m.in. w tekście pojawia się dr P.); Andrzej Mandalian (ukrywający się pod kryptonimem X-666) w *Operacja: Kartagina!* identyfikuje swego bohatera różnymi wariantami kryptonimu, tłumacząc to tym, że postać zapomniała swego nazwiska, stąd obok M i k o ł a j a S k i⁸ odnajdujemy też M.S., I k s a, I k s a 3 3 3 oraz I k s a 6 6 6. Inny z jego bohaterów – K u r d e B., znany też jako K D B – to as wywiadu zacierający swoje onimiczne ślady. Znaczna frekwencja charakteryzuje też deskrypcje jednostkowe wskazujące literackich bohaterów. Przenoszą nas one w świat znany z utworów Franza Kafki – oto komunizm i konstruowany przez niego świat jawi się w powieści antysocrealistycznej niczym monstrualny biurowiec, w którym obowiązuje tajemnicza sieć Przełożonych i Podwładnych, Szefów i Gości. Świat ten, z jednej strony budzi przerażenie, z drugiej – śmieszny swą groteskowością: tutaj każdy jest jednocześnie czymś Szefem i ma swojego Przełożonego, a układ ten jest starannie zhierarchizowany, co odzwierciedlają określenia: Pierwszy, Przełożony Wysokiego Towarzysza, Najważniejsza Osoba [J. Głowacki, *Moc truchleje*], Numer Pierwszy, Numer Drugi, Prezes [S. Kisielewski, *Widziane z góry*]; Drugi Człowiek w Firmie, Główny Szef, Pierwszy Zastępca [J.A. Łaniewski, *Dygnitarz*]. W znacznie mniejszym stopniu zjawisko to piętnował socrealizm, czego najciekawszym przejawem jest ś w. B i u r o k r a c y z powieści Jana Wilczka [*Nr 16 produkuje*].

Zainteresowanie badaczy przyciągnęło jednak nazewnictwo nieautentyczne i to ono, a szczególnie onimy znaczące, stanowiły istotny argument w potwierdzeniu tendencyjności tych utworów (socrealistycznych w pracy W. Tomasika, antysocrealistycznych w szkicu P. Czaplńskiego). Cóż prostszego, jak zdyskredytować bohatera

⁸ Autor zapewne nie zdawał sobie sprawy, że S k i jest też autentycznym nazwiskiem notowanym przez *Słownik nazwisk współcześnie w Polsce używanych*.

poprzez jego nazwisko? Zdyskredytować w oczach czytelnika. Oczywiście ilustracyjny charakter tych przywołań powodował, że wnioski stawiane były na podstawie oglądu wybranego, potwierdzającego te tezy, materiału onimicznego toteż poza zainteresowaniem badacza (zwłaszcza W. Tomasika) pozostawały te nazwy, które końcowych konkluzji nie wspierały. W tej sytuacji onomasta musi powiedzieć „sprawdzam”, a w wyniku przeprowadzonych badań skonstatować, że tego typu tezy mają zbyt jednoznaczny (by nie rzec kategoriyczny) charakter. Tymczasem perswazyjne wyzyskanie imienia i/lub nazwiska postaci nie jest immamentnie wpisane w jej konstruowanie. Zagadnienie to zostało już szczegółowo opracowane, toteż w tym miejscu przytoczę tylko kilka przykładów zarówno potwierdzających, jak i osłabiających tę tezę⁹. Bowiem już obserwacje dotyczące imion literackich bohaterów mogą prowadzić do heterogenicznych wniosków. Tomasik zauważył istotne różnice frekwencyjne w nadawanych postaciom imionach: od imion najpopularniejszych, obecnych w każdym niemal socrealistycznym utworze, identyfikujących bohaterów waloryzowanych pozytywnie, po imiona rzadkie (aż do onimów o jednostkowej frekwencji), które identyfikują postaci negatywne. Ilustrację stanowią tu m.in. popularne i niewyszukane imię *Leon* oraz rzadko postaciom nadawane imię *Aleksander*. Przeczą temu jednak dane statystyczne dotyczące częstotliwości nadawania tych imion w rzeczywistości pozaliterackiej. Co więcej, także negatywni bohaterowie noszą popularne imiona, np. *Józef Tyracki* [*Początek opowieści* M. Brandysa], *Jan Cieszkowski* [*Władza* T. Konwickiego] czy *Staszek Bartczak* [*Czerwony maj* T. Borowskiego]. I odwrotnie: również pozytywni bohaterowie noszą imiona rzadsze, jak *Błażej Plewa* [*Na przykład Plewa* B. Hamery] czy *Gabryel Capiga* [*Ekipa* W. Babinicza]. W odmienny sposób można też zinterpretować tezę o niewielkim stopniu zróżnicowania imion – wszak także ta literatura, niezależnie od stopnia jej tendencyjności – starała się stworzyć iluzję autentyczności opisywanych wydarzeń. W tym celu wyzyskiwała również literackie onomastykony. Spojrzenie na ówczesną modę imienniczą pozwala zauważyć, że pisarze nadawali swym postaciom imiona bardzo popularne także w rzeczywistości pozaliterackiej, a statystyki pokazują, że pomiędzy imionami najczęściej nadawanymi (jak *Maria*, *Zofia*, *Janina*, *Jan*, *Józef*, *Stanisław*, *Antoni*, *Franciszek*) a formami, które zajmują dalsze pozycje istnieje istotna różnica frekwencyjna. To pozwala postawić tezę, że także w pozaliterackiej rzeczywistości zróżnicowanie imion chętnie nadawanych było niewielkie; co więcej, częstokroć dane procentowe nadań literackich są zbliżone do ich rzeczywistej frekwencji (zwłaszcza w przypadku imion żeńskich). *Stanisław*, *Jan*, *Grzegorz*, *Józef* to także imiona chętnie wybierane przez autorów powieści antysocrealistycznej, choć tu znacznie częściej odnajdujemy miana o jednostkowym użyciu, jak *Konstanty*, *Dariusz*, *Seweryn* czy *Zygfryd*.

⁹ M. Graf, *Onomastyka na usługach socrealizmu...*

Znacznie większe różnice obserwujemy w grupie imion nadawanych postaciom kobiecym, a jedną z nich jest fakt, że kobiet w tych utworach jest po prostu znacznie mniej. Wśród identyfikujących je imion najpopularniejsza jest *Krystyna* (która notabene w latach 50. XX wieku była równie popularna, jak imię *Maria*). Na dalszych pozycjach lokują się formy: *Wanda*, *Jadwiga*, *Stefania*. Obraz ten należy uzupełnić jeszcze jedną cechą – ich niezmiernie częstym występowaniem w postaciach nieoficjalnych, zazwyczaj zdrobniałych: *Lilka*, *Lusia*, *Cesia*, *Lodzia*, *Ela* itp. Co istotne, zabieg ten stosowany jest nie tylko w wypowiedziach bohaterów (a zwłaszcza w dialogach bohaterek), ale również w komentarzu narratora. Podobnie jak w rzeczywistości pozajęzykowej, w formach feminatywnych panuje dużo większa różnorodność i podatność na frekwencyjne zmiany. Co jednak ciekawe – pomimo iż utwory te powstawały przez około 30 lat, zasadniczo nie widać w nich upływającego czasu, a przede wszystkim zmieniającej się mody imienniczej. W tym przypadku czas jakby się zatrzymał, a literackie postacie najczęściej noszą imiona popularne w latach 50. i 60., rzadziej odnajdziemy imiona, które na szczytach list rangowych zagościły w latach 70. i 80. (jak choćby *Alicja*, *Agnieszka*, *Dorota*, *Magdalena*, *Jacek*, *Rafał*, *Artur* itp.).

Także w przypadku powieściowych nazwisk znaczących objęcie obserwacją większej grupy socrealistycznych onimów pozwala zauważyć, że nie stanowią one tak obszernej, jak można by oczekiwać, klasy. Aksjologiczną i perswazyjną wymowę tych onimów wzmacnia często leksykalny kontekst, w którym zostały umieszczone – jakby autorzy nie do końca ufali językowym kompetencjom swoich czytelników, np.:

Chytry uśmieszek przewinął się po mięsistych wargach Psarskiego. Ciemne oczy spoglądały badawczo. Światło skropiło plamami białawe łysiejące ciemię. [W. Żukrowski, *Mądre ziola*]

czy

[...] Wątroba rozplynął się w lisim, wstrętnym uśmiechu. [B. Hamera, *Na przykład Plewa*]

W utworach tych pojawiają się też refleksje onomastyczne, które, zdaniem W. Tomasika, służą zatarciu nadmiernej literackości tych nazwisk i stworzeniu aluzji ich autentyczności. Ale można też im przypisać rolę sygnału dla odbiorcy (także badacza), aby odejść od konwencjonalnego spojrzenia na nazwiska mówiące. Choć stanowią niewielki zbiór, w utworach tych odnajdujemy nazwiska semantycznie i/lub strukturalnie znaczące, które z założenia winny identyfikować postać o określonym znaku wartości, np. nazywające pozytywnych bohaterów *Gębala*, *Majda* (majdać – kiwać), *Matacz*, *Paduc* (rozbójnik), *Zabobon* czy *Prostak*.

Negatywnie konotujące nazwiska (np. *Nieszporek*, *Niezgula*, *Olewiński*) identyfikują postaci neutralne aksjologicznie. Uważny czytelnik odnajdzie też w tych utworach nazwiska, których nie notują słowniki onomastyczne, a więc nieautentyczne. Często króć wydaje się, że w przekonaniu ich kreatorów gwarantem autentyczności miał być zastosowany formant (zwłaszcza, jeśli były to nazwiska strukturalnie znaczące, czyli np. onimy zakończone na *-ski/-cki*, jak *Kuralski* [*Nr 16 produkuje* J. Wilczka]). Obok nich mamy jednak i przykłady nazw perswazyjnie „niewykorzystanych”, przeźroczystrych, jak *Kiełda*, *Knejf*, *Snaj*, *Korejwa* itd. Socrealistyczny postulat zachowania realizmu i prawdopodobieństwa w swoisty sposób wymusił, by i pozytywni bohaterowi nosili „podejrzane” nazwiska oraz by tekst literacki odzwierciedlił częstą w pozaliterackiej rzeczywistości sytuację, w której czyjeś nazwisko nic nam nie mówi. Nieco inaczej zjawisko to wygląda w wybranych utworach antysocrealistycznych, przede wszystkim dlatego, że zbiór tych nazw jest mniej liczny, dodatkowo ich struktura nie służy już celom perswazyjnym. W przypadku części z nich znaczącą rolę odgrywa semantyka motywującego nazwę leksemu, stąd w tej grupie dominują nazwiska etymologicznie znaczące: doktor *Samosiejka* [J.A. Łaniewski, *Dygnitarz*], doktor *Posiejko* [J. Bocheński, *Stan po zapaści*], major magister *Dolatek* z UB [K. Orłoś, *Przechowalnia*], generał *Kopytko* [J. Bocheński *Stan po zapaści*]. O odmienności onomastykonów świadczy też swoiste rozluźnienie więzów, prowadzące do gry z nazwą, np.:

Siostra Brat zwinęła swoją aparaturę i podeszła do Siódmego.

– Wszystko dobrze? – zapytała. [T. Konwicki, *Rzeka podziemna, podziemne ptaki*]

Simplifikacja systemu wartości powieści antysocrealistycznej pozwala czytelnikowi niemal natychmiast rozpoznać postaci pozytywne i negatywne, a nazwisko nie jest niezbędne w „identyfikacji aksjologicznej” bohaterów toteż jego rola polega przede wszystkim na ośmieszaniu reprezentantów władzy wszelkich szczebli oraz budowaniu powieściowej groteski. Do rzadkości należy jego wyzyskanie w identyfikowaniu pozytywnego bohatera, np. *Henryka Turonia* (por. *turoń* – wymarły gatunek zwierzęcia) – skazanego na porażkę bohatera reprezentującego wymierający gatunek idealistów [K. Orłoś, *Cudowna melina*]. Zatem właśnie karykatura, ośmieszenie, sparodiowanie jest orężem pisarzy antysocrealistycznych. Stąd pracownicy opisywanej przez Kazimierza Orłosa izby wytrzeźwień to m.in. *Ful* oraz *Nicpóń*, przedstawiciele władzy to *Czesław Mizera*, *Mieczysław Seta* (nadzorujący też działalność izby wytrzeźwień), nauczycielka rosyjskiego *J. Kaganowicz* czy pułkownik magister *Zenon Mamula* [K. Orłoś, *Przechowalnia*]. Rozpoznanie autorskich intencji nie wymaga wysokich kompetencji czytelniczych, choć także tu ośmieszające nazwisko często „potwierdza” otaczający je kontekst:

W sobotę do Pieniżków przyszło kilka osób. Na uroczysty ochłaj, jak mówił gospodarz. Z okazji szczęśliwego powrotu z Turcji. Marianna zwierzyła się Oldze, że przywieźli sporo złota. Dwutygodniowy pobyt przyniósł duży zysk. [K. Orłoś, *Trzecie kłamstwo*]

Ośmieszeniu służyć też mogą aluzje onimiczne, choć jest to ich drugorzędna rola, wobec nadrzędnej funkcji zastępującej (ukrywającej) autentyczny onim realnej postaci. Zatem ośmieszający charakter ma *Wojtkowa ze Stanu po zapaści* J. Bocheńskiego, która prawdopodobnie jest nie tylko żoną jakiegoś Wojciecha, ale żoną samego Wojciecha Jaruzelskiego. Aluzja onimiczna, odnosząc się do osób z kręgów partyjnych pozwalała w miarę bezpiecznie dyskredytować politycznych przeciwników; ukrywając osoby związane z ruchem antykomunistycznym, przypominała czytelnikom o istnieniu tych, których oficjalna literatura czy proza otaczały złą milczenia, np.:

Lechosław, Lechosław? Borowicz przypomniał sobie, że był taki poeta; wysłali go do Paryża do ambasady, a on wybrał tam mieszczańską emigracyjną wolność i napisał paszkwilancką, choć inteligentną książkę o Polsce [...]. [S. Kisielewski, *Widziane z góry*]

Jak stwierdza Przemysław Czapliński, obecność w tych utworach nazwisk znaczących „wiązać można [...] z przyznaniem prymatu tendencyjności nad realizmem, albo ściślej: z przekonaniem, że stabilność umowy z czytelnikiem pozwala pisarzowi na stosowanie dodatkowych chwytów perswazyjnych bez uszczerbku dla realizmu”¹⁰. A stąd już niedaleko do jego odrzucenia, co staje się w momencie, gdy nazwiska znaczące tracą oparcie w realnej antroponimii, jak ma to miejsce w takich mianach, jak *Mordęwkubeł Dupęwtroki*, *Jasny Gwint*, *Półpizdek / Półpierdek*, *Półdupiek* [X-666, *Operacja: Kartagina!*]. Tendencyjność tej prozy potwierdza też większe – niż w socrealizmie – stosowanie kryptonimów, co – jak dowodzi Irena Sarnowska-Gieffing – jest charakterystyczne dla tego typu literatury¹¹. Co więcej, w przeciwieństwie do tradycyjnych metod identyfikowania za ich pomocą postaci z dalszego planu, literatura posocrealistyczna kryptonimuje również postaci pierwszoplanowe.

Jak się zatem okazuje, intencje autorskie nie zawsze prowadzą do powstania planowanego dzieła. W pewnym stopniu szlachetne intencje towarzyszyły również badaczom obserwującym onomastykony wybranych utworów posocrealistycznych. Oto w 1993 roku, a więc niespełna dwa lata przed tekstem Przemysława Czaplińskiego¹², ukazał się tom zawierający referaty wygłoszone podczas ogólnopolskiej konferencji

¹⁰ P. Czapliński, s. 50.

¹¹ I. Sarnowska-Gieffing, *Nazewnictwo w nowelach i powieściach polskich okresu realizmu i naturalizmu*, Poznań 1984, s. 24, 41.

¹² Pierwotnie tekst ten, w postaci artykułu, ukazał się w „Tekstach Drugich” w 1995 roku.

onomastycznej, wśród których znajdują się dwa teksty poświęcone analizom warstwy onimicznej wybranych utworów Tadeusza Konwickiego i Stefana Kisielewskiego. Warto w tym miejscu przywołać słowa pierwszego z autorów, który zauważa, że:

W imieniu i nazwisku postaci Konwickiego zapisany jest los. [...] Nazwy Konwickiego znaczą i wtedy, gdy tracą zdolność do komunikowania ich nosicieli i użytkowników między sobą, z wymiarem metafizycznym, z pamięcią, z przeszłością i przyszłością [...]. Szczególnym zaś przejawem wrażliwości onomastycznej Konwickiego jest „czułość na nazwy znaczące”, która „jest wynikiem poszukiwania sensów tkwiących poza dosłownością”¹³.

Tym samym to, co było piętnowaną antywartością socrealizmu, w odniesieniu do literatury późniejszej zostało uznane za wartość. Tymczasem, pisząc o literaturze lat 1949-1955 Jacek Łukasiewicz zauważa: „Sztuka w myśl leninowskiej zasady w szczególności odbija świat, ale nawet prawidłowe, najprawidłowsze odbicie obiektywnej rzeczywistości nie jest tym samym, co sama obiektywna rzeczywistość”¹⁴. W podobnym tonie od dawna wypowiadają się badacze języka: nie ma bezpośredniej relacji między znakiem a jego reprezentacją w rzeczywistości pozajęzykowej (w tym przypadku denotatem). Zatem „znaczenie” nazwy jest zapośredniczone, uzależnione choćby od nadawcy i jego intencji, ale i użytkownika, jego wiedzy, kompetencji oraz kontekstu, w jakim następuje jego spotkanie z nazwą. To sprawia, że – przykładowo – liczne aluzje onimiczne obecne np. w utworach Stefana Kisielewskiego, po latach całkowicie niemal zatraciły swą czytelność, stąd zdekodowanie aktualnych odniesień jest dziś właściwie niemożliwe¹⁵. Tym samym maleje – oparta na nich – atrakcyjność odbiorcza tych utworów. Dzisiejsza perspektywa, powalająca spojrzeć na przedmiot sporu z dystansu, z mniejszym, niż na początku lat 90. zaangażowaniem, prowadzi do konstatacji, że w polemice między pisarzem a krytykiem szala racji przechyliła się raczej na stronę tego drugiego. Spojrzenie na interesujące nas utwory z perspektywy ich literackich onomastykonów pozwala skonstatować, że realistyczna z założenia literatura ostatecznie stała się swoją własną parodią. Co więcej, powieść antysocrealistyczna, dla której socrealizm był tradycją negatywną, w swojej językowej z nim batalii

¹³ Z. Chojnowski, *Wrażliwość onomastyczna Tadeusza Konwickiego na wybranych przykładach*, w: *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 199-205.

¹⁴ J. Łukasiewicz, *Jeden dzień w socrealizmie*, „Teksty Drugie” nr 1/2, 2000.

¹⁵ Stosowane przez pisarza aluzje szczegółowo omawia P. Żmigrodzki, a artykuł ten tylko potwierdza tezę o zatarciu znaczenia wielu z nich, przykładowo: „typ nazwa-desygnat, konstruowany przy wyzyskaniu pewnych cech obiektu określanego nazwą oryginalną, np. „Brygadier [...] – Mieczysław Moczar (jak p a m i ę t a m y [wyróż. – M.G.], był on dowódcą oddziału partyzantów w czasie wojny, a po latach dążył do pielęgnowania w narodzie etosu walki partyzanckiej, korzystając z pomocy nawet zespołów big-beatowych)”. P. Żmigrodzki, *Aluzje onomastyczne w powieściach Stefana Kisielewskiego*, w: *Onomastyka literacka*, s. 209.

opierała się na stereotypowym obrazie tej tradycji, hiperbolizując tym samym środki, którymi z nią walczyła. Powszechnie, realizm socjalistyczny jawił się jako nurt silnie tendencyjny, niegardzący nie tylko perswazją, ale i manipulacją. I owo powszechne przekonanie stało się „sposobem oglądu” tych powieści i sposobem konstruowania przez późniejszych twórców „sylwetki” literackiego przeciwnika. A ponieważ najłatwiej walczyć tą samą bronią, powieść antysocrealistyczna sięgnęła do znanego już arsenału tendencji, perswazji, retorycznych chwytów, dydaktyzmu; w efekcie czego stała się bardziej tendencyjna niż jej oponentka.

Jerzy Borowczyk
Krzysztof Skibski

Podmiot zaoczny, czyli sonet zwieńczony latami. Notatki niestacjonarne

Krzysztof Siwczyk, *Życie na manewrach*¹

Chodzi ponad wszelką wątpliwość o coś newralgicznego.
Zdumiewa łatwość, z jaką wszystko się przyjmuje.
Nic tutaj nie ma prawa rozkwitnąć ponad miarę.
W metryce urodzenia zawiodła lokalizacja.

Zdumiewa łatwość, z jaką wszystko się przyjmuje,
odkąd żadną miarą nie sposób zmierzyć cudu
dyskretnej interwencji wielkich słów w świecie
dziennych wzruszeń małego fantasty.

Nic tutaj nie ma prawa rozkwitnąć ponad miarę,
pomimo kilogramów rozsądku, informacji, pielęgnacji
wspomnień, odleżyn i tego, co się generalnie ma.

W metryce urodzenia zawiodła lokalizacja
i chociaż nic nie trwa wiecznie, bywa że ciągnie się
latami.

Sonet Siwczyka ma formalny potencjał. Nie dlatego tylko, że eksploatuje tradycyjny format wierszowy (w którym próbuje się nie zmieścić), ale też dlatego, że jego

¹ Tekst pochodzi ze zbioru: *W państwie środka*, Wrocław 2005, s. 9.

tytuł implikuje taktykę działania. Jest zatem plan, jest gra pozorów (*życie na manowcach* może być wszak negatywnie czytany tytułem – postmanewrem), jest wreszcie gramatyka poezji², która te manewry umożliwia, dookreśla i problematyzuje. I jeszcze jedna okoliczność mająca wpływ na spore rozmiary formalnego kapitału *Życia na manewrach* – poeta z Gliwic dopisuje się do długiej listy poetów majstrujących przy szacownym gatunku lirycznym. Idzie więc w ślady – by poprzestać na gruncie polskim – takich wielkich zwrotnicowych soneciarzy, jak Jan Andrzej Morsztyn (*Do trupa*), Franciszek Karpiński (*Do Justyny – tęskność na wiosnę*), Adam Mickiewicz (*Sonet* tzw. odeskie oraz krymskie), Juliusz Słowacki (utwory młodzieńcze), Cyprian Norwid (*Mój ostatni sonet*), Leopold Staff (*Kowal*)..., Bohdan Zadura, Dariusz Sośnicki... Lista jest niekompletna i wybiórcza. Chodzi w niej o odnotowanie sonetów-wydarzeń, wierszy, za pomocą których ich autorzy załatwiali rozmaite porachunki z poezją, życiem, z literackimi poprzednikami i rówieśnikami. Próbowali wejść w relacje ze współczesnymi. Siwczyk ze swoim sonetem o życiu na manewrach zdaje się pasować do tej kolekcji.

W utworze autora *Dzikich dzieci* „zdumiewa łatwość” żonglowania utartym wzorcem gatunkowym. Może bardziej chodzi tu jednak o efekt łatwości? Pewnie o jedno i drugie. Bo na manewrach jest tutaj także (zakamuflowany) podmiot mówiący. Manewry są też udziałem starego dobrego gatunku – sonetu. Wszystko i wszystkich wezwano na poligon. Pytanie brzmi: Po co te manewry? Rutynowe ćwiczenia czy sprawdzanie gotowości bojowej w obliczu jakiegoś, na razie bliżej nieokreślonego, niebezpieczeństwa? A może te manewry to zwykła zmyłka? Spektakl dla wywiadów obcych mocarstw, wrogich sojuszy?

Precyzja tego tekstu domaga się liczb.

Newralgiczna taktyka – liczby

Siwczyk decyduje się na formę sonetową, która nakłada określone ograniczenia. Dwie kwadryny, dwie tercyny, a także pewna – przyjmijmy ogólnie – zależność między częściami wiersza. Można jednak wziąć pod uwagę także inną perspektywę. Skoro bowiem mamy do czynienia z modelem o zdefiniowanych ograniczeniach, to implikuje on określony stopień swobody³. Ten zaś dopuszcza drganie, wariacje, pewną

² Sformułowanie ma swoją tradycję i wariacje – jak w przypadku realizacji formy sonetowej. Z ciekawych prób scharakteryzowania kategorii gramatyki poezji warto wymienić: R. Jakobsona, *Gramatyka poezji i poezja gramatyki*, przeł. Z. Kloch, w: tegoż, *W poszukiwaniu i istoty języka*, Warszawa 1989, s. 190-194 (referat z 1960 r.); H. Pustkowskiego, *Gramatyka poezji?*, Warszawa 1974 (tu też passus poświęcony obrazowaniu frazeologicznemu); a także – choć szkic dotyczy poezji Mirona Białoszewskiego – Z. Łapińskiego, *Gramatyka poezji*, „Znak” 1959, z. 61/62, s. 1007-1012.

³ Termin ten stosowany jest w m.in. w mechanice (np. w kontekście modeli liniowych czy analizy wariancji) – zob. np. S. Gnot, *Estymacja komponentów wariancyjnych w modelach liniowych: teoria i zastosowania*, Warszawa 1991; H. Ahrens, J. Läuter, *Wielowymiarowa analiza wariancji*, przeł. R. Gągla, Warszawa 1979; W. Królikowski, W. Rubinowicz, *Mechanika teoretyczna*, Warszawa 2012.

możliwość manewrów w obrębie wyznaczonej struktury⁴. Niezwykle istotne wydaje się oscylowanie na granicy między rygiorem a swobodą. Między zaakceptowanymi ograniczeniami a pragnieniem ich uchylania. Między chowaniem się za wzorcem a manifestowaniem jego twórczej kontestacji. Poeta prowadzi pewną grę. Manewruje manewrami. Czytającemu będzie bardzo trudno złapać go za rękę i powiedzieć: „Mam cię! W tym a tym miejscu wiersza stwierdzasz to i owo”. Sztuka polega na tym, by nie stwierdzając, o czymś jednak orzekać.

Tak się dzieje w tym sonecie. Pierwsza kwadryna jest jednocześnie rodzajem mapy terytorium, które będzie w dalszych częściach eksplorowane następującymi po sobie wersami. Skala tej mapy jest więc dość duża, co pozwala na uchwycenie najistotniejszych obiektów, punktów odniesienia w postaci kolejnych linijek. Jeśli bowiem kolejne wersy tej strofy są później powtórzone jako inicjalne wersy strof kolejnych, to wyraźnie ilustrowane jest w tej sytuacji napięcie powodowane formą, regułą, matrycą, a z drugiej strony – próbą zagospodarowania wnętrza, wypełnienia wyznaczonych przestrzeni. Kolejne zwrotki (kwadryna i dwie tercyny) byłby w tym ujęciu mapami bardziej szczegółowymi. Ich skala jest mniejsza, a dokładność odwzorowania poetyckiego terenu większa.

Mamy oto syntetyczną formułę *in principio*, założenia dalszych ciągów, które przerodzić się mają w określony ruch. I to jest świetne posunięcie! Statyczne, dopracowane, twardo stojące na ziemi pierwszej strofy frazy nagle zostają wprawione w ruch, zmuszając zarazem do przemieszczeń językowych i myślowych. W oczywisty jednak sposób będzie to także konstruowanie nowego kontekstu, w którym wers konfrontowany będzie z kolejnymi strofami o określonych napięciach wewnętrznych. Napięcia te są oczywiście motywowane składnią, a więc – najogólniej rzecz biorąc – współwystępowaniem linearnych porządków syntagmatycznych z podziałem na semantycznie samodzielne w graficznym układzie tekstu wersy. Wiersz ten jest więc w ograniczony sposób numeryczny: ma wyraźną strukturę gatunkową, określony schemat rekontekstualizacji wersów pierwszej strofy, a także – wynikiły z tego układ paralelizmów. Wspomniana rekontekstualizacja realizuje się w następujący sposób:

1	2	3	4
2	X	X	X
3	X	X	X
4	X		

⁴ Pewną inspiracją przy rozpatrywaniu stopni swobody w kontekście nietrywialnych porządków może też być ujęcie matematyczne – np. pozorną Newtonowską harmonię układów izolowanych z dynamiką świata opisywanego m.in. za pomocą skomplikowanych równań nieliniowych zderza w swoich rozważaniach Ian Stewart w pracy *Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu* (przeł. W. Komar, Warszawa 1994).

Każdy zatem kolejny wers pierwszej strofy (oprócz inicjalnego) rozpoczyna następną strofę sonetu.

Wspomniany stopień swobody realizuje się tu w myśl zasady *nic tutaj nie ma prawa rozkwitnąć ponad miarę* – tą ostatnią jest schemat i wynikające z niego oczekiwania (także na poziomie interpretacyjnym). Warto jednak przyrzeć się możliwościom manewrów w obrębie tak zarysowanej konstrukcji (w obliczu strofowania wiersza), by tę sygnalizowaną taktykę dookreślić parametrami języka poetyckiego. A dalej zastanowić się, czy w pozornym respektowaniu sonetowych rygorów nie da się odkryć jakichś składników szkicu do portretu uparcie ukrywającego się podmiotu⁵. Już teraz można chyba zaryzykować przypuszczenie, że ów ktoś, kto za tym wszystkim stoi, jest mistrzem balansowania, zwinnym linoskoczkiem, którego sztuka objawia się w solidnym zamocowaniu porządnej liny (pierwszej strofy), po której będzie kroczył w dalszej części sonetu.

Przecinek lub pauza zamiast kropki – plan

Na początek należy podkreślić, że tożsamość wersów poddanych rekontekstualizacji jest niecałkowita. Tu bowiem przejawia się pierwszy ze sposobów manewrowania w obrębie struktury – kropkę zastępują przecinki lub brak znaku⁶. Wszystkie zatem zamknięte struktury syntagmatyczne stanowiące w pierwszej strofie paralelne wypowiedzenia zostają włączone w zależności z wersami strof kolejnych. To bardzo interesujące przesunięcie. Od swoistej samowystarczalności poszczególnych wersów w początkowej kwadrynie do ich uwikłania w związki uchylające wyjściową niezależność fraz. Mielibyśmy więc do czynienia w analizowanym sonecie z manewrami sprawdzającymi wydolność oraz niezawisłość gramatyczną i semantyczną pierwszych czterech wersów. I tak, w pierwszych dwu przypadkach nawiązanie w dalszych strofach do owych inicjalnych fraz ma charakter hipotaktyczny, a w ostatnim – parataktyczny. Jest to zatem wyraźny dowód na działanie taktyki liczb w ścisłym (chciałoby się rzec – strategicznym) powiązaniu z hierarchią respektowaną w obrębie całego terytorium wiersza. Przyjrzyjmy się tym sytuacjom:

⁵ O problematyczności i nieostrości podmiotu w zbiorze *W państwie środka* pisała Joanna Orska: „Teksty Siwczyka, nawet te podejmujące bardziej intymne tematy, wydają się skrajnie nieosobiste, celowo wypełniane są kalkami komunikacyjnych stereotypów, medialną nowomową, podejmują dodatkowo zazwyczaj wzniosłe, ostateczne tematy i nie budują żadnego wyrazistego przedstawienia miejsca czy czasu. [...] Może brak tu samego Siwczyka, który zanadto zajęty jest ćwiczeniami z poezji? Może w konstrukcji podmiotu nie odbił się ślad jego obecności?”. J. Orska, *Autor! Autor!*, „Nowe Książki” 2005, nr 3, s. 13.

⁶ Bardzo ciekawe są analizy dotyczące tzw. interpunkcji semantycznej poczynione niegdyś przez Kariolinę Kuterebę-Irzyk w serii artykułów – zob. m.in. K. Kutereba, *Interpunkcja częściowa we współczesnych polskich tekstach poetyckich*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2005, t. 12, s. 19-60, K. Kutereba-Irzyk, *Interpunkcja poetycka i jej stylistyczne konteksty*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2006, t. 13, s. 83-100.

