

**TRADYCJA I PRZYSZŁOŚĆ
GENOLOGII**

TRADYCJA I PRZYSZŁOŚĆ GENOLOGII

Pod redakcją
Dariusza Kuleszy



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU
BIAŁYSTOK 2013

Recenzenci:
Prof. dr hab. Seweryna Wyślouch

Opracowanie graficzne:
Jan Korotkiewicz

Redakcja:
Alina Waszkiewicz

Korekta:
Zespół

Redakcja techniczna i skład:
Stanisław Żukowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2013

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

ISBN 978-83-7431-386-5

Druk i oprawa: „QUICK-DRUK” s.c., Łódź

SPIS TREŚCI

Dariusz Kulesza	
Wprowadzenie	7
I. Tradycja i przyszłość genologii	
Michał Głowiński	
O gatunkach literackich – po latach	13
Zygmunt Ziątek	
Biografia pisarza jako możliwość (ostatnia szansa?) historii literatury XX wieku	25
Dariusz Kulesza	
Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku	39
II. Dzieje gatunków	
Krystyna Jakowska	
Polska powieść nowelowa	69
Maria Jolanta Olszewska	
Przemiany gatunkowe dramatu ludowego	79
Dariusz Kulesza	
Epepeje polskiej literatury powojennej. Rekonesans	125
Anna Stempka	
Od struktury do narracji. Polska refleksja nad literaturą dokumentu osobistego	169
Mariusz M. Leś	
Flash fiction. Krótko o najkrótszych opowieściach ...	197

Adam Mazurkiewicz
Nowe zjawiska w polskiej fantastyce grozy. Rekonesans 209

III. Genologiczne portrety

Adam Fitas
Pamiętnik Janusza Korczaka, czyli literatura
dokumentu osobistego 239

Radosław Sioma
Komedia i doświadczenie. O *Dwóch teatrach* Jerzego
Szaniawskiego 257

Dorota Zalewska
Genologia a doświadczenie tajemnicy istnienia.
Don Ildebrando Gustawa Herlinga-Grudzińskiego ... 287

Katarzyna Sokołowska
Wojciecha Tochmana reportaże z katolickiej Polski.
Forma jako narzędzie perswazji i jej związek
z literackością 321

Marzena Szyłak
Genologiczna droga Andrzeja Kijowskiego 345

Anna Nosek
Kołyanki dla dzieci pisane przez współczesnych
twórców z Podlasia 357

IV. Ucieczka od gatunku

Jarosław Ławski
Model. Miłosz i gatunki 381

Ryszard Chodźko
Konfesja autokreacyjna Tadeusza Konwického 403

Lidia Ciborowska
Co to jest? Spory o tożsamość *Snów i kamieni*
Magdaleny Tulli 425

Indeks osób 461

Dariusz Kulesza

Wprowadzenie

Genologiczna tradycja wydaje się dużo łatwiejsza do wskazania niż przyszłość genologii. Dlatego „profetyczne” diagnozy proponowane w naszej książce nie mają charakteru rozstrzygającego. Sugerują jedynie pewien przebieg genologicznych wydarzeń, wskazują charakter refleksji nad rodzajami i gatunkami, który w nadchodzących latach nie musi być dominujący, ale czy może nie być pożądanym?

Pierwszy tekst to przypomnienie źródeł polskiej, powojennej genologii. Strukturalistycznej i spersonalizowanej, związanej z badaniami i osobą Michała Głowińskiego. Dwa artykuły następne wprowadzają do naszej książki aspekt historycznoliteracki. Najważniejszy z punktu widzenia proponowanego przez nas sposobu myślenia o przyszłości tego, co genologiczne. Stąd obecność tekstu Zygmunta Ziątka, w którym dominuje potrzeba historii literatury i pojawia się możliwość uprawiania jej dzięki konkretnemu gatunkowi: biografii pisarza. Szkic Dariusza Kuleszy to wyrażony wprost postulat wspólnych, genologicznych i historycznoliterackich badań, stymulujących dla obu dziedzin literaturoznawstwa. W sumie, rozdział pierwszy to genologiczna tradycja i dotycząca przyszłości historycznoliteracka nadzieja, zdeterminowana przez gatunkowy kontekst.

Rozdziały następne: *Dzieje gatunków, Genologiczne portrety, Ucieczka od gatunku*, to różnowariantowe przykłady historyczno-literackiego zastosowania genologii. Najpierw Krystyna Jakowska czyni z powieścią nowelową to, czego wymaga nie tylko poetyka historyczna, ale korzystająca z jej pomocy historia literatury. Jej tekst to klasyczne studium przedstawiające losy gatunku: od zarania, po współczesne stadium, naznaczone nieobecnością. Podobnego zadania, tyle że w odniesieniu do dramatu ludowego, podjęła się Maria Jolanta Olszewska. Dariusz Kulesza ograniczył przedmiot swoich gatunkowo-historyczno-literackich rozważań do polskiej powojennej epopei.

Dzieje gatunków zamykają artykuły, które mogą być traktowane jako genologiczna przepowiednia, ale wystarczy, jeśli zostaną odczytane ze względu na nowe zjawiska pojawiające się w polskiej fantastyce grozy, prezentowane przez Adama Mazurkiewicza oraz wprowadzającą w tę problematykę kategorię flash fiction, nie tyle nowy gatunek, ile nową tendencję, więcej niż literacką, wciąż jeszcze bliższą literaturze języka angielskiego niż polskiej, ale już sygnalizowaną przez Mariusza M. Lesia.

W rozdziale drugim, między artykułami omawiającymi gatunki znane i dopiero się pojawiające, umieszczony został tekst Anny Stempki, przedstawiający dzieje literatury dokumentu osobistego w Polsce z punktu widzenia prowadzonych nad nią badań. Jest to jedyne studium w naszej książce, skupione na sposobach lektury konkretnej, genologicznie wyodrębnionej kategorii tekstów.

Rozdział trzeci zawiera genologiczne portrety. Dotyczą one przede wszystkim konkretnych utworów literackich, w związku z którymi Autorki i Autorzy artykułów czynią uwagi istotne dla historycznoliterackiej tożsamości gatunków i dorobku konkretnych twórców. Adam Fitas analizując *Pamiętnik* Janusza Korczaka, skutecznie mierzy się z teoretycznymi problemami literatury dokumentu osobistego. Radosław Sioma czyta *Dwa teatry* Jerzego Szaniawskiego ze względu na ich udział w ewolucji dramatu XX wieku, zwłaszcza w związku z przełomem, jakim

nie tylko dla literatury była II wojna światowa. Dorota Zalewska stosuje różne rozpoznania rodzajowo-gatunkowe w związku z interpretacją *Don Ildebrando*, ostatniego i na pewno jednego z najlepszych tomów opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Natomiast Katarzyna Sokółowska pokazuje, jak można pisać o przeobrażeniach konkretnego gatunku w związku z dorobkiem jednego twórcy. Autorka sięga po te reportaże Wojciecha Tochmana, które podejmują problematykę polskiego katolicyzmu. Krok dalej w gatunkowo-rodzajowym portretowaniu pisarzy idzie Marzena Szyłak, przedstawiając jedną z najważniejszych, genologicznych ścieżek, decydujących o wyjątkowości spuścizny, jaką pozostawił Andrzej Kijowski.

Żadna, a już na pewno genologiczna historia literatury nie powinna pozwolić sobie na bagatelizowanie jakiegokolwiek kategorii tekstów literackich. Znakiem tej postawy jest w naszej książce zamykający rozdział trzeci tekst, prezentujący z genologicznego punktu widzenia literaturę dla dzieci. Anna Nosek pisze w nim o konkretnym gatunku: kołysance, diagnozując ją na podstawie tekstów współczesnych, podlaskich pisarzy.

Nawet *Ucieczka od gatunku* nie odbywa się, przynajmniej w naszej książce, bez historycznoliterackiego kontekstu. Bo czy historia genologii i historia polskiej literatury mogą obyć się bez przysłowiowej już formy bardziej pojemnej Czesława Miłosza, o której – reinterpreterując dotychczasowe wyobrażenia na ten temat – pisze Jarosław Ławski? Równie niemożliwa do pominięcia, z genologicznego i historycznoliterackiego punktu widzenia, jest rodzima, powojenna i ponowoczesna sylwa wraz z twórczością swojego ojca: Tadeusza Konwickiego, pokazaną przez Ryszarda Chodźko z perspektywy konfesyjności, neutralizującej genologiczny standard portretowania autora *Wschodów i zachodów księżycy*.

Miłosz uciekał od gatunków, szukając formy bardziej pojemnej. Konwicki – zdaniem Ryszarda Chodźko – wymaga lektury przekraczającej konwencjonalne, genologiczne, sylwiczne ograniczenia. *Ucieczka od gatunku* w wypadku *Snów i kamieni*

Magdaleny Tulli polega na tym, że w Polsce po 1989 roku coraz częściej mamy do czynienia z tekstami literackimi, wobec których konwencjonalna genologia wydaje się bezradna.

Nawet jeśli tradycja genologii jest znana i uznana, przyszłość badań nad gatunkami i rodzajami wydaje się skazana na domysły. Czy najlepszym wariantem tego, co może wydarzyć się z genologią w przyszłości, jest genologiczna historia literatury? Moim zdaniem tak. Projekt ten potrzebuje genologicznej tradycji oraz historycznoliterackich zainteresowań. Wymaga pamięci o osobach, których prace kształtują zbiorową, rodzajowo-gatunkową świadomość. Jego realizacja powinna polegać na wieloaspektowych badaniach poszczególnych gatunków oraz rodzajów, zarówno utrwalonych w literaturoznawstwie, jak i tych, które wydają się problematyczne albo po prostu nowe. Historycznoliterackie zastosowania genologii nie mogą pomijać żadnej kategorii tekstów, rezygnować z rodzajowo-gatunkowych analiz poszczególnych utworów i całości twórczości poszczególnych pisarzy oraz zamykać się na to, co w literaturze do tego stopnia nowe, że aż marginalne, niemal nieobecne, jeszcze potencjalne, dopiero pojawiające się w innych literaturach i językach. Bez stworzenia takiej bazy danych trudno będzie zrealizować wielki projekt zatytułowany genologiczna historia literatury polskiej.

Na pewno poradziliby sobie z nim Autorzy naszej książki. Współpraca z Nimi nie pozostawia w tej sprawie żadnych wątpliwości. Bardzo dziękuję Wszystkim, zarówno znakomitym Profesorom, jak i obiecującym Doktorantom, za wspólne przygotowanie *Tradycji i przyszłości genologii*. Nie tracę nadziei na kolejne przedsięwzięcia realizowane w tak kompetentnym, solidnym i życzliwym gronie. Osobne, szczególne podziękowanie chciałbym skierować do Pani Profesor Seweryny Wysłouch. Bez Jej pomocy nasza książka po prostu by nie powstała.

I.

Tradycja i przyszłość genologii

Michał Głowiński

O gatunkach literackich – po latach

Problematyką gatunków literackich zająłem się w połowie lat 60. Przystępowałem wówczas do pracy nad książką o powieści młodopolskiej, zastanawiałem się, jakich użyć w niej narzędzi. Pierwotnie jednak rozprawa, która stała się jej pierwszym rozdziałem, była referatem na konferencji poświęconej procesowi historycznemu w literaturze i sztuce. Odbyła się ona w roku 1965, a jej materiały ukazały się w osobnym tomie dwa lata później¹. Myślę, że była to jedna z ważniejszych konferencji w historii Instytutu Badań Literackich. Z wielu względów. Miała wyraźny zamiar metodologiczny i stała się przejawem współpracy ówczesnych marksistów, już wyzwolonych z pęt stalinowskiej ortodoksji, liberalnych, otwartych na nowe tendencje w nauce o literaturze, nadciągające tak ze Wschodu, jak Zachodu, z tymi, najczęściej wówczas reprezentującymi najmłodsze pokolenie, którzy w marksistowski orszak nie wstępowali, czasem nazywani byli formalistami, a w istocie reprezentowali formujący się z dużą intensywnością i w szybkim

¹ *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, pod red. M. Janion i A. Piorunowej, Warszawa 1967.