Zdumiewa łatwość, z jaką wszystko się przyjmuje,
 odkąd żadną miarą nie sposób zmierzyć cudu
 dyskretnej interwencji wielkich słów w świecie
 dziennych wzruszeń małego fantasty.

Rozbudowane (w linearnym porządku) dookreślenie czasu ma konkretne wersowe cezury eksponujące poszczególne kategorie rzeczownikowe. W drugim wersie jest to *c u d* (niepoddający się zmierzaniu), w trzecim – *ś w i a t* (doświadczający interwencji wielkich słów). Naturalnie w tym układzie na pozycji najmocniej eksponowanej pojawia się kategoria *f a n t a s t y* (bodaj jedyna nieimplikowana postać w tym specjalnie odpodmiotowanym tekście). Umieszczenie kategorii rzeczownikowych w wersowych cezurach skutkuje bardzo ciekawym efektem. Przy pomocy tego chwytu poeta wystawia na dużą próbę czytelniczą uwagę, pragnącą jakoś usidlić potok słów, pojęć w trzech wersach, które są domeną rekontekstualizacji frazy inicjalnej. Może być tak, że w pierwszych odczytaniach wersów zamkniętych *c u d e m*, *ś w i a t e m i f a n t a s t ą* doświadczamy zagubienia, mocujemy się z brakiem bądź nadmiarem sensów⁷. Potem chwytnymi się boi ratunkowych w postaci wymienionych słów umieszczonych przy cezurach wersów, by wreszcie osiąść mocniej na głębokich wodach tych linijek, w których zdaje się chodzić właśnie o stały dryf, o przenikanie się tego, co bardziej konkretne, z tym, co się rozmywa w natłoku pojęć uwikłanych w mniej czy bardziej gotowe zwroty i frazy. Jest więc napięcie między wyrazistym *c u d e m i* „żadną miarą”, „nie sposób zmierzyć”. Z kolei przerzutniowy „*cud/ dyskretnej interwencji*” gryzie się z „wielkimi słowami”, a także ze *ś w i a t e m*, który wcale nie jest niczym pewnym, bo składa się z czegoś tak nieuchwytnego, jak „dzienne wzruszenia małego fantasty”. W ostatnim wersie tej strofy roi się od zagadek. Prawdziwa kaskada wieloznaczności. Bo co to znaczy: „dzienne wzruszenia”? Kim jest ów „mały fantast”? Jak rozumieć, że ten tajemniczy, fantazjujący podmiot jest zdolny do wzruszeń? Może tak: zakleszczony w nieprzezroczystym języku człowiek zachowuje jakieś elementarne odruchy, czyli właśnie wzruszenia? *D z i e n n e w z r u s z e n i a* mogłyby oznaczać coraz to inne emocje, odczucia, wrażenia. Właściwe danemu dniowi. Wydarzające się w jego świetle. Epitet „dzienne” może się kojarzyć choćby ze „światłem dziennym” (wiadomo: tytuł znanego tomu wierszy Miłosza), ale także z dziennymi racjami żywieniowymi. Tak czy inaczej chodzi o coś podstawowego, mającego w sobie po prostu element życia, dostarczającego energii.

⁷ W tym momencie warto przytoczyć uwagę Marka K.E. Baczewskiego zapisaną na marginesie tomu Siwczyka, z którego pochodzi omawiany tutaj wiersz: „jedynym sensem, do jakiego nas autor doprowadza, jest dewaluacja wszelkich zleżałych sensów”. Krytyk (i poeta) dodaje zarazem ważne uogólnienie: „Siwczyk proponuje język wpowiadający [!] się w siebie. Tutaj pojawia się jednak spory margines nadziei – nadziei na literaturę, która nie poszukuje sankcji prawdziwości na zewnątrz i sama nie rości sobie pretensji do bycia kryterium jakichkolwiek wartości”. M.K.E. Baczewski, *Końiec pewnego Siwczyka*, „FA-art” 2005, z. 1, s. 70-71.

Nic tutaj nie ma prawa rozkwitnąć ponad miarę,
pomimo kilogramów rozsądku, informacji, pielęgnacji
wspomnień, odleżyn i tego, co się generalnie ma.

W tym przypadku mamy do czynienia z rozbudowanym objaśnieniem przyczyny wyrażonym specjalną enumeracją nierównych kategorialnie elementów. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj leksem *p i e l ę g n a c j a*, który – rymując się z leksemem poprzedzającym – sugeruje z jednej strony możliwość wystąpienia ciągu analogicznego (leksemy zakończone sufiksem *-cja*, charakterystycznym przy rzeczownikach odczasownikowych), z drugiej jednak – podkreśla relacyjność wersu niezakończono znakiem interpunkcyjnym. (Jest to kolejne otwarcie wersu w strukturze tekstu, jednak w tym miejscu jedynie to odnotujemy, by później poświęcić zjawisku więcej miejsca).

W metryce urodzenia zawiodła lokalizacja
i chociaż nic nie trwa wiecznie, bywa że ciągnie się
latami.

Otwarty wers zakończony rzeczownikiem *l o k a l i z a c j a* (to element z wspomnianego wcześniej odczasownikowego ciągu analogicznego z sufiksem *-cja*) wyżykuje również ważny zabieg przewrotnej animizacji, która dokonuje się mimo relacji wersów, a także w ścisłym nawiązaniu do charakterystycznego eksploatowania metaforyki czasoprzestrzennej w sonecie Siwczyka. Przewrotność wyraża się w semantycznej dwutorowości syntagmy: lokalizacja mogła *z a w i e ś ć* (w znaczeniu – nie pomóc, nie sprostać oczekiwaniom), a więc nie określić precyzyjnie miejsca urodzenia lub wskazać miejsce nieoczekiwane, szokujące, kłopotliwe; mogła też *z a w i e ś ć* (w znaczeniu – zaprowadzić, pomóc w dochodzeniu do czegoś), a zatem dookreślić tę metrykę, pokazać w innym świetle. Oczywiście koniecznie trzeba podkreślić, że silnym sygnałem jednoznaczności jest w neutralnej (czyli niepoetyckiej) wypowiedzi językowej szyk tego wyrażenia. Rzeczownik *l o k a l i z a c j a* w postpozycji jest typowy w przypadku wyrażenia frazeologicznego określającego rozczarowanie czyjąś niemocą, bezczynnością lub niestosownym zachowaniem. Skoro jednak wers ten stał się w procesie rekontekstualizacji wersem otwartym, a brak znaku interpunkcyjnego oznacza gotowość do przyłączenia kolejnych elementów tekstu (w nieznanym jeszcze porządku syntagmatycznym), to rzeczownik *l o k a l i z a c j a* może tłumaczyć się w znaczeniu dosłownym mimo pozostawania w postpozycji.

Wspomniany porządek parataktyczny pojawia się w strofie ostatniej, a więc w miarę postępowania tekstu luzują się zależności linearne tekstu, a intensyfikuje relacyjność międzywersowa. W obrębie ściśle określonej struktury wiersza mamy zatem do czynienia z przekształcaniem się zależności wewnętrznych między elemen-

tami tekstu, z ruchem wewnętrznym, drganiem semantyczno-składniowym, które powoduje, że pozornie stabilny sonet wciąż się rozwija (niemal wbrew wyznacnikom graficznym, czego radykalnym przykładem jest ostatni wers utworu).

W dotychczasowym opisie pojawiły się wersy niezakończone znakiem interpunkcyjnym. Ich swoistość domaga się osobnego omówienia.

Trzy osobiwie niezamknięte linie – wypełnienie

W omawianym sonecie jest pięć niezamkniętych wersów. Cztery z nich eksponują kategorie rzeczownikowe, dając asumpt do projektowania nawiązanych określeń lub innych typowych połączeń wyrazowych. Wersy znajdujące się w strofie ostatniej zostały wcześniej ujęte w planie relacji parataktycznych, co nie zmniejsza semantycznego potencjału rzeczownikowej ekspozycji („lokalizacja”), jak również nie osłabia konstrukcyjnych możliwości dookreślania czasownika *ciągnąć się*.

Zdecydowanie bardziej problematyczne są jednak te wersy, które zostały otwarte w porządkach strof o układzie hipotaktycznym. Okazuje się bowiem, że wszystkie te trzy kategorie rzeczownikowe są w relacyjnych wersach konfrontowane z określeniami rzeczownikowymi, tworząc tym samym metaforyczne wyrażenia dopełniaczowe o dużej wartości semantycznej. Mamy tu zatem:

odkąd żadną miarą nie sposób zmierzyć *c u d u*
d y s k r e t n e j i n t e r w e n c j i wielkich słów w *ś w i e c i e*
d z i e n n y c h w z r u s z e ń małego fantasty.

[...]

pomimo kilogramów rozsądku, informacji, *p i e l ę g n a c j i*
w s p o m n i e ń, odleżyn i tego, co się generalnie ma.

W dwu pierwszych przypadkach relacja rzeczowników w układzie podrzędnym została wzbogacona przymiotnikiem określającym w prepozycji, a więc niegatkującym. W zestawieniach kategorii podstawowych mamy zatem porządki: *c u d i n t e r w e n c j i*, *ś w i a t w z r u s z e ń i* – w trzeciej strofie – *p i e l ę g n a c j a w s p o m n i e ń*. We wszystkich tych przypadkach porządek nawiązania jest tożsamy w odniesieniu do relacji wersowej: rzeczownik w mianowniku (najbardziej podatny na potencjalne funkcje przyporządkowywane przez wersy relacyjne tekstu) znajduje się na końcu wersu otwartego. W wersie relacyjnym (kolejnym) występuje drugi rzeczownik w dopełniaczu. Charakterystyczny rodzaj retardacji powoduje więc, że kategorie mianownikowe są relatywnie samodzielne ze względu na brak określenia w syntagmie wersowej (pojawia się ono w następnych krokach lekturowych). Mamy

więc do czynienia z innym rodzajem dwutorowości – ekspozycją leksykalnej semantyki rzeczownika w mianowniku oraz semantyką wyrażenia metaforycznego, czyli efektem połączenia dwu rzeczowników w układzie podrzędnym. W pierwszym rzędzie będą to więc: *c u d, ś w i a t, p i e l ę g n a c j a*, w drugim – przytoczone już wyrażenia metaforyczne⁸.

Potencjał semantyczny połączeń metaforycznych nie jest jednolity – można by przyjąć, że stopień oryginalności (jako przeciwwaga dla leksykalizacji, ale niekoniecznie zmetaforyzowania tego typu połączeń) maleje wraz z postępowaniem tekstu – najsilniej skontrastowane jest połączenie *c u d i n t e r w e n c j i*, a najsłabiej (metaforycznie nośne) – *p i e l ę g n a c j a w s p o m n i e ń*. Warto także zaznaczyć, że w miarę wzrostu stopnia zmetaforyzowania tych połączeń dopełniaczowych intensyfikuje się implikacja kategorii podmiotu⁹: *c u d i n t e r w e n c j i* nie wskazuje na osobę, *ś w i a t w z r u s z e ń* jest już metonimicznym nawiązaniem do podmiotowości, *p i e l ę g n a c j a w s p o m n i e ń* zaś poza metonimią uruchamia też zapośredniczenie („ktoś pielęgnuje kogoś lub rośliny” w niemetaforycznym porządku relacji).

Wersy otwarte są więc kolejnym elementem dookreślającym wspomniane stopnie swobody. W obrębie schematu wiersza sonetowego, wobec określonej zasady rekontekstualizacji wersów, pojawia się zdecydowane eksponowanie relacyjności wersowej pozostające jednak w ścisłym związku ze zmianą pozostałych parametrów tekstu. Manewry jako element taktyki dają tu solidne świadectwo obecności zaocznego podmiotu.

Podmiot zaoczny – domyślanie

Strategia podmiotu wyraża się wieloelementową implikacją. Ze schematu sonetu rodzą się oczekiwania, że oto refleksja, odniesienie się do okoliczności przedstawionych w pierwszych strofach, komentarz, pojawią się w wieńczących tekst tercynach. Skoro jednak dominującą kategorią są manewry, a struktura tej tekstowej konstrukcji zdaje się tę dominantę specjalnie eksponować, to i podmiotowość w wierszu może nosić znamiona operacji taktycznych. Wspomniane implikacje podmiotowości (w posta-

⁸ O potencjale semantycznym połączeń dopełniaczowych pisali znakomici badacze metaforyki – zob. np.: A. Bogusławski, *O metaforze*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4, s. 113-126; T. Dobrzyńska, *Metafora*, Wrocław 1984; R. Tokarski, *Uwagi o semantycznych mechanizmach zmian metaforycznych*, w: *Studia o metaforze II*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1983, s. 45-62. Dyskutowana była m.in. kwestia metafor dopełniaczowych jako konstrukcji potencjalnie (prymarnie) interaktywnych, czyli takich, w których zachodzi wzajemne określanie komponentów bez względu na domniemane funkcje syntaktyczne.

⁹ Na temat podmiotu utworu poetyckiego (także w kontekście wyrażen metaforycznych) wypowiedziała się m.in. ostatnio – z odniesieniem zwłaszcza do negatywnych postulatów obecnych w literaturze przedmiotu – Teresa Dobrzyńska w pracy *Podmiot utworu poetyckiego wobec kwestii spójności oraz interpretacji tekstu* (zob. T. Dobrzyńska, *Tekst poetycki i jego konteksty. Zbiór studiów*, Warszawa 2015, s. 17-31). Wypowiedź tę należy czytać w kontekście ważnej publikacji z tzw. czerwonej serii lubelskiej – *Podmiot w języku i kulturze* (red. J. Bartmiński, A. Pajdzińska, Lublin 2008).

ci wyrażen metaforycznych) należy wzmocnić wielokrotnością zmetaforyzowanych czasowników jedynie potencjalnie osobowych – np. „wszystko się przyjmuje”, „nic nie ma prawa rozkwitnąć”, „nie sposób zmierzyć, pomimo [...] tego, co się generalnie ma”. Zwłaszcza czasowniki wyrażają w tym tekście strategię nieprzejrzystego opisywania. Rzeczowniki bowiem (w części już omówione) są i owszem świadectwami podmiotowości, ale nierzadko jest to poddane konfrontacjom z innymi kategoriami, które już mącą klarowność obrazu, powodują, że przedmioty czy zjawiska („metryka”, „słowo”, „informacja”) i atrybuty („wzruszenia”, „rozsądek”, „wspomnienia”, „odległy”) stają się niejednoznaczne. Charakterystyczne jest jednak to, że wszelkie atrybuty pojawiają się w tekście w formie zależnej (w dopełniaczu), co nadaje specyfiki temu implikowaniu podmiotowości. Czasowniki zaś – można by rzec – ostentacyjnie myślą tropy, chcąc nie ujawniać osoby kryjącej się za wypowiedzianymi słowami.

Powyższe dookreślenie jest o tyle ważne, o ile konsekwentnie w całym tekście występują określenia związane z miarą, regułą czy liczbą. Przy takiej precyzji, a właściwie metanumeryczności tekstu Siwczyka, należy domniemywać, że podmiotowość jest tu (koniecznym?) elementem strategii, jednym z manewrów stosowanych w tekście.

Konstatacja ta już jednak ma znamiona projektu interpretacyjnego. Warto dalsze tego typu spostrzeżenia poprzedzić kilkoma słowami o wspomnianym liczeniu czy odmierzaniu. Na początek warto zestawić wszystkie wyrażenia, które wskazują na obecność jakiegokolwiek miary czy normy: „ponad wszelką wątpliwość”; „rozkwitnąć ponad miarę”; „metryka urodzenia”; „lokalizacja”; „żadną miarą nie sposób zmierzyć cudu”; „kilogramy rozsądku, informacji”; „nie trwa wiecznie”; „ciągnie się latami”. Niejednorodność jednostek służących wyznaczaniu wartości czegoś, wielkości, czasu i przestrzeni nasuwa przekonanie, że zmiennych jest wiele, albo – że wskazuje się różne współrzędne pozwalające mylić tropy. Im więcej bowiem niejednoznacznych elementów opisu (umieszczonych co prawda w obrębie określonego terytorium, ale w niejasnych relacjach i przy nieoczywistym sprawstwie) tym łatwiej o wykonanie manewru lub – tym oczywistsza staje się konieczność jego wykonania. W nieekspozowaniu indywidualizmu bowiem może tkwić pozór tożsamości, w schemacie – złudzenie koniunktury. Jeśli wiadomo, że regułę (np. wiersza sonetowego) podejrzewa się o proste multiplikacje, to okazuje się ona często idealnym kontekstem do zrealizowania niecodziennych procesów. Przy tym każda jednostka pomiaru staje się sprzymierzeńcem strategii, elementem taktyki, podobnie jak stopniowalna numeryczność wiersza może otwierać szerokie możliwości wariantom semantycznym.

Mamy więc dwóch wielkich podejrzanych – strukturę sonetu i jego podmiot. Obaj zamieszani są w manewrowanie, nie wiadomo jednak na ile są jego sprawcami, a na ile przedmiotami. Przyjmijmy, że przydarza im się jedno i drugie. Mało tego, wydaje się, że bez nich o manewrach po prostu nie mogłoby być mowy. Przepis na ten utwór wydaje się więc dość jasny: wziąć silny wzorzec gatunkowy i zmieszać go z podmiotem skłonny do dzielenia włosa na czworo.

Podmiot działa i reflektuje w sonecie Siwczyka w trybie zaocznym, więc i wyrok musi dostać w zawieszeniu („w zawiasach”). Co to znaczy, że jest tu obecny w trybie zaocznym? Chyba przede wszystkim to, że pojawia się i znika. Przez cały tydzień – tak jak student niestacjonarny – gdzieś zarabia. W sobotę i niedzielę świętuje na zjazdach. Przywozi na nie cały ogrom tygodniowych doświadczeń, d z i e n n y c h w z r u s z e ń. W toku zajęć, podczas sonetowych manewrów, zмага się ze zmęczeniem i koniecznością ekspresji tego, co nagromadziło się w powszednie dni. Ma łą z a o c z n y f a n t a s t a, wiecznie młody, wielosłowny, częściowo sformatowany (ale mimo to swobodny) rymujący się (ale rzadko), jest więc istotnie niestacjonarny. Lata tego nie zmieniają.

Jednego na pewno nie można odmówić podmiotowi *Życia na manewrach* – biegłości w żonglowaniu poetyckimi parametrami. Zupełnie jak jego autorowi, który już w debiucie – jak zauważył Piotr Śliwiński – wykazał się „trudną do wytłumaczenia u osoby rozpoczynającej pisanie formalną swobodą”¹⁰. I jeszcze jedno charakteryzuje nie tylko poetę, ale także zaoczną personę z omawianego wiersza: „Ten upór w przedzieraniu się do siebie, połączony z narastającą w następnych latach świadomością tego, jak trudne jest to zadanie”¹¹. Z biegiem lat i kolejnych tomików w wierszach Siwczyka „znika *ja*, o *nim* zaś mówi się chłodniej, jakby był obiektem jakiegoś eksperymentu, obserwowanym przez szybę”¹². Ciągłe stoimy jednak wobec zasadniczego problemu, pytania – na ile zaoczny podmiot *Życia na manewrach* jest obiektem permanentnych manewrów, a na ile ich reżyserem? Dylemat ten może także dotyczyć czytelnika sonetu. Czy choć w pewnym stopniu rozgryźliśmy taktykę poetyckiego proceduru Siwczyka, czy też zostaliśmy wmanewrowani w pokrętną grę, a następnie wymanewrowani, pozbawieni sensu?¹³

Poszukajmy odpowiedzi, czy choćby namiastki wyjaśnienia w puentującej sonet przerzutni: „i chociaż nic nie trwa wiecznie, bywa że ciągnie się/ latami”. Po pierwsze, ktoś tu jednak o czymś orzeka. Każdy z nas, a więc zamaskowany podmiot sonetu również, doświadcza nietrwałości swoich doświadczeń i dokonań. Jesteśmy prowi-zoryczni i jako tacy ciągniemy się latami. Krusi, niestali, śmiertelni – możemy tacy być wystarczająco długi upływ czasu, aby poczuć z jednej strony znużenie, z drugiej zaś nabyć biegłości w wykorzystywaniu zdobytych doświadczeń i językowych sprawności, które pozwalają na konstruowanie pokrętnych semantycznie, ale gramatycznie wręcz finezyjnych wypowiedzi. Siwczyk podsuwa nam pewien pomysł – byśmy spróbowali choć na jakiś czas przejąć stery w wielkich manewrach. Po co? Poeta nie

¹⁰ P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, s. 291.

¹¹ Tamże, s. 292.

¹² Tamże, s. 293.

¹³ Śliwiński (tamże, s. 292-293) zauważa, iż od tomu *Emil i my* (1999) czytelnik utworów Siwczyka „przestaje być adresatem wiersza, choćby wymagającego wnikliwej lektury, lecz w o wiele większym zakresie ma być jego współtwórcą”.

ma chyba złudzeń, iż nie po to, by stać się rozgrywającymi i dysponentami reguł. Niech nam wystarczy satysfakcja płynąca z uchwycenia choćby kilku zasad toczącej się gry. Być może dzięki temu nie zostaniemy z pustymi rękami lub mało atrakcyjnymi kilogramami rozsądku, informacji oraz wypielegnowanymi wspomnieniami i odleżynami. Może uda nam się umknąć z mapą świata dziennych wznuszeń, która okaże się zaszyfrowanym planem dotarcia do skarbu?

Pochwała mężczyzny. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, podobnie jak liryczne bohaterki jej poezji, potrzebowała męskiej uwagi i zainteresowania, krzepiącej obecności ukochanego, nieustannej adoracji, przyciągania męskich spojrzeń. Lubiła otaczać się mężczyznami szarmanckimi, interesującymi pod względem osobowości i zorientowanymi w świecie kultury, ale też zajmującymi określone miejsce w społecznej hierarchii, dobrze urodzonymi, obytymi, którzy umieli odnaleźć się w panującej na Kossakówce atmosferze artystycznego salonu. Ich zainteresowanie budowało w poetce poczucie własnej wartości, wyłaniało z niebytu, sprawiało, że rozkwitała pełnią barw, szukając recepty na wiecznotrwałą miłość i obsesyjnie uciekając przed pierwszymi oznakami starości. Przekonana o swej wyjątkowości, ale i niepewna, nieco zagubiona, nieustannie szukająca potwierdzenia swojej kobiecości w cudzych oczach, w całej twórczości powoływała do istnienia bohaterki spragnione miłości i emocjonalnej stabilizacji. Lęk przed samotnością, przemijaniem, utratą urody, poszukiwanie tożsamości niezależnej od spojrzeń innych są istotnymi tematami liryki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, ale to w jej dramatach – pisanych po części dla popularności i pieniędzy – ukazana została różnorodność problemów towarzyszących kobiecej biografii. Poetka trzykrotnie była mężatką. Dopiero w ostatnim związku ze Stefanem Jasnorzewskim, oficerem lotnictwa, zaznała nie tylko wielkich emocji, ale i poczucia bezpieczeństwa, mimo wojennej zawieruchy i nasilających się kłopotów zdrowotnych. W młodości szalami, falbanami i falami włosów tuszowała skrzywienie kręgosłupa, w dojrzałym wieku zmagiała się z chorobami kobiecymi i niespełnionym pragnieniem macierzyństwa. Wiersz *Akrobacje gąsienicy* (tak typowy dla szczególniego witalizmu Pawlikowskiej) jest – poniekąd – utworem autobiograficznym, w którym poetka opisuje swoje zmaganie z ciałem, stawiającym opór i przydającym ograniczeń¹.

* Artykuł powstał w ramach realizacji grantu *Stulecie poetek polskich* UMO-2015/17/B/HS2/01245.

¹ E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody*, Warszawa 1986, s. 35.

Gąsienica
Zgina się i klęczy
Na dzikim winem obrosłej poręczy.
Przez twarde włosy zjeżone obręcze
Własnego ciała
Przepycha się, przemyca
Z trudu zzieleniała...

U schyłku życia, w szpitalu po zabiegu histerektomii, poetka notowała swoje odczucia:

Głupia niedyskrecja wkoło mnie, gadanie o tym, co mi wycięli. Jakby tu chodziło o zwykłą rzecz jak ślepa kiszka – czemu? To prawda, że macica moja była wściekła. Uciążliwy, groźny, krew moją hojnie przelewający uterus nie był już moim przyjacielem. [...] Dzisiaj organ ten mój, towarzysz niewierny, daleko ode mnie w pogardzie u ludzi ciśnięty lub może zachowany dla naukowych celów... Czy mam przez to mniejszą wartość? Jak się to wszystko odbije na moich myślach, wyrazie oczu, sile umysłu?²

Presja społeczeństwa, skłonного postrzegać kobietę bezdzielną przez pryzmat sporów dwudziestolecia międzywojennego wokół antykoncepcji, aborcji i świadomego macierzyństwa oraz osobisty dramat i rozchwiane poczucie własnej wartości już wcześniej znajdowały wyraz w twórczości Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W młodzieńczych komediach poetki podejmowane z miłością macierzyństwo ukazane jest jako niezwykły dar, który często zaskakuje młode mężatki. Zwykle jednak znajdują one wokół siebie życzliwe przyjaciółki i bliskich, którzy udzielają im wsparcia i pomagają się odnaleźć w nowej sytuacji. Często jednak presja społeczna i rodzinna odbiera doświadczeniu rodzicielstwa wiele uroku. Gina – bohaterka dramatu *Mrówki* – która szykowała się właśnie do długiego, egzotycznego wyjazdu związanego z karierą zawodową małżonka, początkowo rozważając możliwość aborcji mówi „to moja prywatna sprawa”³. Wkrótce jednak, popadając z jednej skrajności w drugą, rozczarowana obojętnością męża, zwraca się do nienarodzonego „Dziecko, dziecko, więc ty mi jedno zostało na świecie? Może ty jedno właśnie kochać mnie będziesz? Już my swoi na zawsze!...”⁴ Inna bohaterka (Ruta z *Egipskiej pszenicy*) odrzucając sugestię usunięcia ciąży, owocu lekkomyślnego romansu, mówi z oburzeniem: „Nie jestem

² M. z Kossaków Jasnorzewska, *Listy do przyjaciół i korespondencja z mężem (1928-1945)*, oprac. K. Olszański, Kraków 1998, (notatki z III i IV 1945, s. 860).

³ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Mrówki*, w: tejsze, *Dramaty*, t. 1-2, oprac. A. Bolecka, wstęp S. Treugutt, Warszawa, s. 374.

⁴ Tamże, s. 407.

cmentarzem!”⁵ Zwolennikami aborcji w dramatach Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej nie są bowiem wyemancypowane kobiety i wyznawczynie radykalnego feminizmu, ale niepewni swej roli, patriarchalni mężczyźni, którzy jak Wiktor (bohater *Egipskiej pszenicy*) potrafią lekko powiedzieć „od czegoż chirurg”⁶.

Psyche i *soma* bohaterek kolejnych dramatów pozostają ze sobą ściśle związane, a niedomagania fizyczne oddziałują na psychikę Giny, Ruty, Malwiny i szeregu kobiet. W dramacie *Dowód osobisty* główna bohaterka – Malwina – mówi „ja jestem naprawdę chora, panie doktorze. Myśli mam zatrute”⁷, a jedna z bohaterek *Egipskiej pszenicy* cierpi na „rozstrojone nerwy” od czasu tajemniczej operacji ginekologicznej, otoczonej złą milczeniem i kulturowym tabu⁸. O związku ciała i duszy pisze Pawlikowska-Jasnorzewska również w listach do Antoniego Słonimskiego, żaląc się, że choroba uniemożliwia jej pisanie: „[...] kobiece choroby mają to do siebie, że żyjesz jakby z głową wciśniętą między własne kolana, i w tej głupiej pozycji ciała i duszy musisz trwać, i tylko czekasz, kiedy ci się pozwolą znowu wyprostować po ludzku i podnieść czoło ku słońcu, ku sztuce, ku poezji i tak zwanym wyżynom”⁹.

Mąż Ruty, bohaterki *Egipskiej pszenicy* – choć pozornie pogodził się z bezowocnym oczekiwaniem dziecka – dręczy żonę, z łagodną protekcyjnością, wspaniałomyślnie wybacząc jej „wymigiwanie się przed macierzyństwem”¹⁰ i brak „macierzyńskiego instynktu”¹¹. Mówi do niej dość okrutnie: „Cztery lata, to dosyć dla małżeństwa, aby się przekonać, czy będą mieli potomstwo czy nie. Krynica nie pomogła, operacja też nie. Przeciwnie, od tego czasu nic tylko kwękanie, niedomaganie, anemia. Nie, ja już machnąłem ręką na to wszystko. Nawet nie chciałbym już od ciebie takiej ofiary”¹². Po czym dorzuca: „bezpłodność leży w twojej psychice, a według niej ukształtowała się i twoja fizyczna strona”¹³. Podobną postawę wobec Ruty przyjmuje także jej teściowa, umiejętnie łącząca presję z pretensjami: „Ale czyż kto z nas robił ci kiedy o to najmniejsze wyrzuty. Coraz więcej jest niestety takich słabych kobiet. A to wszystko przez te niepotrzebne sporty, to wyrabianie mięśni. [...] I tak: jedna spadnie z konia, druga z roweru i niepłodność gotowa”¹⁴. Kiedy natomiast wymaga, aby Ruta wybaczyła mężowskie zdrady, mówi bez ogródek: „ty nie jesteś normalną kobietą, daruj, musisz to zrozumieć”¹⁵.

⁵ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Egipska pszenica*, w: tejże, *Dramaty*, s. 544.

⁶ Tamże, s. 543.

⁷ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dowód osobisty*, w: tejże, *Dramaty*, s. 137.

⁸ Tamże, *Egipska pszenica*, s. 435.

⁹ *Lilka. Wspomnienia o Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, oprac. M. Pryzwan, Warszawa 2010, s. 93.

¹⁰ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Egipska pszenica*, s. 437.

¹¹ Tamże, s. 436.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 469.

¹⁵ Tamże, s. 471.

W dramacie *Baba-Dziwo* – odczytywanym często nie tylko jako satyra na wypaczone pojęcie kobiecości, ale i na rządy totalitarne – macierzyństwo staje się patriotycznym obowiązkiem. Petronika (mężatka pogrążona w pracy naukowej) musi stawić się w urzędzie, aby wyjaśnić „dlaczego dotychczas nie dostarczyła państwu – obywatela”¹⁶. Osiemnastoletnia Ninika zostaje zmuszona do macierzyństwa przez komisję poborową, wyłaniającą spośród dziewcząt te, które urodzą dzieci, aby oddać je na wychowanie organizacji rządowej, zyskując w zamian zaszczytny tytuł Panny Prawii¹⁷. Tytułowa *Baba-Dziwo*, narzucająca te rygory, jest wielce nieurodziwa i nigdy nie zaznała prawdziwej miłości. W świecie wartości Marii Pawlikowskiej to całkowicie uzasadnia przywary charakteru totalitarnej władczyni, która – nakłoniona do szczerości środkami farmakologicznymi – wyznaje, iż kierowała nią „nienawiść do kobiet szczęśliwych, do mężczyzn kochających i zakochanych”¹⁸. Poetka uderza bowiem w mit macierzyństwa pojmowanego jako patetyczne cierpiętnictwo i zobowiązanie, nieodłącznie związane z poświęceniem i ofiarą. Ośmiesza prymitywne poglądy Krzeptowskiej (teściowej Ruty, bohaterki *Egipskiej pszenicy*), która sama się dyskredytuje, protestując na przykład przeciw stosowania znieczulenia podczas porodu: „Powiedziane jest, że kobieta ma cierpieć. Jak żołnierz na polu bitwy, tak kobieta w łóżku!”¹⁹

Bohaterki dramatów Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pragną uniknąć bólu, cierpienia i nade wszystko starości budzącej lęk i grozę. Sama poetka – jak wspomina Stefan Jasnorzewski – „bała się starości. Śmierci też. Obawiała się, że śmierć boli”²⁰. Starość to swego rodzaju niechciane i zaskakujące przebranie, które nie pozwala ukazać światu prawdziwego oblicza kobiety. Sybilla Thompson, starsza pani z futurologicznej komedii (pod tytułem *Kochanek Sybilli Thompson*)²¹, osadzonej w świecie hołdującym młodości i nowoczesnym wynalazkom, mówi: „O, ja nienawidzę starości. I nie ma we mnie tej trucizny. Obraz mój w oczach ludzkich stracił barwy – jak w krzywych zwierciadłach, odbijam się w tych oczach. Ale więcej nic nie zmieniło się we mnie. Gdyby nie to lustro, które co dzień przypomina mi moją kłeskę. O, ja nie jestem taka. Tęsknię do mojej młodości, która była moją prawdą”²². Podobnie bohaterka liryczna

¹⁶ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, w: tejsze, *Dramaty*, s. 286.

¹⁷ Tamże, s. 340.

¹⁸ Tamże, s. 383.

¹⁹ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Egipska pszenica*, s. 531.

²⁰ *Lilka...*, s. 165.

²¹ Akcja dramatu *Kochanek Sybilli Thompson* dzieje się w przyszłości, gdy Europą zawładnęli Chińczycy. Sybilla – dostojna starsza pani – wzdycha: „Europa w rękach barbarzyńców, kolorowych ludzi. Jeden już tylko nie zalany nimi mały rezerwat. Nazywa się Polska, ze stolicą Zakopane. Oparł się podobno najazdowi wrogów”. Zanim jednak publiczność popadnie w patetyczne i patriotyczne uniesienie, syn Sybilli, poważany Dyrektor, doda nieco kąśliwie: „Cóż. Miał złe drogi i nieprzebyte błota, tak że Chińczycy woleli zrezygnować niż niszczyć tanki”. M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Kochanek Sybilli Thompson*, w: tejsze, *Dramaty*, s. 118.

²² Tamże, s. 146.

wiersza *Babka* (z cyklu *Pocałunki*) została ułowana przez starość i pozbawiona atrybutów młodości, „w sieci zmarszczek jak w pajęczynie/ [...] spętana”²³.

Co ciekawe, o nieuchronnie nadchodzącej starości bohaterkom Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, np. wspomnianej już Sybilli, przypomina raczej lustro niż spadek kondycji. Starość ma przede wszystkim wymiar doświadczenia wizualnego, porównywana jest do utraty barw, wyblaknięcia lub – jak w wierszu *Starość* – do przestoczenia się w czarną plamę. Starość to swego rodzaju przezroczystość, niewidzialność, brak zainteresowania ze strony innych ludzi, brak kontaktu, niedopasowanie do świata, obumieranie relacji i emocji. Podobnie o starzeniu się pisze Anna Nasiłowska, najwyraźniej znajdując pewną ulgę w pomniejszeniu fizycznej atrakcyjności: „Uroda to poważne obciążenie. Najlepiej być przeciętnym, w miarę brzydkim. Całą moją młodość naznaczyły dziwaczne kompleksy. Ich przyczyną był wygląd miłej blondynki. [...] Od pewnego czasu jestem już od tego wolna. Nie oglądają się za mną na ulicy”²⁴.

Sama Maria Pawlikowska-Jasnorzewska miała – jeśli wierzyć wspomnieniom Ireny Krzywickiej – wiele uroku i była postrzegana przez mężczyzn jako bardzo atrakcyjna, mimo pewnych zniekształceń sylwetki, którą kunsztownie ukrywała „pod różnymi fałdkami, szalikami”²⁵. Przykra niewidzialność wiąże się bowiem nie tylko ze starością, ale i wynika ze znudzenia, z wypalenia emocji, dotyka małżonków, którzy z upływem czasu przestają odczuwać dawną namiętność. Wiktor (bohater *Egipskiej pszenicy*) mówi do Ruty po – zaledwie – czterech latach małżeństwa: „Dzisiaj, przyznam ci się – nie dostrzegam już, jak wyglądasz. Nie sądzę, abyś zbrzydła – choć ja bym tego i tak nie zauważył. Pomyśl, co to za wygodna dla ciebie”²⁶. Nowoczesna swatka, lekarka złamanych serc, bohaterka dramatu *Popielaty welon*, Anaktoria wyjaśnia to tak: „Kobieta niekochana, kobieta, wobec której ani zmysłowa ciekawość, ani miłość prawdziwa, ani nawet nienawiść już nie wchodzi w rachubę, jest dla mężczyzny spowita jakby w popielaty welon. Choćby miała rysy anioła, suknie od Chanel – on tego nie dojrzy. On jej już nie widzi”²⁷.

Miłość dla bohaterek Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej to jedyne lekarstwo na lęk przed starością i utratą atrakcyjności. Udręczona nieudanym małżeństwem i niespełnionym macierzyństwem Ruta – bohaterka *Egipskiej pszenicy* – kiedy wreszcie pozna smak prawdziwej miłości, powie: „czuję się coraz młodsza, coraz zdrowsza, lat swoich nie liczę i naturze się polecam...”²⁸. Także odmłodzona – przez niesłuchanie ryzykowny zabieg medyczny – Sybilla zachwycona jest swoim ciałem. Jędrna skóra, bujne loki, jędrne piersi bez wątpienia cieszą same w sobie, ale dla Sybilli młode ciało

²³ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Babka*, w: tejsze, *Wiersze zebrane*, t. 1, Toruń 2000, s. 190.

²⁴ A. Nasiłowska, *Czteroletnia filozofka*, Kraków 2004, s. 101-102.

²⁵ *Lilka...*, s. 71.

²⁶ M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Egipska pszenica*, s. 439.

²⁷ *Taż*, *Popielaty welon*, w: tejsze, *Dramaty*, s. 405.

²⁸ *Taż*, *Egipska pszenica*, s. 481.

jest przede wszystkim szansą na odrodzenie życia emocjonalnego. Odmłodzonej pani Thompson, podobnie jak i samej Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, zależy bowiem nie tyle na zachowaniu młodzieńczego wyglądu, co na możliwości intensywnego przeżywania emocji, zwłaszcza miłości, która w twórczości pisarki decyduje o sensie życia. O pokoleniu młodych ludzi, którzy – oszołomieni wynaturzoną wolnością i postępem technologicznym – zrezygnowali z miłości, odrzucając ją w imię zdrowego rozsądku, Sybilla mówi z ironią: „Pozbyli się organu, który więcej jeszcze cierpień przyczynia niż ślepa kiszka. Mieli rację. Zdrowi są i nie cierpią”²⁹. Ta pochwała jest tylko pozorna i w gruncie rzeczy pełna goryczy, bo zdesperowana Sybilla wiele zaryzykuje, aby powrócić do czasów młodości, kiedy to mogła cierpieć z powodu wielkich emocji.

Poglądy młodego pokolenia, które dystansuje się od przeżywania i okazywania uczuć, są – w dramacie Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – ukazane jako nieludzkie i nienaturalne. Młodzianka Elektra, która wyjaśnia starzejącej się Sybilli, że „tęsknota, nostalgia – to grzech przeciw wątrobie”, a „miłość jest potrzebna dla zdrowia [...], ale kto by to pojmował inaczej, jak kąpiel, masaż lub gimnastykę”, utraciła najcenniejsze aspekty życia³⁰. Kiedy starsza pani karci i krytykuje kolegów swej wnuczki, nazywając ich szkaradnymi bębniami i bolszewikami, jeden z młodych protekcyjnie wyjaśnia, że bolszewicy „to byli za czasów babci tacy jacyś ludzie, którzy nie mieli najmniejszego *savoir-vivre*”³¹. Oczywiście ta wypowiedź jest przede wszystkim wyrazem niezrozumienia dla poglądów Sybilli, a cały dramat zawiera obawę przed alienacją i wykluczeniem społecznym, jakie niesie ze sobą starość. Jest jednak też przejawem charakterystycznego dla Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej humoru, który przełamuje tabu kulturowe i obyczajowe, dotykając spraw powszechnie uznanych za śmiertelnie poważne. Poetka konsekwentnie dystansuje się od zaangażowania politycznego i od bogoojczyźnianego patosu, koncentrując się na kobiecym przeżywaniu codzienności.

Istotnym elementem kobiecej rzeczywistości są stroje, zawsze precyzyjnie opisane w didaskaliach czy charakterystyce towarzyszącej wyliczeniu osób dramatu. W dramacie *Bracia syjamscy* wiadomo, kto z bohaterów nosi białą czapkę, kto włóczkową, kolorową z pomponem, a kto włóczkową, dość fantazyjną³², choć nie ma to większego znaczenia dla przebiegu fabuły. Niekiedy opis stroju wymaga interpretacji, gdy na przykład Piękna Nieznajoma, ubrana jest „z pewną jednak kokieteryą w szczególach”³³. Przymiarka sukien natychmiast pociesza Murrę – bohaterkę dramatu *Skarb w płomieniach* – pogrążoną w udawanej nieco depresji po przebytych pożarze. Dziej-

²⁹ Tamże, *Kochanek Sybilli Thompson*, s. 133.

³⁰ Tamże, s. 137.

³¹ Tamże, s. 129.

³² M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Bracia syjamscy*, w: tejsze, *Dramaty*, s. 197.

³³ Tamże.

czyna ociera łzy, otrząsa się z melancholii, mówi: „Suknie to ważna rzecz” i spieszy na przymiarke³⁴.

We wspomnieniach o poetce Juliusz Lubicz-Lisowski podkreśla: „Lilka była czarująca, ale także trochę nieobecna. Wspominała jakieś sukienki, a właściwie opowiadała mojej żonie, jakie miały sukienki z Madzią, jakie sznurowane buciki, jakie falbaniaste majtadały i słomkowe kapelusze, koniecznie z pęczkami wiśni lub polnych kwiatów”³⁵. Najwyraźniej – jak w powieści Boguszeńskiej *Całe życie Sabiny* – sukienki dla Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej miały moc porządkowania przeszłości. Poetka zwracała uwagę na modny strój, który nie tylko pomagał jej ukrywać niedostatki figury. Moda była też sposobem postrzegania świata. Zofia Starowieyska-Morstinowa wspomina, iż strój Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zwykle rzucał się w oczy. Pisała: „Dla kobiety ubiór jest zawsze rzeczą ważną. [...] Zawsze ją w jakiś sposób wyraża, często zdradza. U Lilki był jeszcze czymś innym. Od razu, gdy się patrzyło w te wszystkie riusze i falbany, myślało się o „nakrapianych woalach”, w które była otulona ciocia Lili i którymi się różniła od „barchanowych ciotek”. Patrząc na te dziwne stroje musiało się myśleć o jej wierszach, w których cmy chodzą w atlasowych sukniach, morze układa się białymi falbanami na wybrzeżu, o wierszach, w których tak dużo tych puszystych a zwiewnych materiałów i fatałaszków, prawie tyle, ile ich było na jej osobie”³⁶.

Ironicznie opisując „barchanowe żony” (w wierszu *Ciotki*) – gotujące szczawiową i rosół, krótko trzymające mężów, wychowujące dzieci, niewrażliwe na upojny zapach perfum i piękno księżycowych nocy – Pawlikowska-Jasnorzevska wcale nie odrzuca tradycyjnych ról kobiety. Upomina się raczej o prawo do doświadczania wielkich emocji, piękna, określenie własnej tożsamości. Ciocia Jola, przeciwstawiona siostronom zredukowanym do roli gospodyń domowych, „wiotka i pachnąca” zaznała prawdziwej miłości, ale zapłaciła za to najwyższą cenę:

Wkrótce ją jakieś wichry żałosne rozwiały
wśród wiosennych błyskawic i szumów ponurych...
Zgrzebne ciotki płakały – lecz nic nie wiedziały,
jaki był smak miłości... trutki na szczury.

Twórczość Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, choć ukazuje potrzebę miłości, niezbędnej jak powietrze i słońce, prowadzącej ku pełni człowieczeństwa, jest przejmująco smutna. Miłość, która nadaje sens ludzkiemu życiu, staje się też źródłem cierpienia i nieuchronnych dramatów, a pragnienia stabilizacji nie da się połączyć z dążeniem do osobistego rozwoju intelektualnego i duchowego. Normy społeczne, więzi

³⁴ M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Skarb w płomieniach*, w: tejże, *Dramaty*, s. 277.

³⁵ *Lilka...*, s. 63.

³⁶ Tamże, s. 149.

rodzinne, ograniczenia somatyczne pozostają w konflikcie z pragnieniami emocjonalnymi i duchowymi, a próba pogoni za szczęściem prawie zawsze w twórczości Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej wiąże się nie tylko z ogromnym wysiłkiem, ale i z koniecznością rezygnacji z szeregu powszechnie pożądaných dóbr. Bohaterki dramatów i liryków poetki przeżywają dylematy, które w rzeczywistości dwudziestego pierwszego wieku zostały jeszcze silniej spotęgowane i rysują się coraz bardziej dramatycznie. Dramaty poetki pokazują, że obronną ręką z takich rozterek i opresji mogą wyjść jedynie kobiety kochane, które mogą liczyć na wsparcie męża czy przyjaciela. Mężczyzna silny, stabilny emocjonalnie, wierny, odpowiedzialny i trzeźwo oceniający rzeczywistość w twórczości Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej jest prawdziwym skarbem, tyleż pożądanym co spotykanym rzadko i zwykle niewolnym od skaz. Kiedy się już pojawia, wyjątkowy jak „czarny irys, smukły i gorący” (jak w wierszu *Motyl* z tomu *Dansing*), może odmienić życie kobiety i sprawić, że bezbarwna egzystencja zaiskrzy wszystkimi kolorami tęczy.

Nie-swój świat. Bogusława Latawiec (Dar z szuflady...)

dla Wojtka jako miłośnika twórczości poetyckiej,
o której zapewne chciałby napisać, lecz jeszcze nie zdążył

W gronie Twoich przyjaciół, Wojtku, umieszczasz osobę, której poświęcony jest niniejszy szkic, odnaleziony po wielu latach w moim prywatnym archiwum. Trafił tam, ponieważ nie zmieścił się już w pewnej książce, do której był projektowany, więc pomyślałam, że mógłbyś zostać jego adresatem. Jako profesjonalny badacz prozy, który poezję czyta może bardziej spontanicznie niż analitycznie. I jako współautor naszego pierwszego, debiutanckiego tekstu naukowego, jakim była wspólna recenzja słynnego niegdyś podręcznika poetyki pt. *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*, ogłoszona w „Pamiętniku Literackim” (podpisałam ją jeszcze panieńskim nazwiskiem)*. Działo się to baaardzo dawno temu (w 1975 roku), lecz zawsze będę pamiętać nasze wielogodzinne, zabawnie uczone rozmowy poprzedzające powstanie tekstu. Potem jeszcze kilkakrotnie przyszło nam wystąpić w autorskim duecie, lecz nigdy nie pisaliśmy wspólnie o poezji. W tym miejscu niejako podpowiadam Ci kolejny temat – przesyłając szkic do portretu, który może zechcesz dopełnić? Jego bohaterką jest bowiem bliska Ci poznańska poetka, pisząca również prozę, w moim studium pominięta, lecz przecież trwale obecną w Twoim prywatnym kanonie...

Czas umacnia jej miejsce w literaturze. Urodzona w 1939 roku, należy do pokolenia „dzieci wojny”, ale najbardziej istotnym doświadczeniem formacyjnym w wymiarze artystycznym stało się dla niej przepracowanie dziedzictwa awangardy.

* Mowa o szkicu: A. Jelec, W. Wielopolski, „*Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*”, Bożena Chrzęstowska, Seweryna Wysłouch – recenzja, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4. Drugi wspólny szkic badaczy nosi tytuł: *Zaproszeni do tematu* (recenzja: J. Świąch, *Okupacja a stereotypy. Studium z dziejów poezji konspiracyjnej 1939-1945*), „Teksty” 1978, nr 2; [przyp. red.].

Wojna, w zasadzie rzadko lub prawie wcale nieobecna wśród podejmowanych przez poetkę tematów lirycznych, pozostawia jednak pewien znamieny rys psychologiczny, jakim jest poczucie „dziwności” świata (niekiedy jego wrogości), przejawiające się w językowych obrazach realności, autotelicznych i autonomicznych. Czytelnikowi przypada rola deszyfranta emocji kamuflowanych, niejawnych. W naturalnym odruchu szuka on kontekstów, które pomogłyby związać enigmę tekstu z życiem.

Jednak w przypadku tej twórczości poetyckiej (jakże odmiennej od prozatorskiej) interpretacja kontekstowa wydaje się trudna. Istotną wskazówką jest autorski nawyk skrupulatnego datowania utworów i lokalizacji miejsca powstania (inspiracji) wiersza. Poetka wyznacza w ten sposób trop biograficzny, odsłaniając epizody podróży, krajowe i zagraniczne, ale też ujawniając geograficzne centrum, miejsce, wokół którego jej wyobrażenia krąży najczęściej: Poznań. Czytelnik próbuje zatem łączyć abstrakcyjne przestrzenie świata poetyckiego z realną topografią. Rozpoznaje kamienicę, w której mieszkała autorka i rosnące obok kasztany czy lipy, Rynek Wildecki, Sopot i Kołobrzeg – miejsca sezonowych urlopów, nadwarciańskie łągi podmiejskie czy wreszcie działkowe Promno, gdzie znajdowała się opisana w jednym z tomików „planeta ogród”².

Ale tak dociekliwy czytelnik trafi się rzadko, zaś poezja Latawiec pozostaje autonomiczna nawet po rozpoznaniu miejsc realnej genezy. Biograficzne śledztwo może więc być raczej wariantem badawczej analizy, niekoniecznej w „zwyczajnym” odbiorze. Datowanie wierszy okaże się ważniejsze wówczas, gdy autorski dopisek, pozostający poza ramą scenerii lirycznej, potraktujemy jako *in t e g r a l n ą* część tekstu poetyckiego. Liryczna czasoprzestrzeń zawłaszcza wówczas to, co realne, zacierając granicę między rzeczywistością a sztuką. Biografia autorki scala się z poetycką kreacją podmiotu, „ja” liryczne nie domaga się wyprowadzenia *p o z a* tekstowy świat, przeciwnie, to świat właśnie staje się „tekstem”. Jeszcze inaczej mówiąc, podmiotowość w tej poezji ma status językowy, a rzeczywistość poetycka zostaje przez samą autorkę nazwana „powidokiem” realności:

Od kiedy dźwigam w pamięci ten kadr
urwany gwałtownie
bo jego ciągi dalsze, ulice z prawej i lewej
niebo nawet
są czarne i niewiadome?

² Cytowane w całym artykule fragmenty wierszy pochodzą z tomików, które pod cytatem wskazują za pomocą skrótu tytułu i numeru strony: *Powidok. Wiersze z lat 1989-1991*, Warszawa 1992 – [P], *Nigdy całości*, Warszawa 1995 – [Nc], *Razem tu koncertujemy*, Poznań 1999 – [Rtk].

Czy cię widziałam tak biegnącego naprawdę?
 A może to jedynie powidok
 wyrwany z ciemni świata, strzęp nie mój;
 wędrujące przez wieki
 ziarno żwiru w źródle?

[Powidok, P 33, wyróż. – A.L.]

Przytoczony fragment można traktować jako wykładnię poetyckiego światopoglądu Bogusławy Latawiec, która przejmując formułę „powidoku” z koncepcji Juliana Przybosa. Autor *Narzędzia ze światła*, zafascynowany malarską teorią widzenia Władysława Strzemińskiego, zaadaptował ją na potrzeby własnej poetyki, w której niemimetyczne obrazowanie miało ekwiwalentyzować odkrywane przez fizykę i podejmowane przez sztuki plastyczne fenomeny świetlnych doznań optycznych. Charakterystyczne dla swej twórczości motywy solarne Przybós wyposażał w znaczenia ontologiczne, łącząc materię i energię w deifikowaną Całość bytu. Jego „meta-świat” jest samowystarczalnym, pozbawionym (poza ostatnimi utworami) odniesień metafizycznych poetyckim uniwersum, organizowanym przez prawa przyrody, a powoływany do istnienia przez kreujące, odkrywcze i niepotoczne spojrzenie. To nowe, niepowtarzalne widzenie warunkuje możliwość stworzenia nowej – jak ją nazywał – „sytuacji lirycznej”. Liryczne wzruszenie pochodzi tu od sposobu widzenia; percepcja wzrokowa konstytuuje tożsamość podmiotu, odczuwającego swą jedność ze światem.

Autorka *Powidoku* inaczej konceptualizuje tę kategorię, łącząc ją z wymiarem czasu. Powidok dla niej to obraz „wyrwany z ciemni świata” mocą pamięci (niekiedy wspieranej techniką oniryczną), która przetwarza realność, wprowadzając doń własne zasady porządkujące. Nie jest to jednak pamięć nostalgiczna, kolekcjonująca okruchy przeszłości w celach terapeutycznych, jak bywa w literaturze mityzacyjnej, lecz pamięć hermeneutyczna, której funkcją okazuje się nadawanie sensu doświadczanej rzeczywistości. W ten oto sposób poetka przetwarzając doświadczenie realności, z jednej strony oswaja obcość świata z jego nadmiarem i niezrozumiałością, z drugiej zaś wytycza granice własnego mikroświata, urządzonego wedle praw wyobraźni. „W liryce musi pozostać miejsce dla mówienia szeptem o świecie jednostkowym, na odkrywanie praw momentowych, musi być czas na zatrzymanie pędu – w języku, obrazie, na poruszenia wyobraźni, na przenikanie sensów, odchylenia znaczeń” – objaśnia Bogusława Latawiec w autokomentarzu do zbioru *Razem tu koncertujemy*³.

„Odkrywanie praw momentowych” to trafna formuła ujmująca odmienną zasad konstrukcji poetyckiego świata od realnego. Analityczny stosunek podmiotu do materii i czasu, znamieny dla liryki nowoczesnej, pozwala zbliżyć tekst poetycki

³ B. Latawiec, *Głośniejsze jest to, co najcichsze*, w: *też*, *Razem tu koncertujemy*, Poznań 1999, s. 78.

do dyskursu filozoficznego, w którym powracają fundamentalne pytania o tryb i cel ludzkiej egzystencji. Nieuchronna subiektywizacja oglądu rzeczywistości jest w wierszach Latawiec zasadą, nie przypadłością lirycznego poznania. „Momentowe prawa” bytu odkrywa poetka niejako na marginesie codziennego doświadczenia, wbrew prawom fizyki, a w zgodzie z prawami logiki metafory. Obecna w jej wierszach Przybosiowa zasada – jak ją nazwał Jerzy Kwiatkowski – „fałszywego sprawcy” odwraca naturalny porządek rzeczy i oto na przykład „dwa ćwiczone witraże/ podają sobie/ z prawa na lewo/ z lewa na prawo/ półżywą pszczołę” [P 5]. Antropomorfizacja somatyzuje przestrzeń („oddech nieba”, „dłonie wiatrów”, „plutony egzekucyjne ulic”, „język ziemi”, „żywe ciało powietrza”, „serce piachu”). Ziemia, woda, powietrze istnieją w tej poezji nie tyle dzięki kreującemu spojrzeniu autorskiego podmiotu, ile p o p r z e z to spojrzenie, odkrywające niewidoczne w doświadczeniu potocznym pokrewieństwa bytów:

Rzeka wyjęta z lodów
jak pasmo włosów na wietrze
znowu żywa
zrywa się do lotu
cała w kroplach skrzydeł
Przelotna od nich i zagnieżdżona
Znowu wylęgnie się u naszych stóp
ciężarna od pisku kacząt
uznojona w skwarze

[*Czas rzeki*, P 11]

Anektowana przez widzenie podmiotu ptasio-rzeczna przestrzeń nasycą się metaforyką odbijająca ruch poetyckiej wyobraźni, ale też nie do końca traci autonomię. W dalszej części wiersza zaznaczona zostaje odrębność człowieka i żywiołu:

a czas tej rzeki patrzy na mnie
bez zmrużenia powiek
jak na rzecz drobną, przybrzeżną
i nie poznaje mnie

Rysuje się zatem opozycja Wnętrza i Zewnątrz, dla których granicą jest analityczna świadomość podmiotu. Co interesujące, świat zewnętrzny dociera w postaci przetworzonej, często niby monochromatyczny negatyw realności. Bogusława Latawiec operuje barwami kontrastowymi, głównie bielą i czernią, niezmiernie rzadko podejmując próby nasycenia świata kolorem. Oto garść przykładów z tomu *Powi-*

dok: „biała dłoń kościoła”, „kanał ciemny”, „białe podziemia”, „światło palców”, „czarne ciało pościeli”, „czarne pętle powietrza”, „czarny język ziemi”, „białe płomienie nóg”, „czarny kasztan dzieciństwa”, „czarna klatka schodowa”, „niebo czarne”, „czarna głowa”, „czarna rzęsa”, „białe noże”, „biały brzuch śniegu”, „rzeczy białe w ciemności”, „czarny dach”, „ciemne powietrze”, „czarne widzenie”, „biały płomień dłoni”, „czarne pręty”, „biel o świcie”, „czarna źrenica”, „biała igła twojego życia”, „biała krew mleczy”, „ziemia jak czarna suka”, „biały stróżu mego ciała”. Widać w tym wyliczeniu wyraźną przewagę „czerni” nad „bielą” i widać działanie zasady negatywu, gdyż rzeczy są zazwyczaj czarne, a zjawiska metaforyzowane – dość często właśnie białe. Czern m a t e r i i oraz biel w y o b r a ż e n i a rodzi efekt obcości, a niekiedy nawet wrogości realnego świata, który pozostaje nie-swój, tajemniczy, na wpół czytelny. Bo też nie chodzi w poezji Latawiec o rejestrację obiektywnej rzeczywistości, lecz o wsłuchiwanie się podmiotu w swoją jaźń. Analiza zjawisk przekształca się w autoanalizę. Poetka nie zapytuje: jaka jest rzeczywistość? Pyta: czym jest ona dla mnie, jak mam wśród niej istnieć, jak p o g o d z i ć Zewnętrzne z Wewnętrznym. To „ja”, wewnątrz, stanowi najlepiej znane terytorium. Ciało jako instrument poznania (nic tu nie pozostało z jego tradycyjnej topiki erotycznej) mimo usilnych starań okazuje się „rzeczą głuchą” [*Rzecz obca*, P 12] na mowę wody, kamieni, owadów. Poznaje tylko siebie, rozważa swą somatyczność, rejestruje przemiany w czasie. Charakterystyczna leksyka somatyczności (skóra, krew, kości, żyły) wdiera się w produkowane przez analityczny umysł obrazy świata; własna, dobrze znana i uważnie obserwowana cielesność zdaje się jedynym azylem dla podmiotu bytującego w nie-swoim uniwersum. „Nieswojość” to zamaskowany lęk, poczucie trwania w „ciemni” świata, z której nie sposób się wywikłać i z którą trudno się zaprzyjaźnić.

Poezja Bogusławy Latawiec dokumentuje epistemologiczną dezorientację, która wszakże nie kończy się happy endem. Poetka niezwykle ostrożnie bowiem wprowadza refleksję metafizyczną, do jakiej zwykle docierają poeci zbyt gruntownie przeżeni obcością i niepoznawalnością bytu. Bohaterka tych wierszy niewątpliwie nie umie zadomowić się w świecie (w sensie Heideggerowskim), nie ćwiczy praktyk epifanijnych i niemal zupełnie nie wprowadza się w stany afirmatywne. Gdyby skatalogować obecne w tej twórczości (zwłaszcza wczesnej) obrazy przestrzeni, zazwyczaj miejskiej, później też „ogrodowej”, to w zdecydowanej przewadze są one waloryzowane z perspektywy podmiotu silnie – do granic fascynacji – odczuwającego obcość przestrzeni i materii. Otoczenie codzienne: ulice, mury, schody, meble, choć przez lata już opatrzone, wciąż wymaga rozpoznania i uzgadniania trybu koegzystencji:

Codziennie muszę pamiętać
że tu jest miejsce dla moich rąk
na tym biurku, na tej katedrze, na tych deskach...

[*Ciemny tlen*, P 15]

Każde opisywane przez Latawiec miejsce pozostawia wrażenie jeśli nie *locus horridus*, to przynajmniej właśnie miejsca nie-swojego. Wystarczy bowiem zwrócić uwagę na metonimicznie wskazywane elementy czy cechy lirycznych lokacji: „betonowe fundamenty” kościoła, mrok „pokoju za zasłonami”, „plutony egzekucyjne / naszych codziennych ulic”, „chrzest stadionu”, „rozstrzelane świtem brzozy”, „kanał ciemny i tłusty”, „nerwy kolumn”, „ciemność klatki schodowej”, „jęzory wiatru” i „watahy chmur”, „zapach butwiejących liści”, „gorycz kory dębowej”, „ziemia [...] jak czarna suka puszczone z uwięzi”. Wszystko to są sygnały, że mówi ktoś, kto musi szukać schronienia przed światem zewnętrznym. Dlaczego?

Rzecz wyjaśnia się nieco, gdy zwrócimy uwagę, że w *Powidoku* znalazły się wiersze pisane głównie w latach stanu wojennego, choć wydane dopiero w 1992 roku. Nie przypuszczam, by przedstawiona wyżej waloryzacja przestrzeni – odrealnionej, nieprzyjaznej, niekiedy wręcz lekko zdemonizowanej – była konsekwencją zastosowanej przez poetkę w tym czasie autocenzury. Awangardowe dziedzictwo nauczyło ją takiego języka już wcześniej, a czytelnik miał czas przywyknąć do niemimetyczności lirycznego świata, budowanego w tomach poprzednich. Jednak w *Powidoku* dokonuje się ciekawy eksperyment przełożenia świata rzeczywistego na poetycki przede wszystkim w końcowym cyklu, zatytułowanym *Biało-czerwony szlaban*. Tytuł ów nie budzi wątpliwości, że tematykę cyklu spaja motyw historyczny: wprowadzenie stanu wojennego, co potwierdzają też jak zwykle skrupulatnie odnotowane przez autorkę daty powstania utworów (grudzień 1981, styczeń 1982). Dopiero teraz w pełni dochodzi do głosu stosowana już w innej serii lirycznej (*Zwierzęta nocy*) poetyka oniryczna.

Ona to właśnie, w połączeniu z lingwistycznym sposobem ujmowania świata (jako tekstu) pozwala uciec Latawiec od publicystycznej dosłowności literackiego świadectwa historii, a zarazem – co dobrze widać dziś, po latach – niesłychanie wzmacnia sugestywność tej poetyckiej prozy, w której lęk, przemoc, poczucie zagrożenia sublimują się w fantasmagorycznych obrazach jawy-nie-jawy. Realizm opisywanego świata, w którym krążą milicyjne patrole, jeżdżą czołgi i giną ludzie, miesza się z nadrealizmem zarażonej strachem i przemocą przestrzeni:

Za naszymi plecami, za plecami domów zabito ludzi.

W śniegu czy w węglu, pytamy pędzących z zamiecią wszystkich fal radiowych. Łowimy je uchem pełnym krwi.

Za plecami miast, za nagle pochylonymi plecami tłuką się w mrozie gołębie i bezradne dłonie.

Dzika zwierzyna podchodzi pod nasze schody. Słyszysz, jak wali o podesty klatek schodowych? Białe noce czarnych aut.

Nadśluchujemy z oczami pełnymi krwi.

Chodzą w nich uparcie jak po celach – czerwone powidoki, nasi przyjaciele, którzy zniknęli.

Liczymy sforsowane bramy, jak kiedyś czarne barany przed snem.

Nasze słowa na murach fabryk miażdżone czołgami ciężko krwawią.

Poznań, grudzień 81 r.