tempie polski strukturalizm. Ale też konferencja ta miała – jak wskazywał już tytuł – odniesienia interdyscyplinarne, choć dominacja nauki o literaturze była nie do zakwestionowania. Jej nowość i znaczenie polegały na tym, że jedni nie kwestionowali poznawczych celów, jakie stawiali przed sobą drudzy, podobnie rzeczy się miały, jeśli chodzi o stosowane metody. Takie założenia, sprzyjające wspólnej refleksji, stanowiły nie tylko wyraz pewnej sytuacji metodologicznej, będącej konsekwencją immanentnych przemian w nauce o literaturze, były następstwem zmian zachodzących w Polsce w sferze ideologii i życia społecznego. Marksizm tego typu, zbliżony do marksizmu zachodniego, daleki od oficjalnego marksizmu sowieckiego w tej postaci, w jakiej trwał on niewzruszony od czasów stalinowskich, przestawał być wyrazem partyjnej ideologii, mógł – i tak w istocie się działo – stać się partnerem dyskusji i w konsekwencji współpracy z innymi kierunkami myślenia o literaturze. Zaszła tu zatem istotna zmiana, jeśli porówna się tendencje ujawniające się na wspominanej konferencji z tym, co głosili ci sami badacze, występujący jako przedstawiciele oficjalnego marksizmu kilka lat wcześniej, a mianowicie na Zjeździe Polonistów w roku 1958². Wówczas, mimo przemian, jakie zaszły, zapewniali oni sobie pozycję dominującą, sądzili, że ona im się bezapelacyjnie należy – i zgodzali się na to jedynie, by myślący inaczej plasowali się na marginesach i zajmowali się swoimi wąskimi problemami szczegółowymi, tymi, którymi nie zaprzatają sobie głowy reprezentanci wyłącznie słusznej marksistowskiej nauki – a więc nie wchodzili im w paradę.

Problemem historyzmu w badaniach literackich, a więc – jak to zostało sformułowane w tytule konferencji – procesu hi-

² Jego materiały opublikowano w tomie *Zjazd Naukowy Polonistów*, Wrocław 1960. Innym wybitnym przykładem tej zmiany jest książka Henryka Markiewicza *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wydana w roku 1965, wielokrotnie wznawiana i szeroko oddziaływająca.

storycznego, określającym temat, ale będącym też w pewnej przynajmniej mierze zawołaniem programowym, interesowali się zwolennicy różnych opcji metodologicznych. Był to zatem dobry przedmiot dyskusji, dający szansę na porozumienie i wypracowywanie języka, jeśli nie całkiem wspólnego, to takiego, którym obie strony mogły się z pożytkiem w debacie merytorycznie posługiwać. Ale co do tego wszystkiego mają gatunki literackie? Pierwsza, nasuwająca się odpowiedź, mogłaby być bardzo krótka: nic. Nie byłaby to wszakże odpowiedź trafna, jak bowiem postaram się wykazać, kwestia historyczności ma dla pewnego typu refleksji genologicznej znaczenie podstawowe. Z wielu względów. Najpierw dlatego, że jeśli się rezygnuje z pojmowania historii literatury jako swojego rodzaju kroniki, przedstawiającej proste następstwa faktów, choćby tymi faktami były kolejne arcydzieła, trzeba się decydować na inne rozumienie historii, przede wszystkim takie, jakie wypracowali francuscy uczeni ze szkoły „Annales”. Ich osiągnięcia, a w polskiej nauce dokonania Witolda Kuli, miały dla nauki o literaturze wielkie znaczenie – nawet bowiem gdy nie tworzyły bezpośredniego wzoru, stanowiły inspirację. Stawały się wspaniałym przykładem mówienia o historii, wykraczającego poza ujmowaną w manierze pozytywistycznej faktografię, albowiem przedmiotem rozważań i refleksji stawało się to, co systemowe. I tutaj możemy powtórzyć pytanie: co mają z tym wspólnego gatunki literackie?

Zanim na nie odpowiem, chciałbym przypomnieć, że gatunki literackie na wczesnym etapie rozwoju strukturalizmu tak w Polsce, jak na szerokim świecie, nie przyciągały specjalnej uwagi, wydawało się, że należą do metodologicznej i teoretycznej archaiki, nie są zatem godne tego, by awansować na przedmiot osobnej refleksji. W nauce polskiej sytuacja z tego względu nieco się różniła, że problematyką genologiczną zajmowała się od lat trzydziestych wybitna uczona, Stefania Skwarczyńska, mająca w tej dziedzinie duży i liczący się dorobek. Nie tu miejsce, by go analizować, został zresztą w sposób niezwykle szcze-

głowy opisany³, wystarczy stwierdzić, że mimo iż w takich czy innych punktach inspirująca, teoria ta była daleka od myślenia strukturalistycznego, a więc nie miała większych szans, by stać się wówczas istotnym punktem odniesienia. Zastanawia początkowy dystans wobec gatunków w kształtującej się refleksji strukturalnej, choć już na pierwszy rzut oka wydawać się mogło, iż mają one wszelkie po temu dane, by okazać swą przydatność. Jak się zdaje, dystans ów tłumaczy się przede wszystkim dwoma względami. Najpierw tym, że obciążone swoiście rozumianym normatywizmem, raczej nie wydawały się, w ścisłym tego słowa rozumieniu, kategoriami naukowymi. Wiązały się głównie z myśleniem potocznym o literaturze, każdy nawet skromnie wykształcony jej konsument przecież wiedział, co to jest na przykład powieść i nowela, tragedia i komedia. Wzgląd drugi miał inny charakter. Funkcjonujące w obrębie poetyki opisowej gatunki służyły przede wszystkim porządkowaniu tego, co zwykle się nazywać formami literackimi, w tej dziedzinie zaś nie mogły spełniać tych funkcji i tych wymagań, jakie stawia się poprawnym logicznie klasyfikacjom i typologiom. Stosowano kryteria niejednolite, podciągano różnego typu zjawiska pod jedną nazwę, podziały nigdy nie były (i z natury rzeczy być nie mogły) wyczerpujące. Ta sfera trudna była do naprawy, nasuwał się wniosek, że wszelkie próby w tej materii skazane są na niepowodzenie, nie warto zatem ich podejmować. Nie przypadkiem w wielu pracach na ten temat, gdy od pewnego momentu zaczęły się pojawiać, powtarzana jest refleksja, głosząca, że celem posługiwania się kategoriami gatunkowymi nie jest porządkowanie materiału i układanie go w spójne lub przynajmniej przejrzyste całości. Ważne jest to, że korespondują one z istotnymi metodami i celami poznawczymi nauki o literaturze. I tu właśnie wyłania się problem poetyki historycznej.

³ Zob. S. Dąbrowski, *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej. Próba analizy i krytyki*, Gdańsk 1974.

Był on istotny dla profesora Kazimierza Budzyka (1911–1964), gdy w połowie lat pięćdziesiątych gromadzić zaczął wokół siebie na Uniwersytecie Warszawskim i w Instytucie Badań Literackich zespół uczniów i współpracowników. Założoną przez siebie serię wydawniczą, istniejącą do dzisiaj, choć w znacznie ograniczonej postaci, nazwał Budzyk *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Formuła ta jako nazwa serii nie jest z pewnością zbyt poręczna, obecnie brzmi dość archaicznie, bo o „formach artystycznych” raczej się nie mówi (zwłaszcza jako o czymś osobnym czy wyodrębnionym), dobrze jednak oddaje intencje założyciela i jego sposób myślenia, przejęty i kontynuowany przez podopiecznych. „Dzieje form artystycznych” to nic innego jak poetyka historyczna. Ten termin zresztą rozpowszechnił się, wszedł w obieg, znalazł się też w nazwie pracowni, założonej przez Budzyka w Instytucie Badań Literackich. I tu znowu wysuwa się na plan pierwszy sprawa gatunków literackich. Ale rozumianych już nie jako „formy artystyczne”, ale pewne struktury, ogarniające ogromną domenę wypowiedzi literackich. W takim kontekście zrodziły się moje zainteresowania problematyką genologiczną. Zyskały one dla mnie rangę tak wysoką właśnie dlatego, że mogły stać się fundamentalnymi kategoriami poetyki historycznej, a więc zarazem zjawiskami o charakterze strukturalnym i historycznym, podlegającym ewolucjom i przemianom o różnorodnym charakterze.

Jeśli miałbym w skróconym syntetycznym trybie przedstawić swój referat z roku 1965, będący następnie pierwszym rozdziałem książki *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, wydanej cztery lata później, zacząłbym od tego, co dzisiaj – jestem tego pewien – całkowicie się zdezaktualizowało i nie ma już żadnego uzasadnienia. Sądziłem wówczas, że gatunek jest swoistą oznaką literackości, bo z okazji innych dziedzin piśmiennictwa o podziale na gatunki się nie mówi, a jeśli mówi, to w sposób nieobowiązujący i luźny, po prostu wydawało mi się, że w sferze nieliterackich praktyk językowych nic takiego nie istnieje. Obecnie mam świadomość, że jest to opinia fałszywa (do

sprawy tej powrócę w dalszym toku tych uwag). W wywodach swoich zrezygnowałem całkowicie z tego, co było najważniejsze dla poetyki opisowej, czyli z analizy wzorcowych postaci gatunków. Interesowała mnie nie ich stabilność, ale – przeciwnie – zmienność i podleganie najróżniejszego typu ewolucjom, a więc wpływ sytuacji, w jakich występują, na ich charakter, recepcję, funkcjonowanie. Gatunki literackie ujmowałem nie jako istniejące w raz na zawsze ukształtowanej postaci „formy literackie”, ale jako swoistą gramatykę literatury. Było to dla mnie coś znacznie więcej niż poręczna metafora. Porównanie gatunków do gramatyki w ścisłym sensie rozwijałem szeroko, aczkolwiek konsekwentnie się zastrzegałem, że nie można tu mówić o pełnej analogii czy jakimkolwiek zrównaniu. Reguły gatunkowe tworzyły swoisty system, określający w taki czy inny sposób pewne typy wypowiedzi, wyznaczały granice możliwości – i w ten sposób upodobniały się do tego, czym gramatyka jest w obrębie systemu językowego. System gatunkowy nie jest jednak prostym odbiciem systemu gramatycznego, różni się przede wszystkim za sprawą trzech elementów. Po pierwsze, jest zdecydowanie słabszy, jego reguły są mniej obowiązujące, nie ogarniają całości zjawisk, nie zawsze bezwzględnie się narzucają. Po drugie, w przypadku gatunków (a w istocie literatury, tak zresztą jak innych dziedzin sztuki) na kształty i ewolucje systemu mogą mieć wpływ zjawiska jednostkowe, gdy wywierają szeroki wpływ i sprzyjają kreowaniu nowych wzorców; na system językowy indywidualne wypowiedzi nigdy wpływu nie mają. Po trzecie, ewolucje systemu gatunkowego są z reguły szybsze niż przemiany systemu gramatycznego.

Historyczność gatunku literackiego – dowodziłem – związana jest z jego systemowym charakterem, to bowiem, co jest w nim trwałe i konstytutywne, funkcjonuje pod nieustannym ciśnieniem tego, co zmienne i okolicznościowe. Stanowi ona wypadkową relacji między tym, co systemowe i tym, co tworzy koniunkturę, a więc zespół wyznaczników, występujących na danym etapie ewolucji systemu gatunkowego. Dla teorii

gatunków rozpatrywanych w perspektywie historycznej jest to sprawa o znaczeniu podstawowym. I tym samym jest nim dla poetyki historycznej.

Omawiany tu aspekt historyczny gatunków literackich nierozdzielnie jest związany z jego aspektem komunikacyjnym. Rozpatrywany bowiem z pewnej perspektywy, gatunek literacki jest ważnym czynnikiem określającym relacje z odbiorcą, wpływającym na nie w rozmaitych uwikłaniach. Jest on bowiem nie tylko systemem określającym strukturę wypowiedzi, jest także czynnikiem kształtującym odbiór, może na niego wpływać tak w sensie pozytywnym jak – w specyficznych okolicznościach – negatywnym. Gatunek w sposób właściwy funkcjonuje po stronie odbiorcy za sprawą tego, że jest rozpoznawalny, choćby w najogólniejszych zarysach czy w uproszczonej, wysoce uschematyzowanej postaci. Odbiorca zatem też uwzględnia kategorię gatunku, w wielu wypadkach czyni to nieświadomie. Dysponuje on pewną świadomością genologiczną, czasem minimalną, czasem bogatą i zróżnicowaną. Zależy to z jednej strony od charakteru i właściwości danej kultury literackiej, z drugiej zaś od indywidualnych właściwości odbiorcy, w tym także jego wykształcenia. Aspekt komunikacyjny gatunku literackiego jest nierozłącznie związany z jego aspektem historycznym, w konsekwencji poetyka historyczna, właściwie i szeroko pojmowana, nie może się separować od problemów odbioru dzieła literackiego.