[*Koniec roku*, P 62]

Biało-czerwony szlaban należy w pewnym sensie do liryki okolicznościowo-obywatelskiej, jest świadectwem czasu, ale fortunnie godzącym awangardową poetykę pseudonimu z rejestracją historycznego konkretności. Na uwagę zasługuje tu poczucie solidarności podmiotu ze zbiorowością, wyrażoną zaimkiem „my”. Wcześniejsze utwory Bogusławy Latawiec są w znacznie większym stopniu nakierowane na autoanalizę „ja”, które co prawda wchodzi w intymne relacje z bliskimi (motyw ojca), lecz są one zawsze w jakimś stopniu naznaczone poczuciem oddalenia. A jeszcze częściej utraty:

Obracam się w tym domu nagle cichym
jak kropla po drzewie, w ciemności
A was mówiących tuż za ścianą
was gęstych jak szum liści lub grubej materii
już nie ma
ani przy mnie, ani beze mnie
między otwartymi na lipy szybami
nie ma w oddechu
choć powietrze nadal blisko ust
i unosi się zieleń na wietrze
gdy patrzę wciąż w to samo okno

[Rtk 17]

Awangardowy tren nie wysławia bliskich zmarłych i nie oplakuje bezpośrednio ich śmierci. Opisuje puste miejsce. Osierocona przestrzeń znów pseudonimuje czytając rozpacz i poczucie osamotnienia, ale trwa ów Peiperowski „wstyd uczuć”, który nie pozwala naruszać *decorum* nowoczesnej intymności. Takich – skądinąd przejmujących – wierszy znajdzie się w dorobku Latawiec więcej, liczne z nich zostały poświęcone pamięci zmarłego ojca (np. *Teatr snu*, *** [*Moment bezruchu w słonecznym pokoju*], *** [*Nocą w pędzącej ciszy mieszkania*]). Refleksja nad utratą przekształca się w pytanie o miejsce i czas bytowania tych, którzy odeszli. „Poza dotknięciem jesteś, poza czasem”, pisze poetka [P 49], lecz dodaje też: „Myślę tobą wbrew materii”. Przybosiowy racjonalizm nie wytrzymuje próby, wiedza o śmierci dociera tylko do

Egzorcyzmowanie rzeczywistości za pomocą – podkreślmy to! – gry mroku i światła (czerni i bieli), wywoływanie negatywów świata w ciemni języka, to wersja „fotograficznej” wyobraźni, dalekiej od mimetyzmu, choć na swój sposób również obiektywistycznej. Na ten mianowicie sposób, iż oddająca prawdę o podmiocie, nie o otaczającym go świecie. Wiersze Latawiec odsłaniają, powtórzymy, obrazy Wnętrza, nie Zewnątrz. Odniesieniem jest dla nich wymiar imaginacyjny, a nie empiryczny.

Przykładem może być sposób artystycznego przetwarzania realnej, biograficznej traumy utraty ojca. Daleka od mimetyzmu poetyka Latawiec wyklucza portretowanie „życiopodobne”, postać ojca pojawia się wielokrotnie, ale jako figura świadomości podmiotu, nie autonomiczna postać z nazwiskiem i twarzą. Ważne, iż niemal zawsze wspomnienie ojca odnosi się do jego utraty, która staje się nie tyle traumą, lecz ontologicznym problemem. Autorka *Powidoku* rozważa fenomenologię śmierci jako – by tak rzec – obecnej nieobecności:

Nocą w pędzącej ciszy mieszkania
znowu cię słyszę:
przewracasz papiery na biurku
gładzisz fotel
z posiwiąłym odciskiem swojej głowy
Szukasz siebie za drzwiami biblioteki [...]

[*** *[Nocą w pędzącej...]*, P 52]

Śmierć ojca jako moment wyzwalający metafizyczną refleksję jest faktem poddanym intelektualnej obróbce, poetka w różnych wariantach powtarza pytania o granicę między fizycznie doświadczaną pustką a kreowaną przez pamięć zmysłów obecność zmarłych. *Praesens historicum* jako czas sytuacji lirycznej ma znaczenie więcej niż retoryczne. Latawiec bowiem w ten sposób operuje czasoprzestrzenią, iż to nie wspomnienie jest ułudą, lecz teraźniejszość, wypierana przez fizykalną konkretność pamiętanego:

Widzę z bliska Twoje oczy
są siwe
ze srebrnym nalotem łez
oczy starca, dziecka
i słyszę, że mówisz do mnie prosto w echo
[...]
Nie wiem, czemu jesteś, skoro cię nie ma
i co w tym szeleście
w mówieniu do mnie ponad

w tym teatrze bez teatru
jest prawdą a co przecuciem prawdy tylko

[*Teatr snu*, Rtk 15]

Wydaje się, że można uznać motyw „obecnej nieobecności” za pewien wariant klasycznego toposu *ubi sunt*, który zwłaszcza w poezji oddalanej od zaplecza światopoglądu chrześcijańskiego nabiera znaczenia w nurcie współczesnej elegijności, zastępując motywy konsolacyjne. Zmarły ojciec nie całkiem odchodzi, trwa jako urealniony cień na scenie życia, jest wciąż obecny poprzez ślady ci a ł a.

Pora już jasno powiedzieć, że przypisane niegdyś poetce przez krytykę powinowactwo z Przybosiem⁵, które ona sam zresztą chętnie potwierdza⁶, przestaje wystarczać jako klucz interpretacyjny do tej twórczości. Ewidentne splątanie tradycji awangardowej z nadrealistyczną i ekspresjonistyczną każe raczej umieszczać ją w nurcie prowadzącym także od doświadczeń drugiej, nie tylko pierwszej awangardy. Podniesienie rangi wyobraźni i podświadomości, poszukiwanie uchyłków materii w realnym świecie – wszystko to stopniowo zbliża teraz wiersze Bogusławy Latawiec do paradygmatu nowoczesnej liryki epifanijnej, o której Ryszard Nycz pisał:

Twórczość tego rodzaju nie dąży wcale do dokonania wyboru i rozstrzygnięcia dualistycznego dylematu. Obstawiając za istnieniem „tamtej strony” dyskursu, równocześnie uznaje, że nie mamy do niej żadnego bezpośredniego dostępu. [...]

[...] epifaniczny dyskurs nowoczesnej literatury staje się „miejscem” spotkania z rzeczywistością – nabywając przy tej okazji właściwości, w których nietrudno rozpoznać kluczowe cechy modernistycznej sztuki. Jest to bowiem spotkanie z tym, co nieznanne i nowe, co rozrywa spójność dotychczasowego doświadczenia i tradycyjne sposoby jego narratywizacji, wymuszając niejako nieprzerwaną inwencję formalną⁷.

Upodobanie poznańskiej poetki do łączenia utworów w cykle widoczne jest w całej jej twórczości i, jak się zdaje, wskazuje na potrzebę integracji obrazu świata, złożonego z różnorodnych, pozornie niezbornych zjawisk. Wszelako inaczej niż Przyboś, podejmujący *Próbkę całości*, Latawiec akceptuje tryb poznania, w którym *Nigdy całości*, nigdy pełnego poczucia zadowolenia – by znów przytoczyć Heideggera – w świe-

⁵ A nawet podobno – jak sądzi chyba z niejaką przesadą Piotr Łuszczkiewicz – z całą wielką plejadą nazwisk modernizmu polskiego i europejskiego: Przybosiem, Różewiczem, Karpowiczem, Grochowiakiem, Bretonem, Aragonem, Eluardem, Eliotem. (Zob. tenże, *Światło pod powieką. O poezji Bogusławy Latawiec*, w: *Pociąg do Poznania*, Poznań 2000, s. 89-194.)

⁶ Zob. B. Latawiec, *Głośne jest to...*, s. 77.

⁷ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 12.

cie osiągnąć nie można. Dziedzictwo egzystencjalizmu, choćby nawet z imienia przez autorkę nie wywoływane, rzuca cień na rodzaj opisywanego przez nią samopoczucia podmiotu, które zda się melancholijne i nigdy dość afirmatywne, by móc wyłączyć je z paradygmatu nowoczesności. Permanentnie demonstrowana tu liryczna świadomość Utraty jest przecież – zgodnie z koncepcją Marka Bieńczyka⁸ – właściwa świadomości melancholijnej, rozpamiętującej minione i niepokodzonej z rzeczywistością.

Dopiero w cyklu poetyckim nazwanym *Planeta Ogród*, z tomu *Razem tu koncertujemy* widać zmianę, a raczej wyretuszowanie światooobrazu, który wprawdzie wyłaniał się już także z dawnych wierszy, ale teraz nabiera wyrazistości i barw; jakby szkic ktoś rozwijał w pełne malowidło. Tradycyjny topos ogrodu, który jest obrazem kosmosu – planetą zapełnioną różnorodnymi formami życia – został przez poetkę połączony z Leśmianowską metafizyką bytu (o czym bezpośrednio powiadają motywy czy dedykacje). Porzucając awangardową technikę pseudonimu, odległej, czyli słabo czytelnej metafory i emocjonalną powściągliwość, Latawiec pisze teraz inaczej – antropomorfizując dookolną rzeczywistość, eksponując jej sensualność i prowadząc ku stanom afirmacji, pozbawionej wszakże emfazy. Oto dobitny manifest nowej poetyki, stanowiący wprowadzenie do cyklu:

Wszystko tu w szepcie i w szeleście
 Wiatr obraca chmurą jak belą jedwabiu
 Rozwija ją i zwija
 Gęsto tu
 Między owocami cień się pleni
 że tylko zrywać garściami
 i na samym jego dnie soczystym leżeć
 tak jak nasz kot w zapachu tymianku
 Oko mieć ciepłe, złote na każdą
 żabę, jaszczurkę, źdźbło
 wędrownie
 Aby tylko nie widzieć
 że nocą między modrzewiami
 księżyc tropi swoje białe anioły
 i układa je światło przy świetle
 szczelnie
 w litą nieskończoność

Promno, sierpień 1998

[*Między modrzewiami*, Rtk 57]

⁸ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.

W utworze tym można doszukiwać się arkadyjsko-eschatologicznych inspiracji płynących z liryki Czechowicza. Rustykalna sielanka kryje w sobie nocną tajemnicę nieogarnialności bytu przez rozum człowieczy, ale niepokój wytłumiają barwy dnia, zapachy, pogodna koegzystencja człowieka, flory i fauny. Świat jest domem i świętem. Noc pozostaje poza nawiasem przedstawionej jawy. Widoczne w całym cyklu *Planeta Ogród* ograniczenie hegemonii „ja”, widocznej w wierszach wcześniejszych, wynika tutaj z poczucia kosmicznej harmonii, odkrytej w bezpośrednim i uważnym obcowaniu z naturą. Nie ryzykując Leśmianowskiej groteski i cudowności, autorka podnosi wartość somatycznego, zmysłowego sposobu doznawania „skóry świata”, materii. Pisze: „plecy opieram o pień/ bosą stopą korzeń gruszy rozpoznaję/ i słucham” [*Powrotny ogród*, Rtk 58]. Widzenie, słyszenie, dotyk – to najważniejsze tryby percepcji. Wyobraźnia – inaczej niż u Leśmiana – nie stara się odkryć grozy Inności, lecz poetyckimi chwytami wzmacnia urodę Innego i pozwala dokonać wglądu w tajniki Planety.

Epifanijne dążenie ku pochwyceniu w słownej postaci czegoś, co zaciera się w doświadczeniu codziennym, aczkolwiek jest w nim przecież nieustannie obecne, znamy z innych poetyckich projektów, przede wszystkim z twórczości Mirona Białoszewskiego. Ukierunkowanie mistyczne zapisu rzeczywistości bywa w poezji kobiecej innego rodzaju; poza przykładem wierszy Krystyny Miłobędzkiej rzadko dochodzi tu do próby tworzenia nowego, neologicznego języka. Latawiec nie kreuje leśmianowskich hybryd przedmiotowych i słownych, w pełni zadawała się kontemplacją tego, co je s t i zawiera całkiem tradycyjnym sposobom portretowania inności:

Po pierwszych mrozach
 spod tłustej kępy bergenii
 moszcząc się i szeleszcząc
 śledził mnie jeź
 zdziwiony
 że można aż tak głośno tupać
 po oszronionej trawie

[*Planeta Ogród*, Rtk 63]

Pozostając w aurze „wyrażalności”, poetka nie ujednoznacza świat, przeciwnie, głównym motywem cyklu jest przekonanie o nieprzenikalności natury. Człowiek kontemplanuje twory przyrody, ale i przyroda przygląda mu się bacznie; „oko róży, oko psa, czarne oko ziemi” [Rtk 61] wprawia w stan niepokoju. Daleko tu do Leśmianowskiej grozy wyemancypowanych bytów natury, wampirycznie opętujących człowieka, ale też nie ma stylizowanej baśniowości strof Czechowicza, który w naturze odkrywał kojącą moc zapomnienia o apokalipsie. Ogród-kosmos w wierszach

Latawiec gości człowieka, lecz nie przechodzi w jego pełne władanie. Poetka stawia zasadnicze pytania o nasze bycie-w-świecie i rozważa wiarygodność zmysłowego poznania:

Czy mój jest ten ogród
pod liśćmi ośmiu śliw
który toczy się, opada i wstaje z kolan
tuż przede mną
czy moja jest ta ziemia w rosówkach
którą czyszczę co rano
jakbym polerowała srebro

Jeśli twórczość Leśmiana nazywa się poezją filozoficzną, proponującą własną koncepcję bytu, to pozostająca pod jej wrażeniem Bogusława Latawiec pisze wiersze pozornie tylko pokrewne. Jej stosunek do natury i do słowa jest inny, oparty na poszukiwaniu *j a s n o ś c i*. Leśmianowski kosmos przyrody pozostaje ciemny, nawet wtedy, gdy bujnie kipi w nim zieleń. A ciemności tej na imię jest śmierć.

Porażenie wyobraźni rozpadem, cielesną torturą i bezrozumnym wewnętrznym ruchem natury-kosmosu pozwala sytuować Leśmiana wśród patronów modernistycznych koncepcji kryzysowych (katastrofizm, egzystencjalizm). Natomiast Bogusława Latawiec zdaje się przemierzać drogę w kierunku odwrotnym. Zaczynając od poetyckich rozpoznań „ciemni” świata, dociera do toposu świata-ogrodu i szczęśliwie pokonując ograniczenia narosłych nad tym toposem konwencji, proponuje wizję egzystencji *m o ż l i w e j*. „Poezja niemożliwa” – pisano o twórczości Leśmiana, obejmując tą formułą zarówno filozofię, jak i język autora *Łąki*⁹. Poezja możliwości ugody z językiem i światem – tak nazwałabym kierunek ewolucji twórczości Bogusławy Latawiec. Widoczny dawniej w jej utworach dystans „ja” wobec świata, naznaczony poczuciem zagrożenia i dezorientacji, ma teraz inny charakter. Poetka akceptuje niemożność oswojenia rzeczywistości, która przestaje być traumą, a przeciwnie – nasycy spokojem. Teraz pojawia się nawet humor, lekka autoironia i żart, połączony z chwytem ontycznego „uinnienia”; oto bowiem jak kończy się spotkanie z ogrodowym jeżem:

Któregoś ranka
jego popielate oczy zaświeciły wprost w moje,
ciemne
Rozważyliśmy prawo własności
a potem on włożył głębiej w liście

⁹ T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.

a ja cicho zamknęłam drzwi
za planetą Ogród –
nagle obcą

Nowa jakość w poezjowaniu Bogusławy Latawiec wynika z przewartościowania dawnego układu „ja-świat”. W tomikach wcześniejszych „ja” było zawsze „większe” od świata, stanowiło centrum, wokół którego huczał niepoznawalny i tajemniczy kosmos. Teraz świat jest większy od „ja”, lecz nie budzi tak silnego jak dawniej lęku, a przeciwnie – jego nieogarnialność staje się źródłem poczucia oparcia. Poetycką wykładnię sensu egzystencji zawiera wiersz *Chrust niebieski*, w którym powraca klasyczna, przedmodernistyczna wizja jedności bytów:

Balia z chmur w środku brzeziny
kipi trawą
Trawa ociera się o łydki
jak pięć kotów popielatych
gdy nocą spod łopianów wyruszają na łowy
Całą tę wilgotność
złożoną do gry
mam pod ręką i pod stopami
Razem tu przecież koncertujemy
Z mroku partytura
na skórę, korę i pióra
toczy się niespiesznie
a brzmi tak głośno:
ja obok liścia
a liść przy gilu
że nikt z nas nie słyszy
jak ciężko człapie Bóg nad nami
dźwigając chrust niebieski

Poznań, marzec 1994
[Rtk 51]

Ukazana w wierszu *harmonia mundi* powstaje z obrazów „dziennych” i „nocnych” (przy czym, jak to u tej poetki bywa, noc oznacza przestrzeń azylu), a ciekawe jest to, że formuje ową harmonię również niesprzeczność stylistyczna wykorzystanych rejestrów mowy: potocznej i poetyckiej. „Balia z chmur” i niczym spracowany chłop człapiący tam Bóg, który niesie chrust, to figury powstałe z kulturowej homogenizacji sfer *sacrum* i *profanum*; świętość jest tu na ziemi, zdaje się mówić poetka, i ma

kształt codzienności. Ale święte, wzniosłe, pozostaje poczucie uczestnictwa w „koncercie” istnienia. Egzystencja to wykonywanie niebieskiej „partytyry”, której kompozytor – ukazany znów w konwencji poetyckiego żartu – pozostaje ukryty, a nawet nieoczywisty; wszak koncert istnienia zagłusza kroki spracowanego Boga, jakby samoczynnie nabierając energii. Podobnie też język ulega tej muzyczności, harmonizując głoski w współbrzmieniach i onomatopejach. Zgodność tematyki utworu z jego porządkiem fonicznym rodzi efekt *k o n i e c z n o ś c i*, a nie autoteliczności zastosowanych przez autorkę rozwiązań lingwistycznych, zrodzonych z awangardowej wrażliwości na słowo.

Zamykając prezentację wybranych aspektów twórczości lirycznej Bogusławy Latawiec, kolejny raz odnotowujemy powszechność i typowość sposobu wydobycia się modernistycznego podmiotu z pułapki świadomości kryzysowej: poprzez zwrócenie się ku transcendencji, problematyce metafizycznej i także poprzez powrót do języka figuratywnego, obrazowego. W tej ostatniej kwestii pouczające jest wyznanie samej autorki:

Niemal nie rymuję, nie poddaję się tradycyjnemu metrum, a przecież warstwa dźwiękowa jest u mnie aktywna, a niekiedy nawet istotniejsza niż warstwa znaczeniowa. Dzieje się często tak, jakby melodia słów decydowała o biegu i rytmie obrazów.

Wszystko to nie oznacza wcale, iż nie uwodzi mnie raz po raz urok jasnego mówienia o otaczającym świecie, chęć zabawy słowem przejrzystym i potocznym, konstruowanie mikrofabuł „okradanie życia”. Więcej, im dłużej piszę, tym bardziej zaczynam tę grę lubić¹⁰.

Złudzenia wczesnej awangardy co do szansy przetrwania poezji autotelicznej i elitarniej rozwiewają się już w obrębie jednej twórczości; tak było w przypadku Peipera, Przybosia. Nie inaczej jest w artystycznej biografii Bogusławy Latawiec, której twórczość ewoluuje od koncepcji słowiarskich ku egzystencjalnym, a realne „życie” okazuje się nie mniej fascynujące niż oniryczne fantasmagorie.

Poznań, 2002

¹⁰ B. Latawiec, *Głośniejsze jest to...*, s. 78.

Puzzle – meandry struktury. *Życie instrukcja obsługi* Georges'a Pereca

Na pierwszy rzut oka układanie puzzli
wydaje się prostą, niewymyślną sztuką.

Georges Perec

Gérard Genette przekonywał, że „struktury są w małym tylko stopniu p r z e d m i o - t a m i, które można s p o t k a ć”¹ – pisząc to, nie pomyślał zapewne o puzzlach, a może uznał je za wyjątek potwierdzający regułę, tymczasem puzzlowa układanka – przedmiot niewątpliwie „spotykalny”, wydaje się strukturą doskonałą. Wielki „puzzloznawca” literatury, Georges Perec, na pierwszych stronach swego *opus magnum* *Życie instrukcja obsługi* pisał wprost:

[...] rozpatrywany przedmiot – [...] jak w interesującym nas przypadku, wykonana z drewna układanka – nie jest sumą poszczególnych elementów, które należy najpierw wyodrębnić i z osobna przeanalizować: stanowi on całość, to znaczy pewną formę, p e w n ą s t r u k t u r ę; element nie istnieje przed zaistnieniem całości, nie jest od niej ani późniejszy, ani wcześniejszy; to nie elementy warunkują całość – t o c a ł o ś ć o k r e ś l a e l e m e n t y².

Pobrzmiewa tu wyraźne echo strukturalnych założeń głoszonych przez strukturalistów różnych dziedzin oraz czasów. Już w 1933 roku polski filozof nauk przyrod-

¹ G. Genette, *Strukturalizm a krytyka literacka*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 282.

² G. Perec, *Życie instrukcja obsługi*, przeł. W. Brzozowski, Kraków 2009, s. 15. Kolejne cytaty z tej książki wskazywać będę w tekście, stosując skrót – [ŻIO] z zaznaczeniem numeru strony. Wyróżnienia – M.C.

niczych Joachim Metallmann notował: „Całość nie jest sumą określonych członów ani ich przyczyną [...] Człony stają się definitywnie tym, czym są, ze względu na całość [...]”³. Kilka lat później (1940) Jan Mukařovský – czeski teoretyk literatury – stwierdził w podobnym duchu: „Struktura jako jedność znaczeniowa, jest czymś więcej niż tylko całością sumaryczną, tj. taką, która powstaje w wyniku prostego dodawania części składowych [...] Strukturalna całość wyznacza każdą ze swych części i na odwrót – każda z owych części wyznacza tę właśnie, a nie inną całość”⁴. W oczywisty sposób koresponduje to z cechą struktury, którą pod koniec lat 60. szwajcarski psycholog Jean Piaget nazwał właśnie c a ł o ś c i ą, potwierdzając rozpoznania poprzedników, że choć struktura jest złożona z elementów, to wszystkie one podporządkowane są całości, a zatem struktura to właśnie całość o wyraźnie określonej, systemowej organizacji wewnętrznej, która nadaje jej własności odrębne od własności jej poszczególnych składników⁵. Nie oznacza to bynajmniej, że pojedyncze elementy nie odgrywają ważnej, rudymen tarnej wręcz roli, aczkolwiek: „nie sposób odgadnąć postaci całości ani rządzących nią praw, nie sposób poznać zbioru ani jego struktury, jeżeli zna się jedynie z osobna składające się nań fragmenty” [ZIO 15]. Fragment jest więc niezbędny i niewystarczający zarazem, konieczne jest jeszcze rozpoznanie relacji i procesów zachodzących pomiędzy jednostkami składowymi, z których każda pełni przecież w obrębie (i dla) struktury określoną funkcję – Mukařovský nazwał to e n e r g e t y c z n o ś c i ą. Konkluzją tych wstępnych ustaleń niech będzie stwierdzenie, że strukturaliści zasadniczo zgadzali się, że bez energetycznego elementu, funkcjonującego w ścisłych, wzajemnych relacjach z innymi elementami, nie byłoby całościowej struktury; i odwrotnie – gdyby nie jedność znaczeniowa rozpoznana jako system (struktura), nie sposób byłoby określić jej składników⁶, ergo, puzzle to struktura⁷

³ J. Metallmann, *Problemat struktury i jego dominujące stanowisko w nauce współczesnej*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1933, z. 4, s. 348, cyt. za M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 36.

⁴ J. Mukařovský, *Strukturalizm w estetyce i w nauce o literaturze*, przeł. K. Moćko, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, Kraków 1986, s. 229.

⁵ Por. J. Piaget, *Strukturalizm*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1972, s. 34-37. Biorąc pod uwagę relację całość-element, Piaget przeciwstawiał struktury – s k u p i s k o m, czyli zbiorom (złożeniom) powstałym z niezależnych od całości części.

⁶ Na marginesie warto dodać, że ta sprzężona korelacja – zupełnie przypadkiem – znajduje odbicie w polszczyźnie. W związku z tym, że p u z l e (układanka) odmienia się tak samo jak p u z l e (jej element) w liczbie mnogiej, to w efekcie frazę: „układamy puzzle” można interpretować dwojako, tj.: „układamy całość (z elementów)” lub „układamy elementy (w całość)”. Por. <http://sjp.pwn.pl/szukaj/puzzle.html> [dostęp: 15.01.2017].

⁷ Dla porządku zaznaczam, że w niniejszym artykule odnoszę się do mereologicznej koncepcji rozumienia struktury, tj. całości utożsamianej z siecią relacji między jej częściami, które to części i relacje można rozpoznać dzięki zastosowaniu teorii. To właśnie ujęcie mereologiczne było charakterystyczne dla strukturalistów, w przeciwieństwie do homologicznego, wykorzystywanego przez fenomenologów i „postaciowców”, przekonujących, że to naocznie dana całość nadaje sens częściom, a świadomość części nie jest warunkiem koniecznym świadomości całości. Por. A. Stępień, *Uwagi*

idealna, a ich układanie winno być procesem równie uporządkowanym czy właśnie – ustrukturyzowanym.

Percival Bartlebooth – bohater *Życia* – doskonale zdawał sobie z tego sprawę, dlatego otwierając kolejne pudełko z jedynymi w swoim rodzaju puzzlami wykonanymi na zamówienie przez Gasparda Wincklera, odczuwał podniecenie, które natychmiast starał się powściągać precyzyjnym schematem działania:

Za każdym razem obiecywał sobie, że utrzyma się w ryzach, że będzie postępował w sposób metodyczny i nie rzuci się natychmiast na rozłożone kawałki [...] da odpór swej niecierpliwości – zbuduje puzzle wedle rygorów kartezjańskich zasad: uporządkuje problemy, by tym łatwiej potem je rozwiązać, zabierze się do nich we właściwej kolejności, odrzuci nieprawdopodobne kombinacje [...] najpierw rozłoży obok wszystkie części, potem wybierze te, które mają jakąś prostą krawędź i zbuduje z nich obrzeże puzzli. Następnie systematycznie zbada wszystkie pozostałe – każdą z osobna weźmie w dłonie i po wielokroć obróci ją na wszystkie strony, wybierze te, na których da się dostrzec bardziej czytelny wzór lub jakiś detal, resztę natomiast posortuje wedle kolorów, po czym posegreguje zgodnie z ich odcieniem – i w ten oto sposób, nim jeszcze przystąpi do rekonstrukcji obrazu wewnątrz układanki, zdoła z góry uniknąć trzech czwartych zastawionych przez Wincklera sideł. Cała reszta będzie już tylko kwestią cierpliwości. Najistotniejsze było to, aby nie stracić dystansu, zachować obiektywizm, a nade wszystko otwartość – by wyzbyć się wszelkich przyjętych z góry założeń. [ŻIO 413-414]

Tak dokładnie zaplanowany proces rekonstrukcji obrazu pozbawiony jest słabych stron – prędzej czy później musi zostać zwieńczony sukcesem; każdy amator puzzli doskonale o tym wie.

Choć to precyzyjne działanie odnosi się właściwie do każdej tego typu układanki, Perec wyraźnie przeciwstawia kartonowe, automatycznie cięte puzzle, na pudełku których widnieje wzorcowy obrazek – tym prawdziwym, drewnianym, wykonywanym ręcznie; tylko one będą go interesować, zarówno teoretycznie, jak i fabularnie, tylko one bowiem stanowią prawdziwą strukturę prawdziwie (a nie mechanicznie) sfunkcjonalizowanych elementów. Sedno tkwi zresztą w sposobie cięcia wyjściowego obrazka:




[...] wbrew temu, co się na ogół sądzi, małe ma znaczenie, czy dany motyw uchodzi za prosty (na przykład scenka rodzajowa w manierze Vermeera lub kolorowe zdję-

o „strukturze” i pojęciach pokrewnych, „Znak” 1971, nr 203 (5), s. 571-578, <http://mbc.malopolska.pl/Content/62658/203.pdf> [dostęp: 12.01.2017]. Homologiczna koncepcja struktury nie znajduje swej realizacji w przypadku puzzli, bowiem brak świadomości poszczególnych elementów czyniłby skomplikowaną układankę zwyczajnym obrazkiem.

cie tyrolskiego zamku), czy skomplikowany (płótno Pissarra, Jacksona Pollocka albo i – kiepski paradoks – puzzle całkiem białe): to nie temat obrazu ani technika malarza decydują o stopniu trudności konkretnych puzzli, lecz wymyślność formy jego elementów. [ŻIO 16]

Pojawia się więc niebywale ważna, chociaż dziś już raczej zapoznana, postać nadająca z pozoru banalnej układance cechy skomplikowanej sztuki – to twórca puzzli, w tym przypadku Gaspard Winckler, który zasiadając do pracy:

rozważać zaczyna wszelkie zagadnienia, z jakimi przyjdzie borykać się układającemu; [...] zamiast pozwolić, by przypadek pozacierał ślady, posłuży się fortelem, iluzją, zastawi pułapki; z premedytacją sprawi, że wszystkie widoczne w obrazie przedmioty [...] od samego początku kierować będą na fałszywe tropy; ma ł o t e g o, ż e o b r a z – zorganizowana, spójna, ustrukturyzowana, pełna znaczeń przestrzeń – pocięty zostaje na rozproszone, bezkształtne, ubogie w treść cząstki: od tej chwili ich zadaniem staje się de z i n f o r m a c j a; pasujące do siebie jak ulał dwa fragmenty gzymsu stosowne miejsce znajdują na przeciwnych krańcach sufitu, klamra mundurowego pasa okazuje się metalowym zwornikiem kandelabru, a kilka identycznych prawie na pierwszy rzut oka kawałków należy po części do stojącego na kominku karłowatego pomarańczowego drzewka, po części zaś do jego odrobinę tylko ciemniejszego odbicia w zwierciadle [...]. [ŻIO 17]

Pojedyncze, przemyślnie pocięte puzzle⁸ stanowią więc grę złudzeń, a ich amator ma nieustannie wyprowadzać na manowce i podstępnie go mamić, by kolejne próby łączenia ich w większe całości wpisywały się w schemat prób i błędów, rzadko celnych trafień. To nie są puzzle, jakie znamy ze sklepowych półek – na kartoniku brak reprodukcji obrazka będącego punktem wyjścia (i dojścia) układanki, ale przede wszystkim kształty poszczególnych klocków wychodzą daleko poza najbardziej rozpowszechnione typy, które pisarz skondensował do trzech klas: ludzików , krzyży lotaryńskich  i krzyżyków  [zob. ŻIO 16-17]. O tym, jak bardzo pojedyncze Wincklerowskie puzzle różniły od tych powszechnie znanych niech świadczą asocjacje osoby je układającej:

⁸ Winckler stosował różne metody cięcia, które miały istotnie utrudnić ułożenie puzzli – przykładowo, charakterystyczne fragmenty (chmurkę, sylwetkę, kolorową plamę etc.) obrazu albo dzielił pomiędzy kilka osobnych klocków, by w ich obrzeżach niemal całkowicie się zagubiły, albo – co bardziej pomysłowe – pozostawiał w jednym kawałku, w skończonym kształcie danego ujęcia, nie podając tym samym żadnej sugestii, jak wygląda jego otoczenie [zob. ŻIO 416].

W miarę osvajania się z kawałkami drewna, Bartlebooth zaczynał postrzegać je według pewnej szczególnej symetrii, tak jakby owe cząstki polaryzowały się, ustawiały, nieruchomiały zgodnie z jakimś prawem postrzegania, które ze zniewalającym, uwodzicielskim czałem kazało kojarzyć je Anglikowi z codziennymi, banalnymi obrazami i kształtami: kapelusze, ryba, zadziwiająco dokładnie wycięty ptak z długim ogonem i zgrubiałym u nasady długim dziobem – zapamiętany przez Bartlebootha z pobytu w Australii – albo też właśnie kształt tego kontynentu, albo Afryki, Anglii, Półwyspu Iberyjskiego czy włoskiego buta. Winckler mnożył do woli tego rodzaju twory, tak iż niekiedy Bartlebooth [...] miał przed sobą całą menażerię: pytona, świstaka i dwa bezbłędnie zbudowane słonie [...]; czasami zdarzał się Charlie (melonik, laseczka, nogi wygięte w pałąk), profil Cyrana, krasnolud, czarownica, średniowieczna dama z głową przykrytą wysmukłym, przystrojonym w welon stożkiem, saksofon, stolik do kawy, pieczony kurczak, homar, butelka szampana, cygańska tancerka z pudełka papierosów „Gitanes” albo skrzydlaty hełm z paczki gauloise’ów, dłoń, piszczał, kwiat lilii, rozmaite owoce albo i prawie kompletny alfabet fragmentów ciętych w kształt liter: J, K, L, M, W, Z, X, Y, T. [ŻIO 414]

Zaledwie rozpoczęty tu wykaz możliwych kształtów poszczególnych elementów wytrąca nas ze stereotypowego myślenia o wyglądzie powieściowych puzzli, co jest konieczne nie tylko do zrozumienia ich strukturalności, ale również do zbliżenia się do całej książki, która przez wielu komentatorów – a także przez samego Pereca – porównywana była właśnie do specyficznej puzzlowej układanki⁹. Fragment ten doskonale obrazuje też, jak działa ludzka percepcja, definiowana jako *proces aktywnej interpretacji danych zmysłowych*, na którą wpływ ma m.in. kontekst, nastawienie czy aktualna wiedza¹⁰. Bartlebooth nie poprzestawał więc na rozpoznaniu (receptji sensorycznej) pojedynczych elementów (bodźców) w ich oryginalności, ale natychmiast i, jak się zdaje, mimowolnie dostrzegał w nich podobieństwo do znanych mu kształtów miejsc, ludzi, przedmiotów etc. Ulegał tym samym różnorodnym złudzeniom percepcyjnym¹¹, co utrudniało, a w zasadzie uniemożliwiało

⁹ Zob. np.: C. Burgelin, *Georges Perec*, przeł. W. Brzozowski, Kraków 2014, s. 191 i nast.; H. Mathews, *„Ta rzecz efemeryczna”*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11-12, s. 142; H. Mathews, *Georges Perec*, przeł. A. Sosnowski, tamże, s. 334; M. Foerster, *Życie jako zestaw puzzli*, <http://esensja.pl/książka/recenzje/tekst.html?id=8277> [dostęp: 10.01.2017].

Sam Perec zwraca też uwagę na zamieszczony na końcu książki indeks, który bynajmniej nie pełni tu funkcji paratekstu, ale jest integralną częścią powieści: „indeks odwołuje się do zasady puzzla, której książka jest podporządkowana. Powieść jest gotowym puzzlem, podczas gdy pięć tysięcy haseł indeksu odgrywa rolę pięciu tysięcy elementów, które pozwolą ją odtworzyć. Wiele ważnych dla mnie sentymentalnych historii można odczytać w całości wyłącznie dzięki indeksowi”, *Co pobudza moje bajczarstwo? – z Georgesem Perekiem rozmawiają między innymi Claudette Oriol-Boyer i Harry Mathews*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11-12, s. 104.

¹⁰ E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Warszawa 2006, s. 278.

¹¹ Percepcja (spozosteganie) jest bowiem procesem oddolnym, przebiegającym od rejestracji wrażeń zmysłowych do identyfikacji obiektów, ale zarazem odgórnym, co oznacza tyle, że identyfika-

poprawne łączenie klocków, gdyż te, zyskując swoistą autonomię, przestawały być „tylko” elementami struktury¹². Bohater miał świadomość konieczności przewyżnienia tych skojarzeniowych postrzeżeń:

[...] dopóki w jakimś kształcie Bartlebooth widział ptaka, ludzika, godło, pikielhaubę [...], nie potrafił dostrzec, w jaki sposób owa część łączy się z innymi, zanim dokładnie jej nie poobracał i nie powywracał na wszystkie strony, nie poprzesuwał i nie odciął się od skojarzeń symbolicznych – jednym słowem: dopóki jej nie *od-kształto-wał*. [ŻIO 415]¹³

Podobnie jak Bartlebooth, tak czytelnik podczas lektury „narracyjnych puzzli” Pereca musi nauczyć się bronić przed uleganiem automatycznym i schematycznym, nawet jeśli są całkiem prywatne i silnie zindywidualizowane, asocjacje, które w zasadzie zawsze sprowadzą go na manowce. Tymczasem wróćmy jednak do bohaterów. Winckler, niczym wytrawny kognitywista znakomicie rozeznany w tajnikach pracy mózgu i działania zmysłów, niedoskonałą naturę percepcji i umysłu wykorzystywał na wiele sposobów. Sprawiał, że najprostsze do rozwikłania miejsca zatrzymywały Bartlebootha w całkowitej bezzadności, przez długi czas wydając się mu nierozwiązywalne; i chociaż wiele z tych zasadzek rozpoznawał, nie dając się im zwieść albo przewidywał i zawczasu ich unikał, to chcąc nie chcąc wpadał w kolejne, coraz to nowe¹⁴. Nic dziwnego, wszak proces tworzenia układanki z obrazu był nie mniej czasochłonny i niezwykle skrupulatny, a zanim doszło do zarysowania przyszłych cięć, wytwórca puzzli przez tydzień uważnie „studiował akwarelę, posługując się lupą, lub też stawiał ją ponownie na sztalugach i zasiadał przed nią na wiele godzin, od czasu do czasu podnosząc się, by sprawdzić z bliska jakiś szczegół, a niekiedy krążył wokół niej jak pantera w klatce” [ŻIO 253]. Nie bez znaczenia pozostawał też fakt, że Gaspard Winckler przyjął możliwie szeroką perspektywę i:

cja obiektów, które znalazły się w polu percepcyjnym jest możliwa dzięki konfrontacji z danymi umysłowymi – gwarantuje to z jednej strony stałość postrzegania (fizjologicznie zmieniającą się twarz jednego człowieka, mimo upływu czasu rozpoznajemy jako właśnie jego), z drugiej zaś jest to źródłem błędów i złudzeń percepcyjnych (np. figury niemożliwe, tj. trójkąt Penrose’a). Tamże, s. 278-299.

¹² Również Maria Janion, rekapitulując założenia strukturalizmu, z całą siłą podkreślała, że atomizacja elementów struktury jest niedopuszczalna, mogą być one badane jedynie w kontekście całości. M. Janion, s. 37.

¹³ To nie jedyna pułapka, jaką „zastawia” struktura na ludzką percepcję, a potem – analizę. Jeśli bowiem zgodzimy się z Genettem, że struktury „są to systemy ukrytych związków, raczej skonstruowanych niż dostrzeżonych, które analiza buduje w miarę ich odsłaniania, a niekiedy – z pewnym ryzykiem – wymyśla, sądząc, że je odkrywa” (G. Genette, s. 282), to świadome odsunięcie percepcyjnych skojarzeń będzie zaledwie pierwszym krokiem w kierunku rozpoznania struktury.

¹⁴ Zob. ŻIO 414-421. Nie bez powodu Claude Burgelin określił Wincklera „wirtuozem optycznych złudzeń”, C. Burgelin, s. 206.

[...] już na samym początku potraktował wszystkie pięćset puzzli jako całość, jako jedną gigantyczną układankę z pięciuset elementów, z których każdy jest puzzlem składającym się z siedmiuset pięćdziesięciu części i każdy wymaga innego podejścia, innego systemu, innej metody ataku. [ŻIO 417-418]

W zasadniczo nieskończonej liczbie możliwości cięć puzzli oraz w tej skomplikowanej grze dezinformacji i złudzeń pomiędzy twórcą puzzli (finalnymi elementami układanki) a układaczem widzę spełnienie innej ważnej cechy struktury – *dynamicy*. Strukturaliści podkreślali, że poszczególne funkcje systemu i ich wzajemne stosunki ulegają przekształceniom, zatem w ramach struktury zachodzą procesy transformacyjne, a ona sama nie jest bynajmniej statyczna¹⁵. Badacze analizują jednak struktury obszerne, o wysokim stopniu złożoności, jak język („zawężany” często do literackiego), struktury poznawcze czy społeczne, podczas gdy puzzle – nawet jeśli nie mamy na myśli jednego konkretnego egzemplarza, ale pewną szerszą zasadę¹⁶ – są znacznie mniej skomplikowane, a więc także ich dynamizm musi mieć trochę inne parametry. Puzzle bez wątpliwości spełniają natomiast kolejną istotną cechę struktury – *samoosterność*. Z powodzeniem same siebie regulują, a przynależne im przekształcenia nie wychodzą poza granice ich struktury – „wytwarzają jedynie elementy zawsze należące do struktury i zachowujące jej prawa”¹⁷. Teza o puzzlach jako strukturze nadal wydaje się więc nie do podważenia. Rzecz – jak to często bywa – komplikuje literatura.

Perec przeciwstawia się stereotypowemu przeświadczeniu, że puzzle to zwykła układanka, samotnicza rozrywka, w której jeden człowiek staje naprzeciw pudełka pełnego mniej czy bardziej cudacznym elementom do złożenia. Jednym z argumentów jest fakt, że:

każdy gest układającego jest tylko powtórzeniem gestu, jaki twórca puzzli wykonał już przed nim; każdy element, który bierze do ręki, który bada i pieści, odkłada, znów po niego sięga, każda kombinacja, której bez-

¹⁵ J. Mukařovský, s. 229; J. Piaget, s. 37-40.

¹⁶ Choć można wskazać, co tutaj czynię, kilka cech struktury, co do których strukturaliści różnych tradycji zasadniczo się zgodzą, to sama struktura nie poddaje się czystemu badaniu nomotetycznemu ani idiograficznemu. Problem trafnie ujmuje Jan Mukařovský, opisując relację między strukturą dzieła a strukturą artystyczną, którą w swoim wywodzie transponuję na strukturalne uwikłania puzzli: „Chociaż każde dzieło sztuki jest strukturą samo w sobie, to jednak struktura artystyczna nie jest wyłącznie kwestią pojedynczego dzieła, ale trwa w czasie, przechodząc na jego przestrzeni od dzieła do dzieła i stale się przy tym przekształcając”, J. Mukařovský, s. 231. Tym, co mnie interesuje, w odniesieniu do puzzli, jest oczywiście struktura dzieła, która stanowi analogon struktury artystycznej, obecnej tutaj jedynie potencjalnie, co wynika z cech struktury.

¹⁷ J. Piaget, s. 41. Wprawdzie w *Życiu* pojawił się pewien znamieny wyjątek od tej zasady, ale – w tym miejscu – wspominam o tym jedynie dla porządku, na zasadzie nie pogłębionej, informacyjnej parantezy. Wszystko wyjaśni się w dalszej części tekstu.

skutecznie poszukuje, każdy przeblysłk intuicji i nadziei, każdy odruch zniechęcenia – jest wynikiem decyzji jego poprzednika, ów bowiem wszystko to dawno już obmyślił, zbadał i wyliczył. [ŻIO 18]

Tymi słowami – zmuszającymi jednak do refleksji nad idiomatycznością struktury puzzli oraz statusem podmiotu ją rozpoznającego – Perc wieńczy niedługie wprowadzenie do swej książki. Książki o podtytule: *Powieści*, który w trakcie lektury przestaje dziwić, bowiem poszczególne narracje (a jest ich 380) – choć wszystkie w pewien sposób wiążą się ze sobą¹⁸ – można (ale czy warto?) czytać niezależnie. Najważniejsza ze wszystkich historia pewnych puzzli¹⁹ przewija się przez całe dzieło, od jego początku do końcowych zdań ostatniego, 99. rozdziału, łącząc wielu bohaterów i ich życiorysy, niemniej czytelnik poznaje ją wrywkowo i niechronologicznie, toteż w trakcie lektury musi ją sobie p o u k ł a d a ć. Z historią tą bezpośrednio związane są cztery postaci, ze wspomnianym Percivalem Bartlebothem²⁰ na czele, o którym czytamy:

Wyobraźmy sobie człowieka, którego bogactwu dorównuje jedynie jego obojętność wobec wszystkiego, na co zwykle pozwala wielka fortuna, i który, poniesiony ambicją i dumą, zapragnął objąć, opisać, wykorzystać do cna – nie, nie całość świata, to bowiem z założenia skazane byłoby na żalosną klęskę – ale jego fragment: stawiając czoło jego zagmatwanej niespójności, doprowadzić do końca zamierzenie niewątpliwie ograniczone, ale tworzące zamkniętą całość, nie-skazitelne, definitywne. [ŻIO 156]

Człowiek, którego „pieniądze, władza, sztuka ani kobiety [...] nie interesowały. Ani nauka, ani nawet hazard. Co najwyżej krawaty i konie, lub – jeśli kto woli – niejasna, pulsująca pod czczym blaskiem całej tej dziecinady [...] – idea doskonałości” [ŻIO 156], już jako dwudziestolatek postanowił, że całe swoje życie poświęci puzzlom. Jego projekt – oparty na arbitralnych, dokładnie zaplanowanych, wykluczających przypadek (bo zakładających jego działanie) założeniach, będący celem sam w sobie i sam w sobie zamykający się – miał być realizowany przez pięć kolejnych dekad. Cała koncepcja nie opierała się bynajmniej na układaniu puzzli, zamiar był zakrojony znacznie szerzej:

¹⁸ Miejscem zamieszkania ich głównych bohaterów w dziesięciokondygnacyjnej paryskiej kamienicy przy ulicy Simon-Crubbellier 11.

¹⁹ Perc miał ją wymyślić podczas układania trudnej partii puzzli z jednym z członków OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, czyli Warsztatu Literatury Potencjalnej). Zob. *Co pobudza moje bajczarstwo?*, s. 101.

²⁰ Jego nazwisko też stanowi swoistą układankę – powstało z połączenia nazwiska Bartleby'ego (bohatera książki Hermana Melville'a) i Barnabootha, zaczerpniętego z twórczości Valerego Larbauda. Tamże.

Przez dziesięć lat – od roku 1925 po rok 1935 – Bartlebooth opanuje sztukę akwareli.

Przez dwadzieścia lat – od 1935 do 1955 – przemierzy wszystkie kontynenty, malując co piętnaście dni jeden marynistyczny pejzaż: razem pięćset marin w identycznym formacie (65 x 50 czyli *raisin*), z których każda przedstawiać będzie inny port morski. Gotowa akwarela powędruje natychmiast do rzemieślnika-specjalisty (Gasparda Wincklera), a ów, nakleiwszy ją uprzednio na cieniutką drewnianą deseczkę, potnie ją na układankę złożoną z siedmiuset pięćdziesięciu części.

Powróciwszy do Francji, przez dwadzieścia lat – od 1955 do 1975 – zrekonstruuje w porządku powstawania wszystkie pięćset puzzli, co również daje jedne na piętnaście dni. Ułożone puzzle zostaną natychmiast skleione, marina „zrearkuszowana” tak, że można będzie oddzielić ją od podłoża, a następnie zawieszona w miejsce, w którym dwadzieścia lat wcześniej powstała, i tam poddana kąpeli w specjalnym rozpuszczalniku, co przywróci karcie papieru Whatman jej pierwotną dziewiczość. [ŻIO 157-158]

Szalony w swej precyzyjności (i absurdalności) projekt rozpoczęto zgodnie z planem. Od stycznia 1925 roku każdego dnia Bartlebooth – pozbawiony talentu artystycznego oraz jakichkolwiek umiejętności rysowniczych – pobierał lekcje malowania akwarelą u mieszkającego w tej samej kamienicy artysty Serge’a Valène’a. Potem, wraz z oddanym służącym – Mortimerem Smautfem, który zajmował się m.in. organizacyjną stroną ich dwudziestoletniej podróży, wyruszył w świat i – mimo konfliktów politycznych, wojen oraz wielu trudności logistycznych, dotarli do wszystkich pięciuset wybranych wcześniej nadmorskich miejscowości.

Bartlebooth na każdy port przeznaczał dwa tygodnie [...] W ciągu dwóch pierwszych [dni] spacerował nad brzegiem morza, obserwował statki, gawędził z rybakami [...]. Trzeciego dnia wybierał odpowiednie miejsce i rysował kilka szkiców, po czym natychmiast darł je na kawałki. W wigilię odjazdu malował marinę – zazwyczaj późnym przedpołudniem [...]. Pracował niesłychanie szybko i nigdy nie rozpoczynał od nowa. Ledwie podeschniętą akwarelę odrywał z bloku marki Whatman i wręczał Smautfowi. [ŻIO 82]

Smautf zwykle jeszcze tego samego dnia wysyłał akwarelę na adres Gasparda Wincklera, którego rytm pracy był zaskakująco analogiczny do twórcy obrazka:

Pierwszego dnia [...] ustawiał akwarelę na sztaludze obok okna i wpatrywał się w nią, nawet jej nie dotykając. [...] tydzień upływał w całości na drobiazgowej, niespokojnej obserwacji. Potem wszystko zaczynało dziać się bardzo szybko: Winckler przykrywał akwarelę nadzwyczaj cienką kalką i, praktycznie nie odrywając ołówka, rysował przyszłe cięcia puzzli. [ŻIO 253]

Gotowe puzzle trafiały do zawsze takiego samego pudełka, na które Winckler naklejał etykietę z informacjami o miejscu i dacie powstania obrazka; odpowiednio skatalogowany i zalakowany kartonik przekazywał następnie do specjalnego sejfu bankowego. Czynność tę Winckler powtórzył 500 razy, dwukrotnie w miesiącu, co w sumie zajęło mu ponad 20 lat. I prawdopodobnie to właśnie fakt, że praca nad puzzlami dla Anglika na tak wiele lat całkowicie go pochłonęła, wręcz zawładnęła jego życiem, było przyczyną jego zgorzknienia, poczucia ogromnej krzywdy, a w konsekwencji – obmyślenia swoistej zemsty, o której napomknięto już w pierwszym rozdziale, ale na jej spełnienie poczekać trzeba aż do ostatnich słów książki.

Gdy Bartlebooth powrócił z wojaży, natychmiast zasiadł do pierwszego pudełka, znajdując zawczasu w innym sąsiedzie – Benjaminie Morellecie osobę, która ułożone puzzle precyzyjnie „przerabiała” ponownie na akwarelę, a potem na pustą kartkę. Morellet był laborantem w pracowni chemicznej, miał więc do dyspozycji odczynniki i profesjonalne substancje, a przede wszystkim poznał fachowców, którzy pomogli mu spełnić samounicestwiający się plan Bartlebootha. Ten ze spokojem mógł się zatem zabrać do układanek:

Z początku szło mu to szybko; pracował z przyjemnością, z ferworem wskrzeszał pejzaże, namalowane dwadzieścia lat wcześniej; podniecał się niczym dziecko, patrząc, jak Morellet precyzyjnie wypełnia najdrobniejsze szczeliny w złożonych już puzzlach. Potem, w miarę upływu czasu, puzzle zaczęły się jakby coraz bardziej komplikować, były coraz trudniejsze do ułożenia. Jego technika, praktyka, intuicja i metody osiągnęły granice doskonałości, a jednak, choć wciąż jeszcze potrafił przewidzieć większość zastawionych przez Wincklera pułapek, nie zawsze był już w stanie znaleźć na nie właściwą odpowiedź; spędzał niekończące się godziny nad każdą układanką, całymi dniami siedział w obrotowym, rozkładanym fotelu po wujecznym dziadku z Bostonu – i coraz więcej miał kłopotów z ukończeniem puzzli w terminie, jaki sobie wyznaczył. [ŻIO 166-167]

Tuż przed godziną ósmą wieczorem 23 czerwca 1975 – czyli w czasie powieściowego „teraz” – stary, zmęczony, samotny Bartlebooth pracował nad 439. układanką, już niemal ukończoną. Obrazek przedstawiał „niewielki port w Dardanelach, położony w pobliżu ujścia rzeki, którą starożytni nazywali Meandros – Meander” [ŻIO 596]. To nie przypadek, że właśnie to miejsce okazało się ostatnim, do jakiego ponownie „zawędrował” bohater w puzzlowym powtórzeniu swej wielkiej wyprawy; jestem wręcz przekonana, że to najważniejszy *passus* całej książki, który niczym w soczewce skupia najważniejsze sensy, jakie wydarzają się na niemal siedmiuset stronach *Życia instrukcji obsługi*. Ostatni raz oddajmy więc powieści, nieco dłuższy, głos:

Kredowobiały, piaszczysty pas jałowego brzegu porastają gdzieniegdzie rzadkie kępy i skarłale drzewka; na pierwszym planie, po lewej, wcina się weń zatoczka, w której toczą się dziesiątki, może setki łodzi o czarnych kadłubach – ich wysmukłe maszty splatają się w zagmatwaną pajęczynę pionów oraz skosów. W tle, na zboczach łagodnie sfalowanych zbóż, rozpościera się paleta kolorowych plam: winnice i pepiniery, żółte pola gorczycy, czarne ogrody magnolii, czerwień kamieniołomów. Za nimi [...] zajmując całą prawą stronę akwareli, rysują się z zadziwiającą ostrością antyczne ruiny – cudem zachowane pod warstwami namulów, na które kręte rzeki pracowały przez dziesiątki stuleci, wydobyte niedawno na powierzchnię marmurowe płyty, kamienna kostka ulic, ciosy domów i świątyń kreślą wprost na ziemi dokładny odcisk miasta: płatanina wąziutkich uliczek tworzy w naturalnej skali wzorcowy plan złożonego z zaułków, podwórek, przesmyków i krzyżujących się dróg labiryntu, który otula legły w gruzach, okazały, dostojny akropol, obrzeżony ułomkami kolumn, ruinami arkad i schodami, zwieszonymi ponad zapadłe tarasy – i wydaje się, jakby ową, niewinną na pozór, esplanadę rozmyślnie ukryto w samym sercu przemienionego niemal do cna w fosylium labiryntu: na kształt pałaców z orientalnych baśni, w których bohater – sprowadzony pod osłoną nocy i odesłany przed nastaniem świtu, aby nigdy nie umiał już odnaleźć drogi do magicznych miejsc – gotów jest uwierzyć, że wszystko było tylko snem. [ŻIO 597]

Ten szczegółowy opis zbudowany został na zasadzie silnego kontrastu – w piaszczysty, jałowy brzeg wchodzi zatłoczona zatoczka, łagodne zbocza uderzają feerią barw, jednak największy rozdźwięk pojawia się w obrazie antycznej miejscowości, której założenie urbanistyczne w jednym zdaniu określane jest trojako: płataniną, labiryntem, a wreszcie – wzorcowym planem. Nie dochodzi tu jednak do kolizji znaczeń, ale do swoistej zgodności przeciwieństw; miasteczko jest i doskonałym planem, i płataniną, i będącym twórczym połączeniem obu – labiryntem. Pragnienie dotarcia do tego, co filozofowie nazywają *coincidentia oppositorum* uwidacznia się zresztą już w poprzedzającym ten ostatni rozdział motcie – wyjątkowym zabiegu w skali całej książki – który brzmi: „Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère” („Poszukuję tego, co zarazem wieczne i ulotne”).

Jak w tym kontekście interpretować więc problem struktury – uporządkowania, które nie podlega przecież prawom nieporządku, pojedynczości ani ulotności? Jak rozumieć fabularną sytuację, w której mimo pedantycznego rozplanowania każdego szczegółu i wzięcia pod uwagę niebagatelnej liczby czynników, które mogłyby zakłócić cały proces, Bartleboothowi nie udaje się doprowadzić swego projektu do końca? Okazuje się, że nawet do tak doskonałego systemu wkrada się obca energia, swoisty chaos, który jednak nie niszczy całego konceptu, ale wyraźnie podważa jego (pozorny?) porządek, zmusza do refleksji nad jego statusem. W dużej mierze plan został przecież wypełniony – 438 białych arkuszy po latach na powrót stało się białymi kartkami. Pojedyncze schematy zamkniętego (błędnego?) koła, czyli totalna anihilacja poszczególnych obrazów, wypełniły się, ale ostatecznie nie mogły się złożyć w tę

wielką, końcową – absurdalną w swym ponadprecyzyjnym uporządkowaniu – strukturę wymyśloną przez Anglika. Tekst pozostawia nas w niepokoju – w zasadzie nie wiemy, czy powód porażki bohatera faktycznie tkwi w zaplanowanej przez Wincklera zemście (Bartlebooth skonał nad 439. układanką, w której brakowało już tylko ostatniego klocka, w kształcie idealnego X, zmarły w zaciśniętej dłoni trzymał zaś częśćkę przypominającą... W)²¹, a może sam projekt już u swych podstaw był źle pomyślany, nie biorąc chociażby pod uwagę czynnika ludzkiego: starzenia się i spowolnienia Bartlebootha czy złośliwości Wincklera; być może w życiu struktura doskonała jest zwyczajnie niemożliwa, a przynajmniej zbyt dotkliwa dla człowieka. Do tego ostatniego szczerze przyznawał się Georges Perec:

Wydawało mi się to dosyć nieznośne mieć sto rozdziałów w książce²² [...] przyszedł mi do głowy pomysł usunięcia rozdziału w taki sposób, aby nie można było odtworzyć systemu, który istniał tylko na mój użytek i który chciałem trochę uszkodzić; lekko go wypaczyć: potrzebny był mi błąd, ale z wielu powodów ten błąd nie mógł być dziełem całkowitego przypadku²³.

Wyjściem pisarza z tej nieznośnej opresyjności struktury było wprowadzenie kontrolowanego, zaprogramowanego błędu, niby-omyłki, czyli – „pulsującego” życia do „śmiesznej” instrukcji obsługi²⁴. Perec potrzebował jednak struktury, w postaci konkretnych reguł i przymusów – bez nich, jak przyznał w jednej z rozmów, po prostu nie mógłby stworzyć²⁵.

²¹ Burgelin słusznie zauważył, że podmiana ostatniego klocka nie mieściła się w regułach gry – Winckler mógł korzystać z szeregu rozmaitych forteli, ale każdy z puzzli ostatecznie powinien był dać się ułożyć. (C. Burgelin, s. 206-207). Tym samym problem nie tkwił w strukturze, która potencjalnie pozostała nienaruszona, ale w bezradności i goryczy człowieka, który chciał ją zniszczyć za wszelką cenę.

²² Miały one być wynikiem zaplanowanej wcześniej budowy książki na wzór odsoniętej od frontu, dziesięciopiętrowej kamienicy oraz stupolowej szachownicy – narracja prowadzona jest ruchem konika (skoczka) szachowego, który wędruje od pomieszczenia do pomieszczenia, nigdy nie powracając w odwiedzone już miejsce. Więcej o zasadach i przymusach, jakie do stworzenia tej powieści narzucił sobie Georges Perec: W. Brzozowski, *Maszyna do produkcji arcydzieła (Instrukcja obsługi „Życia instrukcji obsługi”)*, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11-12, s. 116-135, *Co pobudza moje bajczarstwo?*, s. 98-115, a przede wszystkim: G. Perec, *Cahier des charges de „La Vie mode d'emploi”*, oprac. H. Hartje, B. Magné, J. Neefs, Paryż 1993 i witryna internetowa <http://escarville.free.fr/vme/>. *Co pobudza moje bajczarstwo?*, s. 102-103.

²³ O tytule swojej książki mówił: „jest tam zawarta pewna opozycja: tytuł nie znaczy »życie jako instrukcja obsługi« ani »instrukcja obsługi życia«, lecz sugeruje, że z jednej strony istnieje życie – to znaczy owo odpychające, niepojęte pulsowanie, które rozrasta się we wszystkich kierunkach i nie daje się ogarnąć [...], jednym słowem, samo życie, a z drugiej strony śmieszna próba porządkowania zwana »instrukcją obsługi«, trochę na wzór owych pełnych błędów instrukcji obsługi, po które sięgamy, kiedy trzeba na przykład [coś] zmontować”, *Co pobudza moje bajczarstwo?*, s. 110.

²⁵ Claude Burgelin dopowiadał, budując ciekawą, wielopoziomą interpretację gry-struktury w tej powieści: „Perec potrzebuje struktury – zasad, które przemienia w »wewnętrzzną« konieczność, by równocześnie je łamać, tchnąć w nie nieco przypadku zwanego »życiem«. Za cenę rezygnacji ze

Przemieszczam się dość swobodnie pomiędzy strukturą opisywaną z perspektywy wybranych teoretyków strukturalnych, strukturą rozumianą jako zbiór reguł i obowiązków tworzących trzon powieści Pereca i wreszcie strukturą stematyzowaną fabularnie w postaci niedokończonego projektu Bartlebootha. Swoją postawę badawczą wyjaśnić mogę na dwa sposoby, które stanowią zarazem możliwe odpowiedzi na pytanie o problem struktury, szczególnie tej literackiej – u Pereca, ale nie tylko.

Pierwsza droga prowadzi do rozważań z zakresu tzw. s t r u k t u r a l i z m u e g z y s t e n c j a l n e g o, którego przedstawicielem był m.in. Theophil Spoerri²⁶. Inspirując się Heideggerowską koncepcją koła hermeneutycznego, szwajcarski badacz przekonywał, że „sztuka interpretacji kształtuje życie, życie zaś umożliwia interpretację”, a „struktura jest podstawowym ruchem życia”, dlatego rozważań o niej nie można ograniczać do jednej tylko sfery naszej egzystencji, na przykład estetycznej, bowiem przenika ją w całości. Spoerri wyjaśniał:

Ponieważ dzieło sztuki jest strukturującym stawaniem się, budzi ono w człowieku siły strukturalne [...]. Uświadamia ono człowiekowi jego twórcze położenie. Budzi w nim „szósty zmysł”: strukturalne widzenie, wgląd w żyjącą strukturę. [...] Analiza strukturalna jest wczuwającą się obserwacją formy; w formie bowiem pozwala się najlepiej rozpoznać substancja. [...] Struktura jest jednocześnie treścią i formą; jest ona podstawowym ruchem życia, które płynąc rozwija się w wewnętrzną budowę i zewnętrzną postać [...]. Struktura jest stawaniem się jedności; struktura jest całością w ruchu²⁷.

Analiza strukturalna jest według Spoerriego filologią, filozofią i psychologią oraz historią jednocześnie – dryfuje między językiem, duszą, światem i człowiekiem w jego czasowo uwarunkowanym czynie i nie może zamykać się w tylko jednej z tych sfer²⁸. Relacje między pisarzem a dziełem, bohaterem a jego projektem, wreszcie tym wszystkim a czytelnikiem nie mogą więc zostać rozdzielone i niezależnie rozpatrywane ani tym bardziej spetryfikowane w jednoznacznym rozwiązaniu – muszą

ściślego przestrzegania reguł możliwa staje się nie tylko gra, ale też gra w ramach gry – potajemna transgresja przywracająca grze naturę gry w chwili, gdy mogłaby się ona przemienić w nieznośne jarzmo. [...] Zasady również są tylko grą”, C. Burgelin, s. 194-195.

²⁶ Wyłożył ją w książce *Die Struktur der Existenz. Einführung in die Kunst der Interpretation*, Zurych 1951. Wskazuję za: M. Janion, s. 40-42, wszystkie konstatacje i cytaty na temat strukturalizmu egzystencjalnego pochodzą z tej publikacji.

²⁷ Tamże.

²⁸ Kategoria struktury przekracza wskazane przez Spoerriego obszary, ogarniając m.in. takie doświadczenia, jak polityka, ekonomia czy psychopatologia, zob. *Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales*, édité par R. Bastide, Mouton 1962. Za wskazówkę bibliograficzną dziękuję recenzentce, dr hab. Annie Skubaczewskiej-Pniewskiej.

pozostawać w ruchu. Błąd w strukturze, nie tylko ten kontrolowany czy zaplanowany, przestaje zatem być błędem *sensu stricto*, ale staje się jej koniecznym, l u d z k i m e l e m e n t e m, bynajmniej niepodważającym sensu ani istnienia samej struktury.

Perspektywa druga, przekonana o tekstowości świata oraz tekstowości p o d m i o t u, wyjaśniająca fabularną niemożność osiągnięcia celu, Perecowską konieczność wprowadzenia wyłomu w strukturze oraz sytuację czytelnika, który – wystawiony na nagłe zerwanie fabuły, zakończenie, które jest w zasadzie brakiem zakończenia – nie może zamknąć interpretacji i zostaje z poczuciem wszechogarniającej niespójności, prowadzi do dekonstrukcjonistycznego rozpoznania bytu jako z zasady pękniętego, który konstytuują momenty nierozstrzygalne, aporetyczne. Aporia, rozumiana za Derridą, pociąga za sobą przekonanie o braku pewnego i jednoznacznego wyjaśnienia znaczenia, a także o nieistnieniu jakichkolwiek nadrzędnych narzędzi, które takie rozstrzygnięcie mogłyby zapewnić, zawsze bowiem coś się wymyka, nie pasuje do „całej” układanki. Tak rozumiany byt (ale i tekst, lektura czy interpretacja), pozbawiony stabilnych fundamentów i mocnych podstaw, okazuje się a n - a r c h i c z n y, a zatem, chcąc go poznać i rozwikłać, nie możemy odwołać się do przedustanowionego, absolutnego początku, „preegzystującego sensu”, gdyż po prostu go nie ma²⁹. W takim świecie powtórzenie nie może się wydarzyć, a każda uporządkowana struktura wymknie się swoim prawom, jest wszak niemożliwa³⁰.