Tak przedstawiałaby się teoria gatunku literackiego, którą starałem się wypracować przed prawie półwieczem. Moja rozprawa została zauważona, odwoływano się do niej, była kilkakrotnie przedrukowywana⁴, chyba w jakiejś mierze funkcjonuje do dzisiaj. A także została przełożona na kilka języków. To zapewne w którymś z przekładów została zauważona przez re-

⁴ Na przykład w opracowanej przez Ewę Miodońską-Brookes, Adama Kulawika i Mariana Tatarę antologii *Genologia polska. Wybór tekstów*, Warszawa 1983.

daktorów przygotowywanego (w języku francuskim) podręcznika teorii literatury. Zaproponowano mi napisanie rozdziału o gatunkach literackich, zaproszenie z satysfakcją przyjąłem. Po kilku latach ukazał się nakładem prestiżowego wydawnictwa Presses Universitaires de France okazałych rozmiarów podręcznik⁵.

Rozdział ten nie był prostym powtórzeniem referatu z połowy lat sześćdziesiątych, nie był z różnych powodów, musiałem mieć w pamięci, że obowiązują mnie rygory podręcznikowe, a więc muszę zamieszczać te informacje, które w innym typie wypowiedzi naukowej mogłyby być potraktowane jako te, które należą do sfery oczywistości, niewarte zatem osobnej wzmianki. Do tego wszakże różnice wobec rozprawy wcześniejszej się nie sprowadzały. Przede wszystkim zrezygnowałem z niesłusznej tezy, głoszącej, że gatunki, a w konsekwencji także ich podział, to swoisty sygnał literackości, bo kategorii tego typu nie stosuje się, gdy są na wokandzie wypowiedzi, należące do innych, nic niemających z literaturą wspólnego dziedziny mówienia i pisanania. Dla tej problematyki podstawową wagę miał fakt upublicznienia pochodzących z późnego okresu twórczości refleksji Michała Bachtina, dotyczących gatunków mowy, po pewnym czasie zostały one również udostępnione w polskim przekładzie⁶. Dowiódł on w nich, że reguła gatunkowości stosuje się do wszelkiego mówienia, gatunki literackie nie są przeto dziedziną odosobnioną, przeciwnie, stanowią swoistą realizację zasady ogólnej, jedyną zresztą wyraziście wyodrębnioną i od niepamiętnych czasów opisywaną. Nowatorskie rozważania rosyj-

⁵ *Théorie littéraire, Problèmes et perspectives* sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, Paris 1989. Napisany przeze mnie rozdział *Les genres littéraires* mieści się na stronach 81–94. W wersji polskiej nie został on opublikowany.

⁶ Zob. M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, w: tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac., przekł. i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986. Do ogłoszonych znacznie później notatek Bachtina, dotyczących tej problematyki, oczywiście, odwoływać się nie mogłem.

skiego uczonego ujmowały problematykę genologiczną w nowej perspektywie i otwierały nieznane dotychczas możliwości. W tym kontekście odmiennego zabarwienia nabiera sprawa inwariantów gatunkowych, decydujących o tożsamości gatunku na przestrzeni dziejów, pozwalających we właściwym świetle pokazać to, co nieuchronnie zmienne, podlegające ewolucjom pod naciskiem różnego rodzaju czynników, raz bezpośrednich, raz ujawniających się poprzez całe zespoły zapośredniczeń.

Podkreślając w podręcznikowym rozdziale problematykę komunikacyjną, odwołałem się do formuły Karla Mannheim'a „horyzont oczekiwań”, wprowadzonej do nauki o literaturze przez H. R. Jaussa. Gatunek literacki, odniesiony do poszczególnego dzieła, sygnalizuje czytelnikowi przede wszystkim świadomemu rzeczy, ale w istocie – wówczas na poziomie elementarnym – każdemu, czego może się w nim spodziewać, z czym się spotka, na co natrafi. Można powiedzieć, że zdanie sobie sprawy z charakteru gatunkowego czytanego utworu ukierunkowuje lekturę. Charakter ten zatem także z tego względu wpływa na obcowanie z konkretnymi tekstami.

Gdybym obecnie zajmował się teorią gatunków literackich, na tę sprawę położyłbym nacisk szczególny. Wynika z tego problem o charakterze ogólnym, a mianowicie kwestia tego, w jakim stosunku to, co nazwać można atrybucją gatunkową, pozostaje do interpretacji. Uznanie, że określenie właściwości genologicznych danego utworu stanowi jego interpretację, byłoby nie tylko stwierdzeniem zbyt daleko posuniętym, ale także wysoce ryzykownym. Podobnie można by scharakteryzować twierdzenie przeciwstawne: atrybucja genologiczna nie pozostaje do interpretacji w żadnym stosunku, są to zjawiska od siebie oddalone i nie mają ze sobą nic wspólnego. Stwierdzenie, że dany utwór jest powieścią, inny zaś – poematem opisowym, wiele o nich mówi, nie stanowi jednak dostatecznego wskazania właściwości indywidualnych, czasem zaś może służyć jedynie celowi klasyfikacyjnemu. Wiele o nich mówi – i ukierunkowuje interpretację, zarysowuje możliwości i wskazuje na jej ogra-

niczenia. Kategorie gatunkowe, gdy rozpatrywane z pewnego punktu widzenia, mają charakter hierarchiczny. Chodzi tu o coś więcej niż zachowanie podziału: rodzaj – gatunek – odmiana, gdyż ma on charakter nader ogólny i w wielu wypadkach nie daje się stosować (kategorię odmiany gatunkowej wprowadziła Stefania Skwarczyńska, co stanowi jej cenny wkład do tej dziedziny teorii literatury; można się zastanawiać, czy w pewnych wypadkach, zwłaszcza gdy mowa o gatunkach wielkich i wysoce zróżnicowanych, takich jak powieść, nie należałoby mówić także o pod-odmianach). Im kategorie gatunkowe znajdują się, gdy mowa o poszczególnych utworach, na niższym szczeblu w hierarchii, tym są bliższe interpretacji i – w jakimś sensie – tym dla niej cenniejsze.