Struktura – niczym ruiny nad wijącą się rzeką Meander, i sama rzeka – meandruje swymi zawilościami pomiędzy wzorcowym planem a bezładną płataniną. Można próbować wierzyć w stabilność, porządek i uparcie szukać wyjścia, skoro ono być m u s i – jednak przestrzega przed tym *casus* Bartlebootha, który pod koniec życia, zamknięty w sobie i tak obsesyjny, że aż nieszczęśliwy, umiera z jedynym niepasującym do całości klockiem. Sposobem na uniknięcie podobnego losu – zdaje się mówić powieść – jest poddanie się samemu meandrowaniu, przez co rozumieć należy odczucie przyjemności z bycia sprowadzanym na manowce, czerpanie radości z niemożności powtórzenia oraz z tej zagadkowej gry iluzji i pozorów, podczas której niczego nie możemy być pewni. Ta sama powieść od razu nas-czytelników testuje. W ostatnim układanym przez Bartlebootha obrazie jest bowiem jeszcze jedna – fundamentalna – sprzeczność, otóż rzeka Meander leży w zupełnie innej części Azji Mniejszej niż Cieńszina Dardanele i bynajmniej do niej nie uchodzi; obraz jest więc „nieprawdziwy”,

²⁹ Odwołuję się do tekstu Anny Burzyńskiej *Zbawienny konflikt interpretacji*, zamieszczonego w zbiorze badaczki *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 369-371.

³⁰ W pewnym uproszczeniu stwierdzić można, że obie drogi – strukturalistyczno-egzystencjalna i dekonstrukcyjna – prowadzą do podobnego rozpoznania literatury jako doświadczenia z zasady niemogącego nigdy zostać zakończonym, bowiem pozostaje w nieustannym ruchu (strukturalizm)/aporii (dekonstrukcja). Jeden z komentatorów twórczości Pereca – Michał Paweł Markowski porównywał literaturę właśnie do puzzli, określając ją przy tym „grą bez zakończenia”, M.P. Markowski, *Perekreacja* (część: *Puzzle*), Warszawa 2003, s. 140.

to fałsz³¹. Nie można jednak poprzestać na uważnej, czy wręcz podejrzliwej, lekturze³² pozwalającej wychwycić ten i jemu podobne momenty – rozpoznanie jest niezbędnym punktem wyjścia, ale bez interpretacji czy choćby ciekawej puenty straci ono na wartości³³. Nie ma sensu zastanawiać się, w jaki sposób fabularnie wkradł się ten fałsz – czy to Winckler w notce pozostawionej w rejestrze i na pudełku wprowadził tę „omyłkę”, co poniekąd wyjaśniałoby, dlaczego akurat ten puzzle nie mógł zostać ukończony (wszak W, jak Winkler, to odwrócone M, jak Meander), a może to sam Perec bawi się – jak w wielu innych książkach – fałszem, pozostawiając swych bohaterów w niewiedzy i Bartlebooth naprawdę sądził, że maluje ujście rzeki Meander do Dardaneli³⁴. Ciekawsze wydaje się natomiast pytanie o to, co łączy: puzzle, strukturę, Meander oraz Dardanele i jakie z tego osobliwego zestawienia można wyciągnąć sensy³⁵.

Rzecz zaskakująca, ale puzzle – specyficzna realizacja struktury, o czym przekonywałam w kolejnych akapitach niniejszego artykułu – wizualnie przypominają oglądane z góry meandry rzeki. Być może to przypadek, ale kręty przebieg koryta rzecznego wywarza rozmaite zakola, nawroty i pętle, budując wzory nieodparcie podobne właśnie do fragmentów puzzli. Praca rzeki Meander – o czym mało kto pamięta – spowodowała zniknięcie istniejącej w okresie archaicznym Zatoki Latnijskiej; do czasów nowożytnych w wyniku akumulacji rzecznej kilkadziesiąt kilometrów niedysiejszej zatoki zarosło mułem, zmieniając się ostatecznie w łąd³⁶. Ruch rzeki byłby więc analogiczny do dynamiczności struktury i wydarzających się w jej ramach pro-

³¹ Fałsz to bardzo ważny i na różne sposoby wyzyskiwany temat wielu książek Pereca. Zob. m.in.: M. Benabou, *Fałsz i jego zastosowanie u Pereca*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11-12, s. 215-231; A. Arno, *Oszustwo w kawalkach*, dwutygodnik.com 2011, nr 47, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1747-oszustwo-w-kawalkach.html> [dostęp: 12.01.2017]. W ujęciu Perecowkim fałsz nie jest jednak prostym przeciwstawieniem prawdy, ta jest bowiem niemożliwa: „Jest jedna rzecz, której mogę być pewny: że w żaden sposób nie da się powiedzieć prawdy; to po prostu nie wychodzi. Prawdą nazywam to wszystko, co chciałbym wyrazić, zaznaczyć, wypowiedzieć: choćby po to, żeby [...] skłonić ludzi do myślenia – inaczej mówiąc, chodzi o literaturę”. Cyt. za: D. Bellos, *Georges Perec. Życie w słowach*, przeł. J. Koziół, „Literatura na Świecie” 1995, nr 11-12, s. 326.

³² O konieczności takiej postawy czytelniczej pisałam w innym miejscu: M. Cieliczko, *Uważność i zawieranie percepcji w prozie Georges’a Pereca*, w: *Świat zmysłów. O znaczeniu zmysłów w kulturze*, red. S. Góra, J. Kulczycka, Kraków 2014, s. 97-108.

³³ Perec wielokrotnie podkreślał, że w pisaniu powieści nie chodzi o wierne oddanie realnego świata, ale o grę między autorem i czytelnikiem, o wzajemne uwodzenie. Czytelnik powinien więc być aktywną stroną tej gry zwanej literaturą. Por. M.P. Markowski, s. 137-138.

³⁴ Skłaniałabym się jednak ku pierwszej możliwości – wszak Gaspard Winckler to znany, genialny Perceowski fałszerz i jako taki pojawiał się na kartach kilku powieści francuskiego pisarza (*Kondotier, W albo wspomnienie z dzieciństwa, Życie instrukcja obsługi*).

³⁵ Wszak w książkach autora *Rzeczy*: „[...] świat zbudowany z »realnych« składników okazuje się skonstruowaną fikcją, której – jak mawiał Sebastian Knight, bohater podziwianego przez Pereca Nabokova – nie liczą się części, »lecz ich kombinacja«, M.P. Markowski, s. 138. *Notabene*, przestrzeń, w której ważniejsza jest kombinacja elementów niż one same to oczywiście – struktura.

³⁶ Zob. mapę: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMiletus_Bay_silting_evolution_map-en.svg [dostęp: 12.01.2017].

cesów transformacyjnych³⁷, o których pisali nie tylko przedstawiciele strukturalizmu egzystencjalnego, ale także „klasycy” tego kierunku – *ergo*, „puzzlowaty” Meander to struktura! A Dardanele? W starożytności cieśnina ta znana była jako Hellespont („most Hellenów”) łączący Europę i Azję, a jej strategiczne umiejscowienie wpłynęło na powstanie w jej pobliżu wielu kolonii i miast, w tym prawdopodobnie najwcześniejszego – Troi. Legendarny Ilion – być może to właśnie jego fantasmagoryczne szczątki, owo „fosylium labiryntu”, przedstawił Bartlebooth na swoim obrazie – choć (wielokrotnie) zniszczony, dzięki literaturze na stałe zachował się w pamięci i świadomości ludzi, przetrwawszy do czasów współczesnych. Może w tym połączeniu Meandra, który skutecznie zniszczył zapomnianą Zatokę Latmijską oraz naddardaneelskiej Troi, która zachowała się za sprawą poetyckich pieśni, Percec odnalazł to, co „zarazem wieczne i ulotne”.

Taka właśnie – wieczna i ulotna – jest struktura.

³⁷ Porównanie struktury do rzeki wydaje się nie tylko ciekawe, ale i trafne – choć sama rzeka (tu: Meander) cały czas pozostaje tą samą, jej wygląd na przestrzeni wieków istotnie się zmienia; analogia do genotypu i fenotypu struktury jest uderzająca.

Teoria literatury wpisana w obrazy. (O strukturalistach i dekonstrukcjonistach włożonych w ramy)

– Życ albo portretować – upierał się Asystent – to jest odpowiedni tytuł, bo dla nas artystów na tym właśnie polega prawdziwy dylemat. W naszych czasach nie wiemy już, czy portret naśladuje życie czy życie naśladuje portret. To jest tragedia nas, współczesnych, jesteśmy istotami wysoce zdeorientowanymi.

Mistrz dał znak ręką, żeby zamilkł.

– Druga część nadaje się świetnie – rzekł. – Jest doskonała. [...] i powiedział [...] zdecydowanym tonem:

– Albo portretować. To jest ostateczny tytuł [...]. ALBO PORTRETOWAĆ.

Antonio Tabucchi¹

[...] na obrazach można zobaczyć coś, czego nie można zobaczyć poza obrazami: obrazy pokazują z zasady coś nierzeczywistego, pokazują bowiem zawsze coś, co się nie starzeje; pokazują coś, co nie podlega prawom fizyki. Dlatego medium obrazowe otwiera świat nowych widzialnych rzeczy.

Lambert Wiesing²

Literaturoznawcy, wśród nich zaś nader często teoretycy literatury, zawsze (by przypomnieć *ut pictura poesis* Horacego) lubili analizować, opisywać i interpretować ob-

¹ A. Tabucchi, *Opowiadania ilustrowane*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2014, s. 152-153.

² L. Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 76.

razy. Obrazy przeróżne – malarskie, rozmaite asamblaże i kolaże, fotografie, tekstowe ryciny czy mentalne projekcje. Ba, w ostatnich latach możemy obserwować wzrost zainteresowania obrazem samym w sobie, co doprowadziło do powstania nowej dyscypliny naukowej – teorii obrazu, zadającej pytania fundamentalne o to, czym obraz w ogóle jest. Z drugiej strony, niejako niezależnie od siebie, sami badacze literatury są zamieniani w obraz i stają się obiektem, który można i należy poddać poznawczej refleksji. Dzieje się tak choćby w powieści uniwersyteckiej, w prasowej fotografii czy satyrycznym rysunku. Nie miejsce w tym szkicu szczegółowo omawiać metodologie oraz sposoby myślenia o obrazie, jest to też, prawdę mówiąc, niekonieczne dla założonej tu perspektywy poznawczej, której nie posłużyłby nadmiar wyjściowej teorii. Co więcej, podobnym gestem uniku, który chciałbym tu powtórzyć, gestem wynikającym ze swoistości przedmiotu opisu, posłużył się Vilém Flusser, pisząc w swym esejie *Ku filozofii fotografii*:

Aby zachować hipotetyczny charakter przedsięwzięcia, zrezygnowałem z cytowania wcześniejszych prac o podobnej tematyce. Z tego samego powodu brak również bibliografii³.

Przyjmuję zarazem definicję obrazu Flussera, którą chciałbym rozbudować o fenomenologiczne *pendant*. A zatem obraz to powierzchnia znacząca, która wskazuje na coś *n a z e w n ą t r z*; czyni to jednak w sposób zaszyfrowany, gdyż czterowymiarową czasoprzestrzeń redukuje do dwuwymiarowej płaszczyzny. Utracona czasowość jest odzyskiwana dzięki wodzeniu, wręcz błędzeniu, wzrokiem po wizerunku, podczas którego to *s k a n o w a n i a*, jak je nazywa Flusser, patrzący odkrywa (odszyfrowuje) znaczenie obrazu. Temporalność ulega przeistoczeniu, tworząc nowe konfiguracje czasowe – powrót, czy raczej powracanie patrzącego, do obejrzanego wcześniej fragmentu malowidła *z p r z e d t e m r o b i p o t e m*:

Wtedy też – dopowiada Flusser – powstają zespoły znaczeń, w których jeden element użycza znaczenia drugiemu, a sam uzyskuje od niego własne znaczenie: zrekonstruowana przez skanowanie przestrzeń jest przestrzenią wzajemnych znaczeń. Ta swoista [...] czasoprzestrzeń jest niczym innym jak tylko światem magii, światem, w którym wszystko się powtarza i w którym wszystko ma udział w pełnym znaczenia kontekście. Taki świat odróżnia się strukturalnie od świata historycznej linearności, w którym nic się nie powtarza i w którym wszystko ma przyczynę oraz będzie miało skutki. [...] Przy odszyfrowywaniu obrazów należy uwzględnić [ten] ich magiczny charakter. [...] Obrazy sprawiają [też], że świat nie jest już człowiekowi bezpośrednio dostępny. [...] Przystaje zatem je odszyfrowywać, a w zamian rzutuje je nierozszyfrowane w świat,

³ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Warszawa 2015, s. 37.

n a z e w n ą t r z, przez co i sam świat staje się dla niego obrazowy – staje się kontekstem scen, stanów rzeczy. [...] i d o l a t r i ą⁴.

Dopowiedzmy, że owa magia potęguje się w przypadku odnoszenia się obrazu do innego obrazu, w akcie intertekstualnej gry, tworząc formę wręcz hiperczasowości bytu. W tym miejscu możemy przekierować uwagę ku samej teorii, ze swej natury tekstowej:

Teksty – zauważa Flusser – pierwotnie metakod obrazów, same mogą teraz mieć obrazy za metakod. [...] Skoro celem pisma jest pośredniczenie między człowiekiem a jego obrazami, to może ono też zastawiać obrazy i samo wsuwać się między człowieka a jego obrazy. Kiedy to następuje, człowiek nie umie już ani odszyfrować własnych tekstów, ani zrekonstruować oznaczanych przez nie obrazów. Kiedy zaś teksty stają się nieprzedstawialne, niemożliwe do obrazowego ujęcia, wtedy człowiek zaczyna żyć w funkcji własnych tekstów. Pojawia się t e k s t o l a t r i a, która jest nie mniej halucynacyjna niż idolatria. [...] Teksty rzutuje się wtedy w świat n a z e w n ą t r z, po czym przeżywa się, rozpoznaje i wartościuje go w funkcji tych tekstów. Szczególnie dobitnym przykładem jest dziś dyskurs nauk⁵.

W pewnym sensie rozpoznania Flussera nie mają pozytywnego i optymistycznego charakteru; świat jest przesłonięty przez teksty i obrazy, zaczarowany przez nie i jedynie do tej magii mamy dostęp. Nauka (poznanie) staje się nauką samej siebie. Wszystko, co możemy czynić, to układać kolejne, subiektywne, a raczej narracyjne, opowieści o w i d z i a n y m, ujmowanym w kontekście swoich słownych przedstawień. Jednak, jeśli zadamy pytanie – a dlaczego wyparcie faktyczności przez jej tekstowo-obrazowe symulacje miałyby być czymś negatywnym dla człowieka? Dlaczego nie mielibyśmy przyjemnie żyć i świetnie funkcjonować w świecie tekstów i obrazów, jedynie nam danych? Po cóż nam marzenie o niedostępnej faktyczności? Może obrazy same w sobie są w ostateczności czymś wystarczającym i pozwalają – zinterpretowane – zapewnić nam poczucie sensu istnienia? W świetle tak postawionych zagadnień nieoczekiwanie pojmujemy, iż możemy odrzucić obawy o utratę rzeczywistego i, w zamian, czerpać radość z aktu interpretowania własnego widzenia. Tym bardziej, że w błędzeniu po widzianym odsłaniamy nową temporalność, odkrywając jednocześnie znaczenie, niedostępne inaczej naszemu poznaniu.

Koncepcja Flussera wymaga w moim odczuciu uzupełnienia o dwa aspekty. Pierwszy z nich dotyczy podwójności patrzenia wpisanej w obrazy. Daniel

⁴ Tamże, s. 42-44.

⁵ Tamże, s. 46-47.

C. Dennett⁶ w swej kognitywnej fenomenologii zauważa, że fenomenologia klasyczna zakładała *a priori* spojrzenie pierwszoosobowe – ja widzę obraz. Ta naturalna, jak mogłoby się zdawać, kartezjańska z ducha, optyka poznawcza naznacza sobą zdecydowaną większość interpretacji. Ja opisuje swoje doświadczenie przedmiotu, przy założeniu, że jego ogląd jest akceptowany przez wspólnotę odbiorczą podzielającą przyjęte założenia poznawcze. Wskazana tu perspektywa jest niemożliwa do zastąpienia, możliwa jednak do poszerzenia o trzecioosobowość. Nie szłoby w tym przypadku o, nowe w kontekście dokonanego zwrotu ku rzeczom, przekonanie, że przedmioty zauważają nas równie dobrze jak my je, co wyraził między innymi Jacques Lacan, twierdząc, iż jest widziany przez puszkę:

Patrzyła – dowodził w jednym ze swych seminariów – na mnie z poziomu światła, punktu, w którym lokuje się wszystko, co na mnie patrzy – i wcale nie mówię tego w sensie metaforycznym⁷.

Idzie mi tu raczej o postrzeganie przebiegające wewnątrz obrazu, o doświadczenie zachodzące pomiędzy bohaterami wizerunku, semantykę fikcji, która pochodzi od patrzącego o n / o n o, który/e ma inną perspektywę rozumienia niż poznające ją, a którą to perspektywę należy uwzględnić w całości fenomenologicznego doświadczenia sensu obrazu, rozpoznania jego pełnej intencjonalności. Ja opowiada m o przedmiocie, który jednocześnie sam opowiada o sobie historię różną od mojej. I dopiero połączenie obu opowieści pozwala na narracyjne – jak chce Flusser – rozszyfrowanie. Jak trafnie wyraził to Arkadiusz Żychliński:

Dwa ruchy lektury [...]. W pierwszym ruchu *sola scriptura, close reading, dichte Beschreibung*, lektura staranna [...] dbała o szczegół, precyzyjna, skrupulatna, wnikliwa, wyczerpująca, bliska. [...] W ruchu drugim [...] słuchamy, co fikcja może mieć nam do powiedzenia. [...] Spiralny ruch myśli⁸.

Aspekt drugi, uzupełniający Flusserowskie pojęcie obrazu, to poczwórna modalność samej widzialności. Jak zauważa Sławomir Marzec, możemy obraz rozumieć:

jako spojrzenie ostateczne, które ostatecznie wydobywa ukryty sens i prawdę, nadaje im formę doskonałą, niezmienną i skończoną [...]; *jako spojrzenie pierwsze*, odzyskujące nieuwarunkowanie, niewinne widzenie [...]. Awangarda rozwijała [...] strategię *pierwszego spojrzenia* poprzez eksperyment i transgresję, które

⁶ D.C. Dennett, *Świadomość*, przeł. E. Stokłosa, Kraków 2016, s. 95-140.

⁷ Cyt. za: A. Skalska, *Przeoczenie*, Łódź 2010, s. 9.

⁸ A. Żychliński, *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filozoficzne*, Warszawa 2014, s. 102.

wzmagać miały nasze zdolności analityczne i krytyczne [...]; *jako spojrzenie aktualne*, odsłaniające wielość i różnorodność porządków przywołujących naszą uwagę, która warunkuje bycie znaczącym i wartościowym [...]; [wreszcie] *jako spojrzenie re/konstruowane*, w którym obraz jest zmienny, wieloznaczny, nieostateczny, i raczej zadany niż dany [...] nieredukowalnie wieloznaczny [...] *tożsamy raczej z określonym rodzajem uwagi, czujności i wrażliwości [...] niż z daną formą, czy znaczeniem*⁹.

Z tego wszystkiego wynika konieczność powrotu do obrazów, konieczność, gdyż dziś same teksty okazały się obrazami i ponowienie namysłu nad wizerunkami jest, paradoksalnie, teoretycznym *hic et nunc*. Mówiąc najprościej sama teoria literatury została wpisana w obrazy i analizy obrazów się domaga. Istotną kwestią jest również interpretacyjny charakter znaczenia, które jest już nie tylko odkrywaniem świata czy prawdy przedstawienia, ale również, może nade wszystko, zapisem błędzenia interpretatora. I właśnie BŁĄDZENIE WŚRÓD WIZERUNKÓW TEORETYKÓW jest przedmiotem tego szkicu, w którym chciałbym zobaczyć, jak badacze literatury ukazują się nam w medium obrazu, jak, zobrazowani, wchodzą w przestrzeń interpretacji oraz, co sami „mówią” do siebie włożeni w ramy obrazu.

Analiza będzie prowadzona w oparciu o opisane wyżej zasady, które można ułożyć w następujący algorytm:

- Co widać na przedstawieniu? (ja-patrzące)
- Co nam to mówi?
- Co „widzą” bohaterowie? (ono-patrzące)
- Odniesienie do czterech modalności widzenia.
- Jakie jest tekstualne znaczenie obrazu.

Przykład pierwszy, czyli strukturalizm w negliżu

W roku 1967 strukturaliści nawet nie przeczuwali, że lada moment zostaną zaatakowani przez myśl poststrukturalną¹⁰. Bez troska, swoboda, odczuwana pewność teoretycznego jutra – nic tylko wybrać się na piknik, najlepiej w przestrzeń tropikalną.

⁹ S. Marzec, *Obraz jako spojrzenie istotne. Obraz re/konstruowany*, w: *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna*, Warszawa 2012, s. 445-447, [wyróżnienia – P.G.].

¹⁰ Oczywiście początki poststrukturalizmu są datowane rozmaicie. Jedną z możliwości jest rok 1966, w którym to Derrida wygłosił referat *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, a Roland Barthes zaprezentował tekst *Pisać: czasownik nieprzechodni?* (za przypomnienie dziękuję recenzentce). Niemniej jednak znane są reakcje strukturalistów na wystąpienia młodszych kolegów – najczęściej wychodzili oni z sali, co można rozumieć jako brak uznania dla nowych poglądów i odmówienie im wartości naukowej. Należy też pamiętać, że rok 1970 był dla strukturalizmu, w postaci narratologii, czasem teoretycznej świetności. Fakt, że strukturaliści przeszli na pozycje poststrukturalne jest częścią innej, nieopowiadanej w tym artykule, historii.

Jeśli nie dosłownie, to chociaż na rysunku, byle razem, byle radośnie. Ich pogodę ducha najlepiej unaocznia szkic Maurice'a Henry'ego:



Le déjeuner structuraliste: Michel Foucault, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss et Roland Barthes. Dessin de Maurice Henry paru dans La Quinzaine littéraire, 1^{er} juillet 1967¹¹

W pierwszej chwili moglibyśmy pomyśleć, że Claude Lévi-Strauss, papież strukturalizmu, zaprosił w tropiki swych strukturalnych przyjaciół. Opuściwszy mury uniwersytetu, odrzucili instytucjonalne skrępowanie i wyzwoleni z panoptikonu, wreszcie swobodni, grzejąc swe ciała w słońcu, uprawiają dyskurs o różnicy między wertykalnym a horyzontalnym; przyjmowana przez nich pozycja ciała wskazuje, którą wartość preferują. Nie czyha na nich żadne niebezpieczeństwo, zresztą wiedzą doskonale, że nie ma żadnej Natury i była ona jedynie Rousseau'wskim złudzeniem, ich otacza jedynie Kultura – jej znakiem są okulary, a nawet (w przypadku Rolanda Barthes'a, który binokli nie posiada) nos, u Barthes'a wyraźnie żydowski. Lévi-Strauss, zaopatrzony w notatki, zamienia odległą przestrzeń w swojskie seminarium. Nawet tu strukturaliści są sobą – kanikuła kanikułą, ale naukowość zobowiązuje: tytułowy bankiet jest ucztą nade wszystko intelektualną. Nam pozostaje pełne szacunku spojrzenie na tuzów francuskiej, a w zasadzie światowej (nie darmo scenerią jest obszar pacyficzny) myśli humanistycznej. Możemy zapytać, o czym rozmawiają. Na pewno o systemie. Może mody (bransoletki na nogach Barthesa oraz rękach Michela Foucaulta)? Może języka (tworu oralnego lub, według posiadającego kartkę Lévi-Straussa, obecnego nade wszystko w piśmie)? A może zastanawiają się, czy oni sami są wciąż bytami prymarnymi czy już jako unaukowany mit przeszli do systemów wtórnych? Jedno wiemy na pewno – kto chce poznać strukturalizm, musi „zjeść” teksty wielkiej czwórki.

¹¹ Rysunek był wielokrotnie przedrukowywany, stając się typowym tekstem kultury. Jego cytacja w tym artykule pochodzi ze strony: <http://www.mayrevue.com/comment-faire-lhistoire-de-la-theorie-dans-les-arts-visuels%E2%80%899-une-histoire-new-yorkaise/> [dostęp: 03.05.2017].

Wchodząc w obraz zaczynamy widzieć (doświadczając) świat oczami sportretowanych strukturalistów. A ich percepcja oraz manifestowana przez nich cielesność ukazuje coś innego niż to, co postrzega zewnętrzne ja, wyposażone w określoną teoretyczną wiedzę. „Wystarczy przyjrzeć się obrazowi” – jak pisał badacz szczegółów i detali Daniel Arasse¹². Zacznijmy badanie percepcji i relacji wewnątrzobrazowych od postaci Jacquesa Lacana – nie uwolnił się on z przestrzeni panoptikonu. Może i nałożył na siebie trawiastą spódniczkę, ale wie, że zawsze ktoś patrzy, zawsze jest się widzianym. A on musi wyglądać dobrze. Dlatego ma perfekcyjnie zrobioną fryzurę, założył elegancką muchę. Beztroscy koledzy wyraźnie go irytują. Foucault i Barthes niewiele sobie z tego robią, interesując się głównie sobą. Mówiąc dosłownie, obydwaj dość bezceremonialnie (śmiałe erotyczne pozy, wzajemne nakierowanie na siebie roznegliżowanych ciał, „kobiece” ozdoby, wykonywane zachęcające gesty) się uwodzą. Lévi-Strauss, chyba zawstydzony, ucieka wzrokiem w przestrzeń pisma. Znaczone i znaczące przestają się ze sobą pokrywać. I, tym samym, ten właśnie rysunek jest pierwszym sygnałem poststrukturalizmu. Jeszcze razem, ale już obszar idealnej strukturalnej utopii ulegać zaczyna destrukcji, a oni wysyani są przez heterotopię. Rozpoczyna się panowanie myśli nieoswojonej. W ten sposób, łącząc perspektywę percepcji zewnętrznej prowadzonej z pozycji transcendentnego ja z imanencją widzenia zawartego w obrębie omawianego przedstawienia, możemy uznać rysunek Henry'ego za spojrzenie zarówno ostatnie (ukrytą prawdą szkicu jest pęknięcie obecne w każdym systemie), jak spojrzenie pierwsze (cielesność i aporetyczność jako naukowe odkrycia właśnie strukturalizmu i strukturalistów). Tym samym obraz aktualizuje, ale i re/konstruuje strukturalizm, jako coś z jednej strony znaczącego (wartościowego i zarazem mającego znaczenie), z drugiej fundamentalnie nieokreślonego. W swym znaczeniu teoretycznotekstualnym przedstawienie Henry'ego unaocznia rozpoznanie Wiktora Szklowskiego, że u postaw każdej myśli cennej, artystycznej, leży chwyt, który poprzez udziwnienie prowadzi do zaskoczenia, warunkującego (estetyczne) poznanie. Powiedzmy sobie szczerze – trudno o ostranienie większe, niż wówczas, gdy danym nam jest ujrzeć strukturalistów w neglizju. Pełna defamiaryzacja!

Błądzenie pierwsze

Ponieważ interpretacyjny charakter znaczenia zawiera w sobie, jak podkreśliłem wcześniej, zapis błędzenia; błędzenie zaś może być niekontrolowanym ruchem oczu po płaszczyźnie obrazu, jak również swobodnym zestawianiem myśli, chciałbym w tym miejscu skojarzyć strukturalny piknik z innym tekstem malarskim, tekstem, który w moim osobistym odczuciu i przekonaniu dopełnia poprzedni rysunek (mimo że poprzedza go w czasie). Mam na myśli *Metamorfozy*¹³ Herberta Bayera:

¹² D. Arasse, *Nie widać nic. Opowiadanie obrazów*, przeł. A. Arno, Kraków 2012, s. 40.

¹³ Obraz z roku 1936. Cytuję z: <https://bwgallerist.com/tag/herbert-bayer/> [dostęp: 03.05.2017].



Dlaczego ten obraz? Uważam go bowiem za symboliczny wyraz strukturalizmu. Wielka czwórka (Foucault, Lacan, Lévi-Strauss i Barthes) stworzyła, dzięki swemu systemowemu myśleniu, coś tak doskonałego, niczym geometria. Zarazem zimnego, jak zimny wydaje się choćby *System mody* Barthesa. Tak, jak na rysunku Henry'ego strukturaliści przesłoniли tropiki, tak tu bryły przesłaniają sobą świat. Zauważmy jednak, że nie są to dowolne bryły. Rozpoznajemy wszak kulę, walec czy stożek – fundament malarstwa Paula Cezanne'a. I jeśli dla sztuki malarskiej Cezanne był tym, który stworzył jej nowoczesną postać, to strukturalizm stworzył współczesną teorię. Skoro więc można sobie wyobrazić i narysować strukturalistów w negliżu (co wcale nie odbiera im oraz ich myśli powagi; jedynie mucha Lacana wydaje się nazbyt pretensjonalna), to można również się zgodzić, że systemy nie są tak chłodne i tak logiczne, na jakie w pierwszej chwili wyglądają. Może dlatego strukturalizm na teoretycznej mapie wciąż jest obecny, choć papieżem teorii nie jest już Lévi-Strauss.

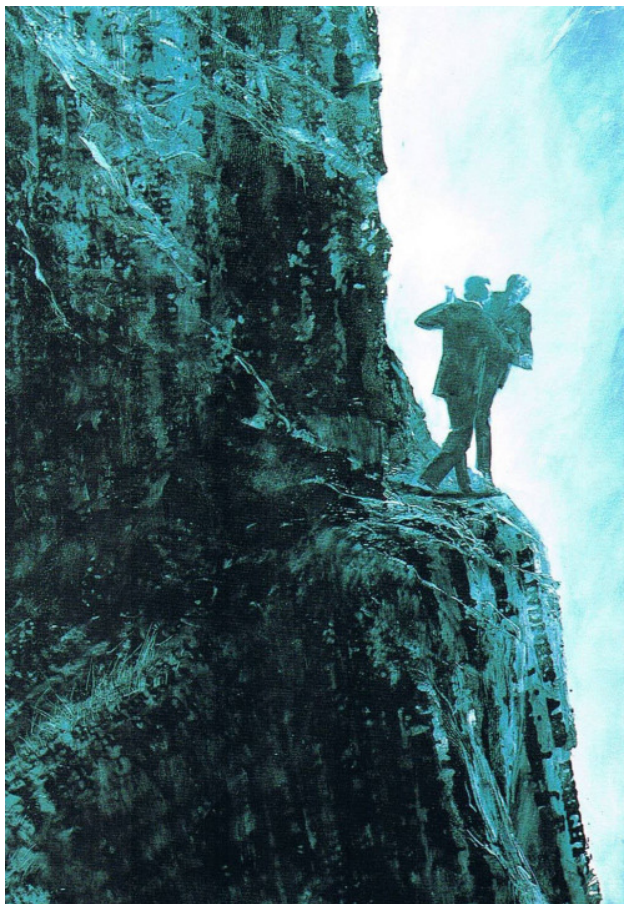
Przykład drugi, czyli dekonstrukcja nad przepaścią

Spoglądając na teorię z perspektywy dzisiejszej możemy dokonać kilku obserwacji. Po pierwsze, widać coraz wyraźniej, że spór pomiędzy strukturalizmem i poststrukturalizmem stał się przedmiotem historii teorii, a dawni wrogowie są (przez choćby Christophera Norrisa) postrzegani jako sojusznicy, złączeni tym, że wspólnie bronią autoteliczności i wartości tekstu oraz myślenia estetycznego przez zapędami etyków, neomarksistów i feministek, dla których utwór literacki czy artystyczny jest głównie pretekstem ilustrującym ideologiczne wypowiedzi o świecie. Po drugie, rozważając samoodnoszenie się poststrukturalizmu, zauważamy, że wskazuje ono dziś na inne bieguny niż strukturalizm i możemy analizować ten kierunek (biorąc pod uwagę zarówno jego autorefleksję, jak zewnętrzne wobec niego ustalenia historycznoteoretyczne) w sporach z neopragmatyzmem czy szkołami fenomenologicznymi, w których to konfliktach nie zawsze poststrukturalizm okazuje się tym ważniejszym członem opozycji. Wzorem innych metodologii myśl poststrukturalna odnosi się także sama do siebie, odsłaniając wewnętrzne antagonizmy i zbieżności, ujawniając wewnętrzne linie rozwojowe, tworząc autokomentarze. Nastawienie takie jest wyraźnie wpisane w obraz Marka Tanseya *Derrida Queries de Man* z 1990 roku¹⁴:



¹⁴ Obrazy cytowane w tej części artykułu pochodzą ze stron: <https://www.tumblr.com/search/derrida%20queries%20de%20man>; <http://s-hayashi.tumblr.com/post/40943898614/mark-tanse-derrida-queries-de-man-close-up-in>; https://www-casbs.stanford.edu/local/artfulmind/lakoff_images/index.html [dostęp: 3.05.2017].

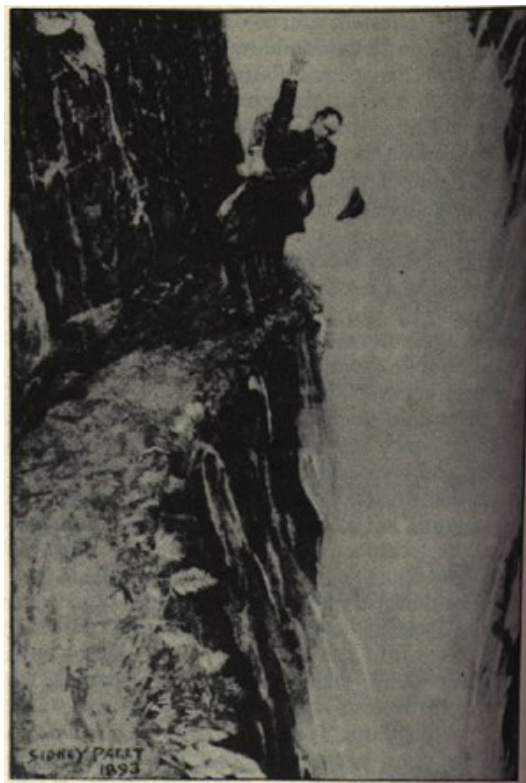
Gdyby nie sterujący nami tytuł, to – spoglądając z daleka – ujrzelibyśmy górską panoramę; dwóch mężczyzn w niebezpiecznej pozycji stoi nad pięknym, może wzniosłym urwiskiem. Nie ma w nich lęku i nie oni przyciągają uwagę, raczej wtapiają się w tło, stając elementem górskiego masywu. Tym co zachwyca widza, o ile go zachwyca, jest sama natura, ukazana w monumentalny sposób. A także świetnie, od strony malarskiej, rozwiązany problem światła przecinającego ciemną, kamienną bryłę. Tak zobrazowana jasność nadaje obrazowi, widzianemu z daleka, lekkość; więcej tu powietrza niż ciężkiej skalistej materii. Tytułowy podpis jednak istnieje, jest znaczącą sygnaturą i wymaga, by wizerunkowi przyjrzeć się z bliska; oraz, uruchomiwszy patrzenie, rozpocząć błędzenie po obrazie i jego zakamarkach. Błędzeniu towarzyszy tutaj kołaczące w tle intelektualne pytanie – jakie pytania Derrida zadaje de Manowi? Czego chce się dowiedzieć od niego? I jakie pytania obraz zadaje nam? Możemy, choć też nie musimy na nie odpowiedzieć. Musimy natomiast wyostrzyć wzrok. Zbliżenie przedstawienia zaskakuje:



Naszemu widzeniu odsłaniają się trzy nieoczekiwane jakości. Przede wszystkim pozycja ciała, którą przyjmują dwaj zobrazowani teoretycy przypomina pozycję tańczącą. Tak jakby tańczyli nad przepaścią, a ich rozmowa dotyczyła właściwego zestawienia rytmu i kroków. I faktycznie, byłoby czymś niestosownym, gdyby znani dekonstrukcyjniści, zwolennicy koncepcji tekstowości świata, odrzucający jakąkolwiek referencję, ulegli (ze strachu przed upadkiem) presji rzeczywistości. Tymczasem jest rok 1990, dekonstrukcja znalazła się w stanie kryzysu, taniec nad przepaścią jest zleksykalizowaną, niemniej trafną, metaforą epistemologiczną opisującą moment historyczny tej metodologii. Dlaczego postacie się nie boją? Być może odpowiedź kryje się w obrazie – mamy bowiem przed sobą dość dziwne góry. Są one pokryte napisami. Tym samym obraz unaocznia zarówno Derridiański prymat pisma, jak też jest de Manowską alegorią postawioną w miejsce rzeczywistości. Dokładna analiza, wykorzystująca lupę, pozwala przeczytać niewielkie fragmenty. Zauważamy jakież: „*slindness and insight; and ...fall*”. Inskrypcje bez sygnatury, fragmenty słów. Z tego wyłania się okruch, ślad sensu. Gdybyśmy bowiem przetłumaczyli rozpoznane słowa uzyskalibyśmy dwa komplementarne znaczenia, wynikające z wieloznaczności leksemu: *insight* – ślepotę i wgląd lub ślepotę i intuicję. Czy obraz chce nam powiedzieć, że dekonstrukcyjniści są ślepi? A jeśli, to na co? Na urok gór? Na grożące im niebezpieczeństwo? A może demonstruje on, że (pozornej) ślepoty skutecznie przeciwstawia się intuicja, będąca „lepszym widzeniem”? I właśnie taniec badaczy byłby tej wiedzy manifestacją, zarazem ich modlitwą w obliczu niewyraźnego – jak głoszą Żydzi, twierdzący, że gdy brak nam słów, należy zatańczyć przed Bogiem. Może tym sposobem właśnie dekonstrukcyjniści uzyskali doskonalszy wgląd niż ci, którzy ekstatycznie kontemplują naturę-rzeczywistość? Choć też niepokoi owo „*and ... fall*” – i s p a d ł. Zagadka inskrypcji pozostanie zagadką, tym bardziej, że całość nigdy nie zostanie odczytana – tytułem ilustracji zbliżenie na fragment obrazu:



Należy pójść tropem dekonstrukcji i porzucić wiarę w możliwość ustalenia sensu, a raczej poszukiwać go nie w tekście, ale w – umieszczonym w muzeum – kontekście. Derrida z de Manem wcale bowiem nie tańczą, oni naśladują, i to nie taniec, a walkę. Naśladują pojedynek Sherlocka Holmesa z Moriartym z ilustracji Sidneya Pageta z 1893 roku:



Jak uważał Derrida, wszystko jest tekstem i odsyła do innych tekstów, obraz do obrazu, w nieskończonej intertekstualnej przestrzeni. Gra zatem komplikuje się. Moriarty spadł, Holmes zwyciężył. Kto z tej dwójki jest Holmesem i o co toczą pojedynek? A może dwaj teoretycy jedynie podkreślają teatralny charakter przedstawienia? Nie ma między nimi sporu i jeden drugiego podtrzymuje w słowno-skalnej powierzchni, pod którą nic metafizycznego się nie kryje? W tym jednak aspekcie obraz Tanseya przeciwstawia się (zarazem wzmacniając) dekonstrukcji. Z lewej strony, niczym aporia uniemożliwiająca ostateczność poznania (tu – pełnego zrozumienia sensu obrazu) rośnie kępka trawy, malarsko umieszczona na linii wizualności: trawa – filozofowie. I właśnie ta kępka, Barthesowski *punctum* i jednocześnie gwarantujące skończoność oraz doskonałość dzieła Pareysonowskie *lo spunto*, wyprowadza nas z rzeczywistości

tekstualnej ku zawsze nie-obecnej metafizyce. Tańczący bohaterowie jednak jej nie widzą, a raczej dostrzec nie potrafią. Tym samym obraz nie zamienia się, znów w zgodzie z dekonstrukcją, w spojrzenie ostatnie; jego sens nie stabilizuje się. W ten sposób dominującym staje się spojrzenie aktualne „odsłaniające wielość i różnorodność porządków przywołujących naszą uwagę, która warunkuje bycie znaczącym i wartościowym”. Wizerunek tańczących w górskiej scenerii, rozumiany jako tekst, otwiera się natomiast na niemożliwy do skończenia proces interpretacji.

Skoro zaś nie ma on granic, to jedną z możliwych dróg myśli, równie dobrą jak inne, może być próba odpowiedzi na pytanie, co się stało z czapką Holmesa, która spadła w przepaść. Może to właśnie nad zaginionym melonikiem debatują czy też tańczą ukazani na obrazie badacze?

Błądzenie drugie

I ten obraz, wzorem poprzedniego, sprawia, że myśl błądzi. W moim przypadku jej kręta droga znów prowadzi do Herberta Bayera¹⁵:



¹⁵ Obraz z roku 1932. Tu cytowany ze strony: <http://madnessposts.tumblr.com/post/152658295701/samotny-mieszkaniec-wielkiego-miasta-herbert>.

Jego „widzące dłonie” w moim przekonaniu są doskonałym wyrazem pragnień i ograniczeń dekonstrukcji. Odrapana kamienica jest mniej ciekawa, w zasadzie nie jest w ogóle interesująca, dlatego spojrzenie wraca do patrzącego. Mimo wspólnoty – para rąk, para oczu – jest tu jakaś dogłębna samotność. Czy estetyka wpisana w taką optykę jest warta swej ceny? Zostawmy to pytanie otwartym...

Wielopolskiemu.
Z humorem

Kim jest ten chłopiec piękny, niemłody?

Co tak urodą zachwyca?
Jakie do smutku ma on powody,
Co piękne chmurzy mu lica?

Każdej soboty, o jednej porze,
W Maiusie staje przykładnie.
Czemu się błąka tutaj, nieboże?
Czego tu szuka? – kto zgadnie...

A kiedy znika w izdebce ciemnej,
Przed drzwiami ciżba się tłoczy,
Każdy chce zajrzeć w chwili tajemnej,
Każda nacieszyć swe oczy:

Podpis wydobyć pod przedłużeniem,
Na semestr litość wyblagać,
Sesję zdać jednym cudnym natchnieniem,
Albo po prostu pogadać...

Kim jest ów władca czasu soboty?
Godny i pełen powagi?
Czemu w dni wolne gna do roboty?
Skądże w nim tyle odwagi?

Serce swe mężne, niezłomną duszę
Oddał on w jasyr uczelni,
Dzisiaj Was wszystkich zapytać muszę:
Czyście mu byli wzajemni?

„Pewnie” odpowie chór damskich głosów
I kilka męskich, zgłuszonych,
„Był przecież władcą studenckich losów,
Żaków wspomagał strudzonych”!

Dzisiaj czas na przerwę, Wojtku Kochany,
Choć wszyscy mamy nadzieję,
Że Cię w Maiusie na zawsze mamy
I to nie tylko w niedzielę!

Bogumiła Kaniewska

Wojciechowi Wielopolskiemu

Margrabia, wiedzion myślą organiczniczkowską
Studia zaoczne stworzył, przeniknięty troską
O ludku edukację – byle ludek płacił,
Bo wiadomo, bez środków nie można wzbogacić
Oferty dydaktycznej – a była wspaniała,
Dopóki liczba chętnych wciąż była niemała.
Wiele lat Wojciech studiom zaocznym szefował,
Wiele roczników studiów on wyedukował,
A wszystko, rzekłbym, mili, że prawie społecznie
(Intelligenckie takie postawy odwieczne,
Że oświaty kaganek między lud nieść trzeba,
Choć to niesienie raczej nie zapewnia chleba),
Bo przecież między bajki pewnie trzeba włożyć
Famę, że milionów niemało odłożył,
Że przez lata najwięcej z kasy UAM-u
(Więcej niż rektor) pobrał – no i oto czemu
Teraz to już w Nicei albo też w Monako
Szpakowaty margrabia przeróżnie? jednak?
Spokojny i radosny wieczór życia spędzi
Należnego standardu nie szcędząc ni piędzi.
Ale to, rzekłem, trzeba między bajki włożyć,
A tu dzisiaj należy hołd margrabi złożyć,
Bo wielkie są zasługi męża wybitnego,
Bo on jeden z filarów UAM-u naszego.
Więc ochoczo zasługom cześć tu oddajemy,
A dadzą, to i zdrowie chętnie wypijemy.

Bogdan Walczak

Adam Niewążyk

MMS z miasta nie-socjalistycznego

O świecie niecierpliwa,
Niesyta swego piękna
Błyszczała limuzyna
Nad mężczyzną, który przyklęknął.

Ktoś kto przelotnie zobaczył
Hrabiowski profil mężczyzny
Opacznie sobie tłumaczył,
Że ma zajęcia zaoczne z maszyną.

A jemu tylko drgała warga,
Gdy ścierał muszki, komary
Ruchem dumnego posiadacza
Ze zderzaka lśniącej Grand Vitary.

Tomasz Mizerkiewicz

Małe Graf(o)manki

(spisane przez spółkę twórczą Graf&Graf)

*Pewien Wojciech z Poznania prawie
(bo Strzeszyn leży na miasta granicy)
lubił opowieść prowadzić przy kawie
jak go napadli niegdyś rozbójnicy
chyba że to było cappuccino
wtedy opowiadał co ino*

*W dalekim Strzeszynie nieopodal miasta
z klocków lego zamczysko wyrasta
to zacny hrabia Wojciech Antoni
za marzeniem o własnym zamku goni.*

*Niegdyś szosę fiatem pruł
póki mu nie skradli kół
Straszył koty i łabędzie
nie ma kół – więc co to będzie?*

*Wojciech, Wojtek i Wojteczek
spodnie, portki, bez porteczek.
Wojtuś, Wojtunio, Wojtaś,
jak wychodzisz – światło zgaś!*

*Za Wojciechem idzie cień
idzie tak przez cały dzień
To nie cień był, ale cieć
Dobrze jest dozorcę mieć.*

*Wojciech Antoni kupił kilka koni
nie dawał im wody ni siana
choć ujeżdżał je od rana
bo kto mu zabroni?
(chyba że ekolodzy...)*

*Jedzą, piją, palą fajki...
oglądają zdjęcia stare
jak to Wojtek ratownikiem
chciał być na Costa del Mar(e)*

*Najpierw zupa, potem drugie
Wojciech woła: tak jak lubię!
czysty trochej przecież wiecie
świetna stopa przy kotlecie.*

*Wojciech, znany filozof, na boku
Meteorologię uprawiał
I wygłosił myśl mądrą, z doskoku
Że deszcz będzie dziś padał
Albo nie będzie – tak gadał*

Graf(o)manki okazjonalne

(spisane przez spółkę twórczą Graf&Graf)

Rozmowa staregokonia ze strzemieniem

- Stare konie w Rzymie były!
- I cóż gdy strzemię nosiły?
- Może i nosiły, ale kopytami dotykały łąki,
- A strzemię dżokej jeno deptał puszczając przy tym (te tam).
- Cóż, że puszczał, rzecz dżokejska i ludzka,
- A strzemię kłując bok twój pół widziało województwa!

Staregokonia rzecz ta jednak mało ubodła:

- Też masz się czym chwalić, ty, który kutasem wisisz u siodła.

Na Wojtusia... Gombrowiczem

Na Wojtusia z popielnika jakiś palec kiwa
Surrealna to historia za to nie jest tkliwa
Wszak to palec Gombrowicza pokazuje łydkę
pupy nie bo z drugiej strony i to słowo brzydkie

Wojtuś dziwi się palcowi co go palcem tyka
Jeszcze bardziej się dziwuje że mu łydka znika
Chcąc zachować swoją pupę mocno na niej siedzi
Bajki dzisiaj same głupie więc się bazarz biedzi

Wielopolski vel Bochnar, v. Bochner, v. Myszkowski-Wielopolski hrabia Św. Ces. Rzym., potw. tytułu hrabiowskiego w Galicji, hrabia i margrabia w Rosji h. Starykoń i Starykoń odm., 1460 r., 1782 r. potw. Znakomity dom małopolski. Wielopolscy otrzymali tytuł hrabiowski Św. Ces. Rzym. od cesarza Ferdynanda III 29.11.1656 r., indygenat węgierski 11.11.1656 r., potwierdzenie tytułu hrabiowskiego Św. Ces. Rzym. w Galicji w 1788 r., potwierdzenie tytułu hrabiowskiego Św. Ces. Rzym. wraz z prawem używania tytułu margrabiowskiego Gonzagi Myszkowskiego dla każdorazowego ordynata pińczowskiego w Rosji w 1879 r. Ordynację pińczowską po Myszkowskich h. Jastrzębiec odziedziczyli w 1729 r., co potwierdzono konstytucją z 1768 r. Hasło rodu: *Nunquam retrorsum*. [PES, Dł., Pp., Ns., Szg., Br., Kos., Ży., HKrPol].

- W. h. Strzemię, 1584 r. Wielopole, woj. krakowskie, lubelskie. [PES, Pp., Ns., Br.]

Roman Ingarden spotyka Wojciecha Wielopolskiego i pisze w tej sprawie list do przyjaciela fenomenologa

Mój drogi przyjacielu!

Znów go widziałem. Zdziwiająca sprawa, ale w warstwie brzmieniowej po raz pierwszy spotkałem przypadek podwójny będący jednocześnie przypadkiem pojedynczym – „w” w „w”. Brzmi to zupełnie niewymawialnie, jakos tak; „wfywfy” – sam przyznasz, że to kompletnie nie nadaje się na literaturę, choć przecież jest dźwiękiem. Muszę przemyśleć swą teorię, niestety. Tym bardziej, że brzmienie nie przechodzi tu w żadne słowo mające sens. Po prostu jest to jednostką znaczeniowa niemająca znaczenia; a przecież skoro analizuję ten pokręcony przypadek, ja analizuję, to musi on mieć znaczenie, inaczej znaczyłoby to, że zajmuję się, badając znaczenie, czymś bez znaczenia. Chyba wpadam w paranoję?! Wiesz – on nawet ostatniej nocy przedstawił mi się jako przedmiot. Co prawda we śnie, niemniej. No więc przedstawił się znów podwójnie – raz powiedział: „dzień dobry”... w nocy! Dobry Boże! W nocy dzień dobry! Po drugie przedstawił się w sposób uschematyzowany, a zatem w żaden sposób, ot, schemat, schemacik, .. Ale! Przecież mówiąc „dzień dobry” przedstawił się nie jako schemat, lecz upostaciowany upiór, wybacz – wygląd oczywiście. Znasz może dobrego lekarza? No więc objawił się jako przedmiot przedstawiony, czyli że ma warstwy, ale jak to możliwe skoro przedstawił się jako całość i żadnych warstw nie okazał? Myślę, że opuściła mnie naoczność. W nocy mam łąszmary. Ratuuj.

Romek

WOJCIECH

Wojciech

*Powinien być zawsze śmiały, dobroduszny, nieco otyły,
chyba że przezwą go Albert. Wtedy bywa gładki i miły,
trochę czasami fałszywy, co się Wojciechowi nie zdarza:
ten prawdę rżnie aż nazbyt ostro, żadnym się względem nie zraża.
Wyborny na żołnierza, przedni leśniczy, gajowy,
żyje stokrotnym życiem, gdy się wypuści na łowy;
do wędkę zbyt zapalny, do koni niecierpliwy,
w miłości prawie zawsze niezręczny, nieszczęśliwy.*

*Cudownym bywa ojcem, a wzorem tym bardziej świeci,
że jednak jest niezrównany dla nieślubnych i ślubnych dzieci.*

Kazimiera Iłłakowiczówna¹

Wojciech

*Kocha ogród i rodzinę.
Bardzo pięknie tańczy.
I tak zgrabnie majsterkuje,
że się miło patrzy.*

Emilia Waśniowska²

¹ K. Iłłakowiczówna, *Portrety imion*, Poznań 1983, s. 26.

² E. Waśniowska, *Imię to nie fraszka*, Poznań 2005, s. 59.

WOJCIECH to słowiańskie imię męskie złożone z dwóch członów: *Woj-* ‘wojownik’ oraz *-ciech* ‘uciecha, pociecha’. W średniowiecznych źródłach polskich poświadczane od XII wieku jako *Wojciech* (1203) oraz *Wociech* (1257), a także w licznych formach pochodnych, jak: *Wojch* (1293), *Wojciej* (1189), *Wojciek* (1399), *Wojcieszek* (1235), *Wojsza* (1384), *Wojtek* (1382), *Wojtasz* (1428), *Wojtaszek* (1455), *Wosz* (1425), *Woszyk* (1421). Od najdawniejszych czasów (od św. Wojciecha w X wieku) łacińskimi odpowiednikami tego słowiańskiego imienia są *Adalbertus* i *Albertus*. Imię *Wojciech* należało do najpopularniejszych imion w dawnej Polsce, za sprawą św. Wojciecha, biskupa i męczennika, zwłaszcza popularne było i jest ono w Wielkopolsce³. Imię to nosili m.in.: Wojciech z Brudzewa (1446-1495), matematyk i astronom, profesor Akademii Krakowskiej; Wojciech Oczko (1537-1599), nadworny lekarz Stefana Batorego i Zygmunta III, jeden z twórców polskiej medycyny; Wojciech Bogusławski (1757-1829), aktor, dyrektor teatru, komediopisarz, ojciec sceny polskiej; Wojciech Głowacki (Bartosz, ok. 1758-1794), chłop pochodzący spod Krakowa, kosynier spod Raławic; Wojciech Kętrzyński (1838-1918), historyk i etnograf, badacz Pomorza, Warmii i Mazur; Wojciech Korfanty (1873-1939), polityk, jeden z przywódców powstań śląskich.

Zdrobnienia: Wojtek, Wojtuś, Wojteczek, Wojtul, Wojtunio.

Od imienia tego pochodzą liczne polskie nazwiska, np.: *Wojciech*, *Wojciechowicz*, *Wojcieszak*, *Wojcieszek*, *Wojcieszkiewicz*, *Wojcieszuk*, *Wojciuch*, *Wojczak*, *Wojtal*, *Wojtala*, *Wojtalewicz*, *Wojtas*, *Wojtasiak*, *Wojtasiewicz*, *Wojtasik*, *Wojtaszczyk*, *Wojtaszek*, *Wojtaś*, *Wojtaśkiewicz*, *Wojtczak*, *Wojtczuk*, *Wojtkiewicz*, *Wojtkowiak*, *Wojtowicz*, *Wojtulewicz*, *Wojtych*, *Wojtyła*, *Wojtyłko*, *Wojtyło*, *Wojtyszko*, *Wosik*, *Woś* i inne (niektóre z tych nazwisk mogą też mieć za podstawę appellativum *wójt*). Liczne są również nazwy miejscowe pochodzące od imienia *Wojciech*, np.: *Wojciech*, *Wojciechowice*, *Wojciechowięta*, *Wojciechowo*, *Wojciechów*, *Wojciechówka*, *Wojciechy*, *Wojcieszków*, *Wojcieszów*, *Wojcieszycze*, *Wojcieszyn*, *Wojtal*, *Wojtaszycze*, *Wojteczki*, *Wojtele*, *Wojtki*, *Wojtkowa*, *Wojtkowice*, *Wojtków*, *Wojtkówka* i inne. Z kolei od tych nazw miejscowych powstały nazwiska takie, jak: *Wojciechowski*, *Wojciszewski*, *Wojtalewski*, *Wojtaszewski*, *Wojtecki*, *Wojtkowski* i inne.

³ W 2015 roku w całej Polsce nadano imię *Wojciech* 5469 chłopcom (10. miejsce; trzy pierwsze miejsca: *Jakub*, *Antoni* i *Szymon* (źródło: <http://akademiaporodu.pl/top-news/ranking-imion-2015-najczesciej-i-najrzadziej-nadawane-imiona/>).

Formy obcojęzyczne:

łacińskie *Adalbertus*, angielskie *Adelbert*, *Ethelbert*, białoruskie i ukraińskie *Vojcech*, bułgarskie *Vojtech*, *Adalbert*, czeskie *Vojtěch*, fińskie *Altti*, francuskie, rumuńskie i szwedzkie *Adalbert*, hiszpańskie, portugalskie i włoskie *Adalberto*, holenderskie *Adelbert*, *Adalbert*, *Adalbertus*, litewskie *Vaitiekus*, *Adalbertas*, *Vaitkus*, macedońskie *Vojteh*, *Adalbert*, niemieckie *Adalbert*, *Adelbert*, rosyjskie *Vojtech*, serbsko-chorwackie *Vojteh*, *Vojtjeh*, słowackie *Vojtech*, słoweńskie *Vojteh*, *Vojtek*, węgierskie *Adalbert*, *Béla*.

Imieniny: 23 kwietnia

Źródło: Józef Bubak, *Księga naszych imion*, Wrocław 1993, s. 322-323.

Przysłowia (wybór):

- Gdy na Wojciecha rano plucha, do połowy lata będzie ziemia sucha.
- Grzmot w świętego Wojciecha, to chłopięca uciecha.
- Ile dni przed świętym Wojciechem żaby się odezwą, w tyle tygodni po świętym Wojciechu rzeki zamrzną.
- Ile razy przed Wojciechem zagrzi na pola, tyle razy po Wojciechu zabieli się rola.
- Jak na święty Wojciech rosa, to siej dużo prosa.
- Jeśli na święty Wojciech pada, to trzecia kopa siana przepada.
- Kiedy grzmi w święto Wojciecha, rośnie rolnikom pociecha.
- Na świętego Wojciecha pierwsza wiosny pociecha.
- Na świętego Wojciecha stawia się na łące wiecha.
- Po świętym Wojciechu trzeba wszystko trzymać jak w miechu.
- Święty Wojciech sieje, Marek się z niego śmieje.
- W dzień Wojciecha świętego ptaki przylatują jego.
- Pociecha z pana Wojciecha.
- Chodzi jak niesolony Wojtek.
- Wojtek bez portek.
- Dokoła Wojtek.
- Klituś bajduś, dookoła Wojtuś.

Źródło: *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, red. J. Krzyżanowski, t. 3, Warszawa 1972, s. 741-744.

Osobowość: Ten, co bierze.

Kolor: fioletowy.

Główne cechy: wola, dynamizm, zdrowie.

Totem roślinny: bez.

Totem zwierzęcy: ośmiornica.

Typ: Potrafią opanować swe namiętności i skłonność do wybuchów. Są nawet zdolni cierpliwie opracowywać makiaweliczne plany. Doskonale organizują swe życie i interesy.

Psychika: Są prawdziwymi introwertykami: mówią tylko znikomą część tego, co myślą, a motywy ich działania są zawsze ukryte. Nie ulegają wpływom.

Wola: Silna! Wszyscy muszą się im podporządkować.

Pobudliwość: Wraz z aktywnością tworzy mieszankę wybuchową.

Zdolność reakcji: Urodzeni kontestatorzy.

Aktywność: Już jako dzieci wiedzą dokładnie, jaki zawód obiorą. Są zdyscyplinowani, łatwo się adaptują, mają płodny umysł, który czyni z nich wynalazców, badaczy, inżynierów, wartościowych techników, zwłaszcza w dziedzinie badań atomowych lub poszukiwań ropy.

Intuicja: Wykazują żywą intuicję, a raczej węch, który służy im do osiągnięcia sukcesu i władzy.

Inteligencja: Praktyczna, uporządkowana.

Uczuciowość: Z ich zachowania trudno wywnioskować, czy was lubią, czy nie.

Zdrowie: Dobre. Mają dużą wytrzymałość.

Zmysłowość: Silna i skomplikowana.

Dynamizm: Są bardzo wytrwali w dążeniu do celu, muszą go osiągnąć za wszelką cenę, nawet jeśli wymaga to czasu.

Towarzyskość: Z tendencjami utylitarnymi.

Źródło: Pierre Le Rouzic, *Wpływ imienia na życie*, przeł. i oprac. E. Sękowska, Warszawa 1990, s. 189-191.

Opracowała: Anna Piotrowicz

Do markownika na jubileusz

Pocztówka z wakacji...



Kiedy podczas wyprawy na Podlasie w czasie urlopu w roku 2014, przekroczywszy Wisłę pod Puławami, trafiłam do Wysokiego Koła, nie wiedziałam jeszcze o Twoim pięć lat wcześniej kaliszkim wieczorze. Fotografuję odsłoniętych niedawno fresków zrobiłam wówczas specjalnie dla Ciebie, gdyż nie tylko zainteresowały mnie portrety arystokratów epoki, którą zajmuję się naukowo, ale żywiłam nadzieję, że sprawię Ci tym zdjęciem i pamięcią przyjemność... (sama od lat dokładam do pamiętek rodzinnych dziedziczonych po dziadkach Dąmb-skich wciąż nowe informacje, publikacje, ilustracje dotyczące rodziny). Jakos jednak nie nadarzała się okazja, by zawracać Ci głowę tym drobiazgiem... aż do dziś.

Kobieta, która wzbudziła najpierw moje zainteresowanie nie jest Twoją prababką: siostra przyrodnia Marii Kazimierzy de La Granged'Arquien, królowej Polski, została – jak wiesz – trzecią żoną Jana Wielopolskiego w tym samym roku, gdy objął kanclerstwo koronne. Maria Anna była więc dla Twoich pra...pradziadów, dzieci z drugiego małżeństwa tegoż Jana

i pięknej Konstancji Krystyny z Komorowskich, macochą. Zapewne obie panie Wielopolskie warte są studiów specjalisty od dziejów kobiet, choć Konstancja zmarła mając zaledwie lat 28, z kolei szwagierka królewska (choć niemłoda w momencie ślubu, bo już trzydziestoletnia) przeżyła aż o 47 lat męża (a zmarł on dziesięć lat od ożenku, w 1688 roku), jednak dotąd niewiele wiadomo o jej długim życiu i działalności z czasów wdowieństwa...

Godna (dla filologa!) dygresji jest legenda, wedle której siostra królowej miała gorszyć swą frywolnością króla Jana III. Umieścić ją więc na skraju Wilanowa – au bord – skąd ponoć miałyby się wywodzić nazwa Obory. Fonetyką umożliwia tu fałszywą, żartobliwą poniekąd, etymologię, która mogła z francuską nobilitować dawny folwark (w dobrach nabytych w 1650 roku przez Wielopolskich od Oborskich), utrzymując jednocześnie przekornie dwuznaczne skojarzenia z motywacją nazewnictwa rodzimego – swojskimi zabudowaniami wiejskimi dla... rogaczny (nazwę zagrody/schronienia dla zwierząt hodowlanych – naturalną w nazwie osady folwarcznej – w XIV wieku w całej Słowiańszczyźnie wywodzimy od prastłowiańskiego: obvora; por. staropolskie, notowane w XV wieku obewrzec, czyli 'zamknąć kogoś lub coś w czymś'). Właściciel Obór, Jan Wielopolski, gdy już jako dwukrotny wdowiec poślubił pannę d'Arquien, na miejscu drewnianego dawnego dworu (przeniósłszy zabudowania gospodarskie do Obórek) wzniósł muirowaną siedzibę o bryle nasuwającej uzasadnione podejrzenia, iż projektantem mógł być znakomity architekt Tylman z Gameren (niepokoi Cię może dzisiejszy los tej rezydencji, jeśli wiesz skądinąd, co można wyczytać na <http://konstancinjeziorna.blox.pl/t/465894/Obory/page/2.html>).