Kiedy patrzę na problematykę genologiczną z dzisiejszej perspektywy, nabieram pewności, że nie tylko ona się nie przeżyła, stała zabytkiem, przeszła w sferę literaturoznawczych oczywistości czy wręcz banałów, ale że pojawiły się jej nowe konteksty i nowe możliwości. O zjawisku bodaj najważniejszym w tej materii już wspominałem, jest nim Bachtinowska teoria gatunków mowy. Ma ona daleko idące konsekwencje i wiąże się z istotnymi tendencjami w nauce współczesnej. Dawniej podejście genologiczne mogło separować od problematyki rozważanej w językoznawstwie, skoro sądzono, że w sferze jego zainteresowań zjawiska analogiczne nie występują. Obecnie dzieje się inaczej – także dlatego, że uformowała się tak zwana lingwistyka tekstu. W tym punkcie ujawniają się od razu tereny wspólne między nią a poetyką, zwłaszcza zaś omawianym tutaj jej działem, czyli genologią. Rozpatrywana z pewnego punktu widzenia, poetyka w swej dużej części była zawsze teorią tekstu. Rozważaniom o gatunkach literackich sprzyja również tak ważna w humanistyce współczesnej kategoria dyskursu, nawet jeśli się przyzna, że ma ona rozmaite uwikłania, a także – rozmaite znaczenia. Nic nie stoi na przeszkodzie, by założyć, że gatunek jest jednym z przejawów dyskursu czy jednym z jego aspektów. Wchodzę tu w nową problematykę, wymagająca pre-

czyjnego ujęcia, ale nie mieszczącą się w tym szkicu, w nim bowiem może zostać jedynie zasygnalizowana.

Na koniec kilka uwag o publikacjach świadczących, że problematyka genologiczna w polskiej nauce o literaturze jest obecnie żywa. Na pierwszym miejscu należy wymienić monumentalny słownik, nad którym pracowano przez kilka dziesięcioleci i który skupia hasła autorstwa przedstawicieli aż trzech pokoleń badaczy. Jego główny redaktor, Grzegorz Gazda, we wprowadzeniu informuje o charakterze i historii tego niezwykle przedsięwzięcia⁷. Pojawiają się historycznoliterackie monografie gatunków, by wymienić historię polskiej ody sporządzoną przez Teresę Kostkiewiczową⁸. A także prace o gatunkach, których dzieje w poezji polskiej rozmaicie się kształtowały i które przyjmują rozmaite postacie w pisarstwie XX wieku; myślę tu o tomie studiów Dariusza Pawelca *Od kołysanki do trenów*⁹. Zbiór ten wskazuje na szersze i wysoce interesujące zjawisko, mianowicie na przydatność kategorii gatunkowych w rozważaniach o literaturze najnowszej. Doskonałym potwierdzeniem tego stanu rzeczy jest antologia opracowana przez Romualda Cudaka, poprzedzona jego obszerną rozprawą *Genologia i literatura współczesna. Prolegomena*¹⁰. Przywołane pozycje to tylko przykłady, niewyczerpujące oczywiście całego zjawiska.

W szkicu niniejszym zajmuję się jedynie tym, co można by nazwać tradycyjną czy też klasyczną genologią. W ostatnich dwu dziesięcioleciach teoria literatury, niekiedy przemianowana na jej antropologię, uległa radykalnym przekształceniom. Nie

⁷ *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006.

⁸ T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.

⁹ D. Pawelec, *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*, Katowice 2006.

¹⁰ *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, pod red. R. Cudaka, Warszawa 2009. Antologia ta jest pozycją z serii wydawniczej *Zagadnienia i problemy współczesnej genologii*, którą Cudak redaguje wspólnie z Danutą Ostaszewską.

jestem ich gorliwym obserwatorem, rozważania o tym, czy problematyka gatunkowa odgrywa w niej jakąś rolę, a jeśli tak, to jakie zajmuje w niej miejsce, przekracza nie tylko ramy tego tekstu, ale także moje kompetencje.

Grudzień 2012

Zygmunt Ziątek

Biografia pisarza jako możliwość
(ostatnia szansa?) historii literatury
XX wieku

Na samym początku chciałbym poprosić doktor Magdalenę Horodecką z Uniwersytetu Gdańskiego o przyjęcie części odpowiedzialności za temat tego tekstu. Kiedy w kilkanaście miesięcy po opublikowaniu książki o Ryszardzie Kapuścińskim¹ zastanawialiśmy się nad tematem, który wiązałby się z jej problematyką – reportażu i biografii – doktor Horodecka zasygnalizowała zainteresowanie i taką oto możliwością: *Od Pruszyńskiego do Kapuścińskiego – ewolucja myślenia o biografii i ścieżkach interpretacji literatury reportażowej*. Proszę uwierzyć, że bez tego nigdy nie naszła by mnie odwaga, żeby zastanawiać się nad ewolucją własnego myślenia, więcej – pewnie nie przyszłoby mi do głowy, że może istnieć jakiś związek pomiędzy niewielką monografią Ksawerego Pruszyńskiego, która jest rozszerzoną wersją mojej pracy magisterskiej, a książką o Kapuścińskim, w której współautorstwo dałem się – z wielką chęcią! – wciągnąć zamiast pracować nad tak zwaną książką profesorską. Zaintrygowany tym podsunętym mi skojarzeniem pozwoliłem sobie na

¹ Chodzi o książkę B. Nowackiej i Z. Ziątka, *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza* (Kraków 2008).

pięć minut narcystycznego przypatrywania się swoim zainteresowaniom i doszedłem do wniosku, że może rzeczywiście da się w nich zobaczyć jakąś ciągłość, a przez to – jakieś odbicie historycznoliterackiego ducha czasu. I w tym kierunku – nie wiem czy w zgodzie z inspiracją doktor Horodeckiej? – idzie tytułowe sformułowanie.