Wracając do Wysokiego Koła – to tam kazał mi się dłużej zatrzymać jego wizerunek, Twego prapra...dziada. Oto on (spójrz na s. 315) w wymiarach życiowych oku niż na znaczku pocztowym.

Oba wyobrażenia, zwłaszcza damy zaczepiającej nas wzrokiem, przyciągają uwagę sugestią psychologiczną, choć zatarły się rozmaite inne szczegóły (jak w kartuszowych tablicach z podpisami objaśniającymi tożsamość przedstawionych osób). Zapewne identyfikacja obojga dobrodziejów świątyni w Wysokim Kole, jaką podają włodarze klasztornej koscioła (dziś dominikańskiego), oparta jest na zapisach fundatorskich.



Intrygujące w otoku przedstawień obu małżonków fleurs-de-lis, lilie burbońskie, oznaczać zapewne miały profrancuską orientację Jana, wszak identyfikowały monarchię francuską od XI wieku, gdy weszły do jej herbu (i nie dziwota, że też na nich pod koniec XVIII wieku wyładowywała się wściekłość rewolucjonistów!). Musiały też przypominać, iż biała lilijka tego kształtu jest elementem herbu ojca Marii Anny, markiza Henryka d'Arquien. I wiąże się z nimi urocza anegdota, której nie sposób nie powtórzyć (za www.polskaabliczej.pl), choć pewnie ją znasz (a ja do Starego konia jeszcze wróce):

Gdy wojewoda ruski Jabłonowski oddawał pannę w ręce przyszłego małżonka, w nieskończenie długiej oracji podnosił szlachetne pochodzenie panny (wśród jej przodków było aż szesnastu francuskich monarchów) i komentował bardzo poetycznie rodowy herb d'Arquien – [a w nim] jelenie [i] lilie. Ze strony pana młodego wystąpił hetman Sieniawski. Rzekł krótko: „Herbów nie wywodzię, tylko przyznawam, że herbowy koń Jego mości Pana Młodego [...] będzie u miał paść się na tych liliach”.

Szczegóły ubioru widoczne w freskowych wizerunkach wskazywać mogą na modę końca panowania Jana III – wyraźną tak w męskim, jak i damskim wariacie. Wielopolski odziany jest we francuski strój typu mundurowego, wprowadzony przez Ludwika XIV – zwraca uwagę koronkowy krawat do szustakoru i płowa obfita peruka á la lion. Artysta, który malował dookoła na ścianach kościoła typy sarmackie okolicznych donatorów oraz mnichów – opiekunów świątyni, wiernie zapewne odwzorował wielkopańską stylizację „noszenia się” portretowanych fundatorów, która miała wskazywać na ich pozycję społeczną, podkreślała chęć odróżnienia się członków kosmopolitycznej elity magnackiej od szlacheckich panów braci.

Znasz na pewno inne wizerunki Jana, gdy pozował młodszy, w stylizacji „kazimierzowskiej” anonimowym dziś twórcom portretów sarmackich znajdujących się obecnie w Muzeum w Kielcach (udostępnione w wikipedii i na stronie internetowej Suchej Beskidzkiej): całopostaciowego i półpostaci w zbroi oraz w ciemnej peruce tego samego typu, z czerwoną kokardą przy koronkowej krawatce. W Wysokim Kole Jan musiał być malowany później. Siwa peruka wskazuje raczej na początek XVIII stulecia, a portret wydaje się „echem” przypisywanego malarzowi dworu drezdeńskiego Adamowi Mányokiemu reprezentacyjnego wizerunku młodszego o niemal dwa pokolenia, zmarłego w roku 1731, Jana Sebastiana Szembekę, piątego już następcy Jana na stanowisku kanclerza.

...i list do Wojtka jesienią 2016



„Stary Koniu” powiedzą Ci może jowialnie w dzień Twych urodzin przyjaciele, serdecznie kłepiąc po plecach do dodania o t u c h y...

Ale Stary Koniu wołają też do Ciebie – mogłabym dorzucić w typowej dla baroku, mieszającej żart z patosem, poetyce (i... do rymu) – przodków duchy, których się nigdy nie wypierałeś. Czy już wtedy, gdy srożyła się urawniłowka Republiki Ludowej z nadania sowieckiego i takie pochodzenie – oględnie mówiąc – nie było dobrze widziane, wraz z nazwiskiem i wszystkim, co nas przez nie identyfikuje z rodzinną przeszłością, Starego Konia nosiłeś na serdecznym palcu, jak przystało na prawnuka senatorów Pierwszej Rzeczypospolitej? A bodaj jeśli jeszcze nie wtedy, gdy byłam studentką magistra Wielopolskiego, a w drugiej połowie lat 90., nie dziwił mnie ten widok (jak na dłoni niezapomnianej koleżanki z Instytutu, dr Krystyny Laskowiczowej, Godziemba na dziadkowym sygnecie noszonym przez najstarszą z trzech jego córek). Z parantelami nie obnosiłeś się specjalnie, zresztą czarna legenda wlokąca się (niekoniecznie zasłużenie) za margrabią Aleksandrem Wielopolskim, który około powstania styczniowego „szedł na ratunek sprawy polskiej przeciw narodowi”, również musiała być niełatwym bagażem. Tak właśnie: dar to losu, czy kłątwa, Wojtku? Do mnóstwa detali z rodzinnego dziedzictwa, któreś przedstawiał w Kaliszu, eksponując m.in. dokument nadania przez Sobieskiego Janowi podkanclerstwa, pozwól mi urodzinowo dorzucić ten drobiazg z jego wizerunkiem z Wysockiego Koła – z nadzieją, że będzie niespodzianką, miłą, po stronie daru jako że...

...zarejestrowałeś może także (a może nie?), ubiegłoroczne wydanie dotąd niepublikowanego traktatu autorstwa tegoż Jana II pośród Wielopolskich, zatytułowanego *Konsyderacje o urządach dwuletnich*. W serii „*Staropolska Myśl Polityczna*” krakowska Księgarnia Akademicka wydała ze wstępem i w opracowaniu Leszka Andrzeja Wierzbickiego to, jak się zdaje, ostatnie dzieło przyszłego kanclerza, mianowicie komentarz do batalii z lat 1672-1674 o kadencyjność urzędów centralnych, czyli zniesienie ich dożywotniego charakteru. Przynoszące zachętę do lektury orzeczenie redaktora serii, Adama Perłakowskiego, uczyni dobre zakończenie mego dla Ciebie jubileuszowego posłania: „*Mimo niewielkiej objętości Konsyderacje... [...] zasługują ze wszech miar na uwagę [...] o wadze utworu decyduje [...] wkład w dyskusję nad stanem państwa*” (s. VIII).

Z najlepszymi życzeniami
Barbara Judkowiak

A skoro na głos przodków nastawialiśmy ucha...

Post scriptum od Jana II Wielopolskiego dla potomnych:

*Zawsze bezpieczniej na wypróbowanej cnocie
i doświadczonej umiejętności salus populorum polegać*

(Konsyderacje..., s. 5)

*Cnotą się raczej piąć do urzędów, na wysokie i własne jej miejsce,
aniżeli one schylać i łamać do siebie, na dół ciągnąc*

(Tamże, s. 8)

Nowo-sztuka pisania recenzji (na przykładzie książki Wojciecha Wielopolskiego *Młoda proza polska przełomu 1956*, Wrocław 1987)

Uwagi metodologiczne:

- Apriorycznym założeniem recenzji jest przekonanie, że omówienie krytyczne winno wyczerpująco ukazywać dzieło recenzowane i wspierać się na niepodważalnych ustaleniach teoretycznych, głoszących, że: *intentio operis est ignotum intentio auctoris*.
- Recenzja napisana została zgodnie z najnowszą metodą recenzowania tekstów – *idem per idem*, w związku z czym nie zawiera ani jednego słowa, które by nie pochodziło z recenzowanego tekstu [w nawiasach kwadratowych podano odnośne strony] – ingerencja dotyczy jedynie nielicznych końcówek fleksyjnych oraz kilku łączników nadających tekstowi językową płynność – recenzent bowiem, na wzór średniowiecznych kopistów, winien zachowywać skromność, żywić atencję wobec utworu oryginalnego i nie przydawać dziełu recenzowanemu żadnych obcych mu intencji.
- Recenzja jest jednocześnie (re)prezentacją warsztatu dobrego recenzenta, zwanego potocznie *ghostwriterem*, za Tacytem głoszącym: *omne ignotum pro magifico*, w wolnym tłumaczeniu: „gdzie brak wiedzy, tam rośnie podziw”.

Życie jest pełne radości [s. 42].

O [s. 99] Śmiech[u] z czyjejś niewydarzonej fizjonomii [s. 46]

Tytuł pracy *Młoda proza polska przełomu 1956* sugeruje, iż znajdzie tu czytelnik [s. 5] kolorowe koszule, farmerki, barwne apaszki, rozkloszowane albo obcisłe, wydekoltowane sukienki, a także brudne dreluchy i szare garnitury. Oryginalny, wyzywający strój i modne uczesanie [s. 85]. Wszelkie uogólnienia: [s. 5], kicz, banał, nieautentyczność [s. 49] pokaz[uj]ą życie na gorąco, uplastyczniają język i zbliżają go do codziennej mowy odbiorców [s. 129]. A tytuł? Coś o milczeniu, coś o potrzebie milczenia wobec innych ludzi. Zaciekawić może więc połączenie dążenia do wartości i klęska tych poszukiwań – Izolda mieszka w burdelu, a Tristan pije z sutenerami na rogu [s. 48]. W sytuacji walki ideologicznej określenie najbardziej skutecznych sposobów oddziaływania na odbiorcę – jak [s. 47]: rasowe tuczniaki, pet[y] w kącikach warg, śmiały dekolt, ciężar nadmiernie rozrośniętych piersi [s. 76] – nie mogło się jednak sprowadzać do budowania konstrukcji nieodparcie słusznych [s. 5].

Fryderyk Engels pisał kiedyś, że literatura przemawia do mas [s. 13]; autor [s. 9] poddaje więc analizie [s. 14] nieustanne kłótnie z żoną, prostytutki, sceny występnej miłości, pijackie burdy, nikłe obrazy ludzi bez skazy [s. 15]. Tytuły rozdziałów nie pozostawiają wątpliwości, co do intencji autorskich: *Miłość i nienawiść*, *Ucieczka na białym koniu*, *Dni pracy stalinowskiej* [s. 17], *Modne obfite biusty* [s. 76].

Praca może budzić zawód u czytelników [s. 8], dlatego autor winien projektować odbiór aktywny, podczas którego czytelnik będzie stopniowo ulegać wpływom perswazji, skłaniającej go ku nowej hierarchii literackich wartości [s. 11]. Autor nie ma do czytelnika zaufania [s. 18]; czytelnikowi nie pozostaje nic innego [s. 23] jak [s. 47] chęć ukazania radości i podporządkowani[e] się [s. 27]. Autor [s. 9] kiedy zwraca się do czytelników tropi zło wśród młodego pokolenia – szumowin młodzieży akademickiej [s. 29]. Stworzony świat ułudy zaprasza czytelnika do gry, przypisując [mu] role przestępców, detektywów i świadków [s. 30]. Trzeba jednak pamiętać, iż każdy inaczej przeżywa ten sam czas [s. 37] a nasz dzień jest diabelnie szary i nudny [s. 33]. Kiedy czytelnicy są zmęczeni, autor [s. 58] wyzwala [s. 32] nową wizję – chuliganów tańczących rock and rolla z butelką coca-coli w ręku [s. 33]. W tej argumentacji zostały użyte nowe słowa: *dommek*, *ogródeczek*, *babuleńka*, *kwiatki* i: *psiakrew* [s. 41]. Pojawiający się śmiech jest okrutnym śmiechem z kogoś, z czyjejś niewydarzonej postaci czy fizjonomii [s. 46]. Zaciekawić może czytelnika [s. 48] mit nieszczęścia i mit erotyczny [s. 50]. Założona skala wartości i warunki pozyskania czytelnika stawały się [s. 49] penetracją marginesu społecznego [s. 51].

Narracja jest konsekwentnie prowadzona [s. 52], autor nie mówi nic ponad to, co musi powiedzieć [s. 53] niby wszystko wie [ale] do diabła, czy to ważne? [s. 54]. Muszę powiedzieć całą prawdę! – oświadcza [s. 57]. Jaką prawdę – zadajmy podstawowe pytanie – o sobie? o świecie? o czytelniku? o tym, który zbiera ze śmietników stare szmaty i żelastwo, aby z tych odpadków cywilizacji tworzyć sztukę? [s. 57]. Talent pi-

sarski autora wartość tę potęguje, chociaż pośpieszna narracja odbiera szansę ambitnych pogłębień myślowych i stylistycznych [s. 66]. Z brutalnością wytyka brzydotę, nie lubi dziewic, z zainteresowaniem obserwuje chuliganów [s. 76]. W oparciu o zasady Miczurina i Łysenki [s. 94] próbuje [s. 95] uwieść jasnością, przestrzenią [s. 94], mieć twarz [s. 72], ale piękna twarz nie wróży nic dobrego [s. 85]. To narzuca styl myślenia i pisarskie rozwiązania [s. 96] – rozpostarta horyzontalnie płaszczyzna zbiega się w konstrukcję pionową; staje się świątynią bez rusztowań [s. 98]. Albo [czytelnik [s. 48] – jest to nieśmiałe przecucie [s. 97]] znajdzie tam ziarno albo nie! [s. 98].

Stąd też jest kilka fragmentów, gdzie polska rzeczywistość po prostu jest! [s. 101]. Parafrazując, [s. 107] eschatologiczny sens tego przesłania jest wyrazem lęku. To przeświadczenie [s. 109] czytelnik ma za zadanie zrekonstruować [s. 111] Zrekonstruować [s. 111] aby zaszokować obrazem, wstrząsnąć wizją, czyli emocjonalizować proces percepcji [s. 113].

Pojawia się aprobata nowych form literackiej wypowiedzi: prozy i wiersza [s. 107]. Autor [s. 9] czuje się wśród nich jak spocona mysz [s. 105]. To [s. 110] droga w przestrzeń duszy [s. 115], analiza i interpretacja biografii [s. 116], doświadczenie polifoniczne [s. 117]. To nic, że na ten temat powstało niewiele utworów [s. 117].

Istotniejszy od odpowiedzi na te pytania jest dla autora problem pociągów jadących na ukos, będących metaforą przemierzania przestrzeni wbrew przyjętym regułom [s. 121]. Autotematyczna refleksja formułuje [nowy problem naukowy [s. 94]] – zdania niezrozumiałe [s. 124]: „w piekle widły w mordę tak wtopili, jak ten drut wtopił się w nasz motor” [s. 127], „przyroda jest przestarzała” [s. 94], „trzeba nosić z sobą swój własny szczyt” [s. 118]. Uważny czytelnik dostrzeże [s. 128] dublowanie agitacyjnej roli narracji [s. 131]. Trzeba [to autor [s. 9]] nieustannie wzbogacać język [s. 133] – od hasel górnołotnych [do [s. 52]] ostrych słów [s. 135]. Koncepcja autorska zakłada w miejsce rzetelnej oceny – hasło polityczne; zamiast argumentu – obelgę [s. 137]. Niemożliwe jest bowiem pozbawienie słowa ułomności i wątpliwości [s. 139-140]. I kiedy czytelnik pamięta o historii Ali Baby, nie zdziwią go magiczne zaklęcia, pragnienie cudów czy rytualny język [s. 142]. Aby ocalić tożsamość [s. 155] [autor [s. 9] pisze [s. 58]] szczerze i otwarcie, z żelazną konsekwencją, po robociarsku [by] słowa zapadały w głąb, wywoływały dreszcz, czasem pełne były nienawiści [s. 159]. Bełkot idzie w parze z powrotem do podwójnej świadomości, przy czym język znowu staje się jednolity [s. 172].

Z największą ostrożnością traktujemy [s. 172] rekapitulację wątku biblijnego [s. 168] [jakoby] Pan Bóg stworzył świat w przepiciu [s. 77]. Także [s. 111] [fragmenty [s. 110]]: „struktura – bezsens istniejącego porządku rzeczy” i „Nie mam pieniędzy, nie mam co jeść” [s. 61].

Czy w ogóle głos autora rzeczywiście dociera dokądkolwiek? Zanim powie my pierwsze zdanie słuchacze już śpią znużeni [s. 57-58]. Pytanie więc powraca – a jaka jest odpowiedź? Milczenie [s. 172]. Kto nie spełni tego obowiązku, pomaga

nieprzyjacielowi w niszczeniu naszego kraju! [s. 124]. Kto mimo to podejmie lekturę [s. 59], mózół czytania [s. 58] poddany zostanie procesowi rekodowania; dążąc do zrozumienia tekstu może dojść do niezrozumienia. Autor był świadomy tej groźby [s. 60]: „Postanowiłem po prostu wznieść [pisze [s. 58]] olbrzymią i skomplikowaną konstrukcję, w której każdy element miał pochodzić z dzieła innego autora, na szczęście dopadł mnie czas dojrzewania płciowego i zająłem się czymś zupełnie innym” [s. 50].

Aneks

Wojciech, znany filozof, na boku
Meteorologii uprawiał
I wyłożył myśl mądrą, z dosłahu
Ze deszcz będzie dziś padał
Albo nie będzie - tak gadał

DOKOŁA

WOJTEK



Adam Nieważyk

MMS z miasta nie-socjalistycznego

O świecie niecierpliwa,

Niesyta swego piękna

Błyszczała limuzyna

Nad męczyzną, który przykleknął.

Ktoś kto przelotnie zobaczył

Hrabiowski profil męczyzny

Opacznie sobie tłumaczył,

Że ma zajęcia zaoczne z maszyną.

A jemu tylko drgała warga,

Gdy ścierał muszki, komary

Ruchem dumnego posiadacza

Ze zderzaka lśniącej Grand Vitary.

tm



*Kim jest ten chłopiec piękny, niemiły?
Co tak urodą zachwycił?
Jakie do smutku ma on powody,
Co piękne chmurzy mu lice?*

*Każdej soboty, o jasnej porze,
W Maiusie staje przykładnie.
Czemu się błąka tutaj, nieboże?
Czego tu szuka? — kto zgadnie..*

*A kiedy znika w izobocie ciemnej,
Przed drzwiami ciska się tłoczy,
Każdy chce zajrzeć w chwili tajemnej,
Każda nacieszył swe oczy:*

*Podpis wydobyc pod przedłużeniem,
Na semestr liłość wyblagał,
Sesję zdał jedynym cudnym natchnieniem,
Albo po prostu pogadał...*

*Kim jest ów władca czasu soboty?
Godny i pełen powagi?
Czemu w dniu wolnym gna do roboty?
Skądże w nim tyle odwagi?*

*Serce swe mężne, niezłomną duszę
Oddał on w jasyr uczelni,
Dzisiaj Was wszystkich zaszytał muszę:
Czyście mu byli wzajemni?*

*„Pewnie” odpowie chór damskich głosów
I kilka męskich, zgłuszonych,
„Był przecież władcą studenckich losów,
Zaków wspomagał strudzonych!”*

*Dziś czas na przerwę: „Wojtko Kochany,
Choć wszyscy mamy nadzieję,
Ze Cię w Maiusie na zawsze mamy
I to nie tylko w niedziele!”*

bk

Na Wojtusia z popielnika jakiś palec kiwa
Surrealna to historia za to nie jest tkliwa
Wszak to palec Gombrowicza pokazuje tydkę
pupy nie bo z drugiej strony i to słowo brzdykłe

Wojtuś dziwi się palcowi co go palcem tyka
Jeszcze bardziej dziwuje że mu tydka znika
Chcę zachować swoją pupę mocno na niej siedzi
Bajki dzisiaj same głupie więc się bajarz biedzi (ps)

Margrabia, wiedzion myślą organicznikowską
Studia zaoczne stworzył, przeniknięty troską
O ludku edukację – byle ludek płacił.

Bo wiadomo, bez środków nie można wzbogacić
Oferty dydaktycznej – a była wspaniała,
Dopoki liczba chętnych wciąż była niemała.

Wiele lat Wojciech studiom zaocznym szefował,
Wiele roczników studiów on wyedukował,
A wszystko, rzekłbym, mili, że prawie społecznie

(Inteligencje takie postawy odwieczne,
Ze oświaty kaganek między lud nieść trzeba,
Choć to niesienie raczej nie zapewnia chleba),

Bo przecież między bajki pewnie trzeba włożyć
Famę, że milionów nie mało odłożył,
Że przez lata najwięcej z kasy UAM-u

(Więcej niż rektor) pobrał – no i oto czemu
Teraz to już w Nicei albo też w Monako
Szpakowaty margrabia przeróżnie? jednakże?

Spokojny i radosny wieczór życia spędzi
Należnego standardu nie szczędząc ni piędzi.
Ale to, rzekłem, trzeba między bajki włożyć,

A tu dzisiaj należy hołd margrabi złożyć,
Bo wielkie są zasługi męża wybitnego,
Bo on jeden z filarów UAM-u naszego.

Więc odczoż zasługom część tu oddajemy,
A dadzą, to i zdrowie chętnie wypijemy.

bw

mała poezja wielopolska
(inspirowana *Młodym prozą polską...*)

jest przebicie na prze-bycie
Ibem o mur... zintegrowany
ostateczna to możliwość
nim na wroga młyn str[ąca]d
wierszem wodnym
[m]nie dzwują: d[ł]a[g]a[ł] g[ł]a[d]a[ł] g[ł]a[g]a[ł]d?
winno być po!

nie

źródło inspiracji:

ERRATA			
Str.	Wiersz	Jest	Powinno być
23	6 d.	grabzbia	grabzbia
74	4 e.	Nie dziwka	Nie dziwka?
97	14 e.	zintegrowanym	zintegrowanym
110	13 d.	leb	mur
117	4 e.	nina	to
122	14 e.	ostatecznej możliwości	ostateczną możliwość
136	1 d.	wodą na młyn wroga	„wodą na młyn wroga”

W. Wielopolski: *Młoda proza polska* przełomu 1950

GRAF(O)MANKI

Wojciech, Wojtek i Wojteczek
spodnie, portki, bez porteczek.
Wojtuś, Wojtunio, Wojtaś,
jak wychodzisz – światło zgaś!

Za Wojciechem idzie cień
idzie tak przez cały dzień
To nie cień był, ale cieć
Dobrze jest dorozreć mieć.

mg/pg

Wielopolski vel Bochnar, v. Bochner, v. Myszkowski-Wielopolski hrabia Św. Ces. Rzym., potw. tytułu hrabiowskiego w Galicji, hrabia i margrabia w Rosji h. Starykoń i Starykoń odn., 1460 r., 1782 r. potw. Znakiem domu małopolski, Wielopolscy otrzymali tytuł hrabiowski Św. Ces. Rzym. od cesarza Ferdynanda III 29.11.1656 r., indygenat wojęński 11.11.1659 r., potwierdzenie tytułu hrabiowskiego Św. Ces. Rzym. w Galicji w 1788 r., potwierdzenie tytułu hrabiowskiego Św. Ces. Rzym. wraz z prawem używania tytułu margrabiowskiego Gonażi Myszkowskiego dla każdorazowego ordynata pińczowskiego w Rosji w 1879 r. Ordynację pińczowską po Myszkowskich h. Jasztupiele odziedziczył w 1729 r., co potwierdzono konstytucją z 1768 r. Hasło rodu: *Nunquam retrorsum.* [PES, Dł., Pp., Ns., Szg., Br., Kos., Zg., HKPoj]

• W. h. Strzemię, 1584 r. Wielopole, woj. krakowskie, lubelskie. [PES, Pp., Ns., Br.]

Różmowa staregokonia ze strzemiem

- Stare konie w Rzymie były!
I cę! gdy strzemię nosiły?
- Może i nosiły, ale kopytami dotykały faki
- A strzemię dżokej, jeno deptał pszczając przy lym (te tam)
- Cóż, że puszczał, rzecz dżokejska i ludzka!
- A strzemię kłują bok twój pół widziało województwa!
(Staregokonia rzecz ta jednak mało ubodła)
- Też masz się czym chwalić, ty, który kutasem wisiesz u siodła.
(PS)

10 w-utworów, które każdy znać powinien:

- ❏ *O Wojciechu Hiszpanie*
- ❏ *Wojciech i pokój*
- ❏ *Wojtek z Zielonego Wzgórza*
- ❏ *Przygody Wojtka Sawyera*
- ❏ *Przygody rycerza Wojtka-Wity*
- ❏ *Księgi Wojciechowe*
- ❏ *O Wojciechu, który jeździł koleją*
- ❏ *Wojtek, Romek i A Tomek*
- ❏ *Wojtuś z Krainy Czarów*
- ❏ *Wojtuś po drugiej stronie lustra*

mg/pg



bj

LISTY
N I E DO
REDAKCJI

Mój drogi przyjacielu!

Znów go widziałem. Zadziwiająca sprawa, ale w warstwie brzmieniowej po raz pierwszy spotkałem przypadek podwójny będący jednocześnie przypadkiem pojedynczym – „w” w „w”. Brzmi to zupełnie niemyślnie, jakos tak wfywfy – sam przynasz, że to kompletnie nie nadaje się na literaturę, choć przecież jest dźwiękiem. Muszę przemysleć swą teorię, niestety. Tym bardziej, że brzmienie nie przechodzi tu w żadne słowo mające sens. Po prostu jest to jednostką znaczeniową niemająca znaczenia; a przecież skoro analizuję ten pokręcony przypadek, ja analizuję, to musi on mieć znaczenie, inaczej znaczyłoby to, że zajmuję się, badając znaczenie, czymś bez znaczenia. Chyba upadam w paranoję! Wiesz – on nawet ostatniej nocy przedstawił mi się jako przedmiot. Co prawda w śnie, niemniej. No więc przedstawił się znów podwójnie – raz powiedział „dzień dobry”... w nocy! Dobry Boże! W nocy dzień dobry! Po drugie przedstawił się w sposób uschematyzowany, a zatem w żaden sposób, ot, schemat, schematki... Ale! Przecież mówiąc „dzień dobry” przedstawił się nie jako schemat, lecz upostaciowany upiór, wybac, wyglądn oczywiście. Znasz może dobrego lekarza? No więc objawiał się jako przedmiot przedstawiony, czyli, że ma warstwy, ale jak to możliwe skoro przedstawił się jako całość i żadnych warstw nie okazał?

Myślę, że opuściła mnie naocność. W nocy mam rozszary. Ratuji.

Romek I.

- ❖ Gdy na Wojciecha rano plucha, do połowy lata będzie ziemia sucha.
- ❖ Grzmot w świętego Wojciecha, to chiłopieca uciecha.
- ❖ Ile dni przed świętym Wojciechem żaby się odezwa, w tyle tygodni po świętym Wojciechu rzeki zamarzna.
- ❖ Ile razy przed Wojciechem zagrzmi na pola, tyle razy po Wojciechu zabieli się rola.
- ❖ Jak na święty Wojciech rosa, to siej dużo prosa.
- ❖ Jeśli na święty Wojciech pada, to trzecia kopa siana przepada.
- ❖ Kiedy grzmi w święto Wojciecha, rośnie rolnikom pociecha.
- ❖ Na świętego Wojciecha pierwsza wiosny pociecha.
- ❖ Na świętego Wojciecha stawia się na łacie wiecha.
- ❖ Po świętym Wojciechu trzeba wszystko trzymać jak w miechu.
- ❖ Święty Wojciech sieje, Marek się z niego śmieje.
- ❖ W dzień Wojciecha świętego ptaki przylatują jego.
- ❖ Pociecha z pana Wojciecha.
- ❖ Chodzi jak niesolony Wojtek.
- ❖ Wojtek bez portek.
- ❖ Dokoła Wojtek.
- ❖ Klituz bajdus, dookoła Wojtuś. (zebrała ap)

Spis treści

Kilka słów wstępu...	5
Wielopolski. Poetyki Współczesności	9
<i>Atrakcyjność pożądana – od powieści socrealistycznej do młodej prozy epoki przełomu (1979)</i>	11
<i>Poetyka rysopisu postaci w młodej prozie po roku 1955 (1979)</i>	21
<i>Krystalizowanie się nowo-mowy w polskiej prozie realizmu socjalistycznego (1985)</i>	41
<i>O języku młodej prozy epoki przełomu październikowego (1988)</i>	57
<i>Jestem przeszłością siebie – o poetyckich i biograficznych perypetiach Jana Śpiewaka (1995)</i>	77
<i>Przestrzenie zaludniane sobą. O prozatorskich autoportretach Mirona Białoszewskiego (1997)</i>	91
Wielopolski. Zapiski z lektur	109
<i>S.O.S. dla SF [rec. S. Lem, <i>Fantastyka i futurologia</i>] (1974)</i>	111
<i>Strugaccy: w poszukiwaniu ideału „człowieka galaktycznego” (1975)</i>	117
<i>Elementy poetyki utworu narracyjnego na przykładzie „Lalki” Bolesława Prusa (1976)</i>	125
<i>„Pożegnanie z Marią” Tadeusza Borowskiego (1976)</i>	135
<i>Konstelacja lubelska (1992)</i>	143
<i>Powieść socrealistyczna (1992)</i>	147
<i>Przeciw złudom [rec. S. Wysłouch, <i>Literatura a sztuki wizualne</i>] (1994)</i>	151
<i>R.K.P. napisał książkę [rec. R.K. Przybylski, <i>O tym jak Leopold Tyrmand wałęsał się w świecie kultury popularnej</i>] (1999)</i>	157
<i>Dlaczego lubię socrealizm? (2001)</i>	161

<i>Dlaczego lubię socrealizm? cz. 2</i> (2001)	167
<i>Podglądanie Parnasu</i> [rec. P. Łuszczkiewicz, <i>Pociąg do Poznania (szkice i rozmowy)</i>] (2001)	173
<i>Gra o siebie</i> [rec. B. Latawiec, <i>Gęstwina</i>] (2002)	177
<i>Obczyzna uczy nas cenić polszczyznę</i> [rec. K. Serejska-Olszer, <i>Polszczyzna z oddali. Język polski w anglojęzycznym świecie</i>] (2002)	185
Wielopolski. Długopis jako pędzel	189
Wielopolskiemu. Na serio	203
Irena Sarnowska-Giefing, <i>W kręgu onimicznych nieporozumień. Wielopolski herbu Starykoń – okiem onomasty</i>	205
Magdalena Graf, <i>Onimiczny rysopis postaci, czyli o czym nie zawsze pamiętają literaturoznawcy (na przykładzie literatury socrealistycznej i antysocrealistycznej)</i>	219
Jerzy Borowczyk, Krzysztof Skibski, <i>Podmiot zaoczny, czyli sonet zwieńczony latami. Notatki niestacjonarne</i>	233
Agnieszka Kwiatkowska, <i>Pochwała mężczyzny. O twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej</i>	245
Anna Legeżyńska, <i>Nie-swój świat. Bogusława Latawiec (Dar z szuflady...)</i>	253
Małgorzata Cieliczko, <i>Puzzle – meandry struktury. „Życie instrukcja obsługi” Georges’a Pereca</i>	269
Paweł Graf, <i>Teoria literatury wpisana w obrazy. (O strukturalistach i dekonstrukcjonistach włożonych w ramy)</i>	285
Wielopolskiemu. Z humorem	299
Bogumiła Kaniewska, <i>[Kim jest ten chłopiec...]</i>	301
Bogdan Walczak, <i>Wojciechowi Wielopolskiemu</i>	302
Tomasz Mizerkiewicz, Adam Nieważyk, <i>MMS z miasta nie-socjalistycznego</i>	303
Magdalena Graf, Paweł Graf, <i>Małe Graf(o)manki</i>	304
Magdalena Graf, Paweł Graf, <i>Graf(o)manki okazjonalne</i>	306
Anna Piotrowicz, <i>Wojciech</i>	309
Barbara Judkowiak, <i>Do markownika na jubileusz</i>	313
Paweł Graf, <i>Nowo-sztuka pisania recenzji (na przykładzie książki Wojciecha Wielopolskiego „Młoda proza polska przełomu 1956”, Wrocław 1987)</i>	319
Aneks	323