Odbicie owego ducha czasu skłonny byłbym widzieć przede wszystkim w mnie tylko znanych powodach napisania książki o Pruszyńskim i wejścia w autorską spółkę z okazji Kapuścińskiego. Nie jest najważniejsze, że obaj byli reportażyстами i pisarzami, że pierwszy walnie przyczynił się do stworzenia i wyawansowania założycielskiej formacji polskiego reportażu – formacji lat 30. – a drugi: do jego odrodzenia i awansu w okresie PRL-u i po PRL-u. Dziś najważniejszy wydaje mi się fakt, że obydwie te książki powstały zamiast innych prac, które miały powstać, że są cząstkową realizacją jakichś szerszej zakrojonych zamierzeń. Nie jest chyba istotne, co to były za zamierzenia, wystarczy może powiedzieć, że były syntetyczne, przekrojowe, miały wiązać znaczne obszary literatury, czy piśmiennictwa współczesnego, z XX-wieczną historią i jej przyspieszonymi przemianami, skupiać się na prądach, nurtach, tendencjach czy krystalizacjach. Okazywało się jednak, że aby, dajmy na to, zrozumieć piśmiennicze znaczenie tradycji kresowej w pierwszym okresie jej XX-wiecznej kariery – po odzyskaniu niepodległości – lepiej jest znaleźć pisarza, który z tej tradycji uczyni osobisty mit, rdzeń swej postawy i osobowości twórczej, niż starać się ogarnąć wszystkie zjawiska nacechowane kresowym doświadczeniem czy rodowodem. Okazywało się także, że takie dość skomplikowane zagadnienie, nie tylko historyczno-ale i teoretycznoliterackie, jak relacja pomiędzy pisarstwem faktycznym a różnymi formułami literackiej fikcji, jest łatwiejsze do uchwycenia i zrozumienia, kiedy potrafimy przełożyć je na doświadczenie konkretnego autora – w realnych okolicznościach historycznych i w określonym kontekście literackim – pisarza, który, powiedzmy, łączy w swojej biografii twórczej bycie

dziennikarzem-publicystą, autorem reportażu dziennikarskiego, reportażu literackiego i opowieści podszytej fikcją.

Korzystając z pięciu minut przypatrywania się własnym zainteresowaniom, zdążyłem jeszcze zauważyć, że nie tylko w tych dwóch książkach o zakroju monograficznym, ale zawsze, kiedy to tylko było możliwe, skręcałem w stronę ujęć biograficznych. Tę obserwację mógłbym poprzeć nawet obszernym fragmentem syntezy historycznoliterackiej, jaką jest *Literatura polska 1918–1975*, nie mówiąc o całym szeregu prac opatrzonych, jak teraz widzę, prawie bezwyjątkowo problemowym, przekrojowym, syntetyzującym tytułem, i – spersonalizowanym podtytułem. Czasem odwrotnie, jak w szkicu *Wrzos, Pruszyński, Wańkowicz. Rola wielkich indywidualności w narodzinach i rozwoju polskiego reportażu*, w którym staram się dowieść, że te narodziny i rozwój są niezrozumiałe bez uwzględnienia wybitnie autorskiego charakteru reportażu literackiego. Z czego, oczywiście, miałyby wynikać, czym powinna zajmować się historia reportażu...

Jestem prawdziwie zaskoczony stałym udziałem biograficzności we własnych zainteresowaniach, czego, prawdę mówiąc, prawie nie zauważałem. Nie umiem tego wytłumaczyć inaczej niż faktem, że zawsze na oku miałem jakieś zagadnienia historycznoliterackie, myślałem, że nimi się zajmuję, a spersonalizowane ujęcia nadawałem im jakby bezwiednie. Potwierdzałyby to może fakt, że nigdy nie interesowały mnie prywatne, pozatekstowe, biografie pisarzy czy szerzej, tak zwanych wielkich ludzi. Interesował mnie ten pisarz, który świadomie czy nieświadomie wpisał się w swoje dzieło – razem ze swoją orientacją artystyczną, kierunkiem poszukiwań, przynależnością pokoleniową i momentem historycznym – i którego warto z tego dzieła wydobyć, żeby umożliwić sobie i czytelnikowi obcowanie twarzą w twarz z podmiotowym przeżyciem problematyki epoki. Mówiąc inaczej, odwoływałem się do biografii pisarza jako do pewnego sposobu czy chwytu, ułatwiającego, czy może wręcz – umożliwiającego, realizację zadań historyka literatury, tak jak

je rozumiem, nie zaś do tego rodzaju biografistyki, nazwijmy ją: sensu stricto, której celem jest dotarcie do pełnej prawdy życia bohatera opowieści biograficznej.

Takie użycie biografii pisarza nie jest czymś nowym czy nieznanym, zostało już zapowiedziane i opisane w znakomitej rozprawie Janusza Sławińskiego z 1973 roku, w której kategoria „biografii pisarza” jest ujęta właśnie jako „jednostka procesu historycznoliterackiego”. W opozycji do przewyższonego, biograficznego genetyzmu, Sławiński zapowiada, postuluje i opisuje tę kategorię jako konieczny warunek ocalenia historii literatury. Ta konieczność wyłoniła się w rezultacie zwycięstwa strukturalizmu, które rozdzieliło obszar literatury na sferę zjawisk systemowych (utożsamianych przez warszawskich strukturalistów przede wszystkim z systemem konwencji przekazanych przez tradycję) i na poszczególne utwory, poddawane badaniom immanentnym, aktualizujące i przekształcające możliwości tradycji.

Jedna z dotkliwszych trudności (...) historii literatury (...) – pisał Sławiński – wiąże się z ustaleniem zależności między dziedziną zjawisk systemowych a obszarem dzieł poszczególnych, traktowanych jako osobliwe i неповtarzalne realizacje możliwości odpowiednich systemów. (...) Proces decyzyjny łączący dzieło z danym stanem systemu literackiego (tradycji) byłby nie do pojęcia, gdybyśmy abstrahowali od jego aspektu „personalnego”, skupiając się wyłącznie na „operacyjnym”. Operacje wytwarzające są sterowane mechanizmami osobowościowymi (jakkolwiek byśmy je rozumieli), a w swoim przebiegu splatają się z wieloma innymi wątkami aktywności życiowej pisarza. Umiejscowienie dzieła w porządku historii to w pierwszej kolejności jego udział w biografii twórcy².

² J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, cyt. za: J. Sławiński, *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 165.

Przeżycie się strukturalizmu i, zdaje się, poststrukturalizmów, nie zdezaktualizowało wcale diagnozy o potrzebie ocalenia kategorii „biografii pisarza” dla myślenia historycznoliterackiego. Nie jest przecież przypadkiem, że dla postaw interpretacyjnych czy koncepcji filozoficznych, które temu myśleniu, łagodnie mówiąc, nie sprzyjają, sama kategoria autora jest największą i oczywistą przeszkodą. Strukturalistyczne, pamiętne ogłoszenie „śmierci autora” przez Rollanda Barthesa zostało zastąpione przez jego „nieobecność” u Foucaulta i następców, podporządkowujących autora potędze dyskursów, czyniących z niego funkcję tychże. Przeciw figurze autora i biografii pisarza jako realnemu „czynnikowi procesu historycznoliterackiego” kieruje się też swoboda konstruowania obrazu przeszłości wprowadzona przez narratywistów, ona ważną czyni postać tego, kto opowiada, a nie tego, o kim opowiada.

Ważniejsze może jest zdezaktualizowanie się charakteryzowanej powyżej relacji między dziełem poszczególnym a systemowym układem odniesienia – w wykonaniu warszawskich strukturalistów: niezwykle rygorystycznej – która uwzględnienie biografii pisarza jako czynnika pośredniczącego czyniła koniecznością. Przy podtrzymywaniu tej relacji nie ma co się upierać, zaprzecza jej całe doświadczenie literatury XX wieku, które było raczej doświadczeniem rozpadu i niemożliwości ukonstytuowania się różnych stabilnych układów odniesienia, znanych z przeszłości, oraz wzrostu znaczenia indywidualnych propozycji autorskich mierzących się wprost z kataklizmami historii. Na szczęście w koncepcji Sławińskiego jest obecny, choć tylko zasygnalizowany i nierozwinięty, jeszcze jeden czynnik, który obecność czy nieobecność owego „systemu” może uczynić sprawą drugorzędną. To „biografia czytelnika”. Dzieło pisarza, aktualizujące możliwości zastanej tradycji przez odświeżenie ich w potoku własnego życia, (gdzie okoliczności historyczne łączą się z osobistymi), nie wraca do owego „systemu” bezpośrednio lecz poprzez czytelnika, który najpierw włącza je w potok własnej biografii i aktywności wobec kultury. I ten układ odniesienia,

nabierający wagi w świetle rozmaitych teorii komunikacji, powinien wystarczyć jako uzasadnienie obecności „biografii pisarza” w charakteryzowanej dotąd funkcji.

Co wynika z tej funkcji dla samego projektu biografii pisarza, jak powinna ona być konstruowana? Według Sławińskiego

W perspektywie zainteresowań historyka literatury czynności pisarskie są najbardziej znaczącymi wycinkami biografii danego osobnika; wyróżnia je spośród innych ranga ważności: to one organizują przebieg biografii i wyznaczają jej periodyzację. Nie tylko tkwią w „życiu”, ale je wewnętrznie porządkują: ciąg tworzonych dzieł wytycza takiej biografii wątek ośrodkowy³.

Trzeba przy tym od razu podkreślić, że mówiąc o ciągu dzieł, autor ma na myśli nie gotowe utwory (zwane gdzie indziej „skamielinami” wytworzonymi przez procesy istotne dla biografii pisarza) lecz same te procesy, dzianie się.

Dla historyka literatury – dopowiada Sławiński – produktywnie jest takie pojmowanie biografii, które umieszcza ją (...) **pomiędzy** materiałem zdarzeń wypełniającym życie twórcy a zbiorem tekstów składających się na jego dorobek pisarski. Dopiero tak ulokowana staje się w ogóle zjawiskiem porównywalnym z innymi jednostkami procesu historycznoliterackiego, wiedza zaś na jej temat pozwala się wkomponować w szerszy zasób wiedzy o mechanizmach tego procesu⁴.

Potrzebny byłby jakiś przykład, ilustrujący możliwości zrealizowania tych najogólniejszych zasad projektu biografii pisarza w perspektywie historycznoliterackiej. Proszę pozwolić, że odwołam się znów do przykładu najbardziej mi znanego, czyli do książki o Kapuścińskim, napisanej wspólnie z Beatą Nowacką. Jeśli jest w tej książce jakiś ślad świadomości teoretycznej, rodzącej się choćby w trakcie koniecznych uzgodnień

³ Tamże, s. 168.

⁴ Tamże, s. 170–171.

– między współautorami – koncepcji, periodyzacji, podziału materiału (oraz wielokrotnego weryfikowania tychże), to wskazuje on właśnie na, nieuświadomianą może nawet sobie, obecność ducha projektu Sławińskiego. Dziewięć, spośród jedenastu, rozdziałów książki jest wyraźnie wyznaczonych zmianami w pisarstwie autora, jakimiś zwrotami w jego twórczym rozwoju – to one określają zasady periodyzacji i podporządkowują sobie inne wydarzenia z życia pisarza jako okoliczności pozwalające zrozumieć te zmiany. Jest to podkreślone z reguły klamrami kompozycyjnymi poszczególnych rozdziałów i odmienną dominantą każdego z nich. Pierwszy z owych dziesięciu (*Metryka naszego pokolenia*) rozpoczyna się od dyskusji nad młodzieńczymi wierszami Kapuścińskiego, otwierającymi mu drogę do dziennikarskiej kariery, a kończy – publicystycznym rozliczeniem z jej socrealistycznym etapem. Drugi (*Polskie i afrykańskie opowieści przygodne*), obejmujący lata 58–62, jest w całości napisany pod znakiem opowieści *Sztynwy*, która staje się jakimś kluczem do zrozumienia tego okresu, a zarazem jego najlepszą literacką wizytówką. Najobszerniejszy ze wszystkich rozdział trzeci, obejmujący całe dziesięciolecie wypełnione podróжами i pobytem na dwóch kontynentach, a więc najbardziej faktograficzny, formułuje tytułowy dylemat *Korespondent PAP czy podróżnik?* i, można powiedzieć, poszukuje odpowiedzi na to pytanie – pytanie z pogranicza teorii gatunków pisarstwa niefikcjonalnego. Składające się nań trzy podrozdziały zbudowane są analogicznie na zasadzie konfrontacji twórczych zamierzeń i odbiegających od nich faktycznych spełnień. Zawarty w nich materiał doświadczeń jest więc ukazany jakby z punktu widzenia przydatności dla pisarstwa, a także – sprzyjających i niesprzyjających mu okoliczności. I tak dalej...

Można zauważyć, że z upodobaniem zajmujemy się planowanymi, nienapisanymi książkami Kapuścińskiego, których w jego przypadku było nie mniej niż napisanych, to bowiem ułatwia nam ujęcie jego biografii twórczej jako niegotowej, kształtującej się w starciu z rzeczywistością i nieoczekiwanymi zwrotami

historii. Ukazujemy ją jako zmienną, płynną, bo koresponduje to ze zmienną historią, za którą podąża („Reporter zmienia się tak jak się zmienia świat” – powiedział nam Kapuściński), w tym – za zmianami kontekstu literackiego, czy szerzej – piśmienniczego, na którym następnie pozostawia swój trwały ślad. Przyzwaja bowiem polskiemu reportażowi na przykład doświadczenie świadectwa – w tej postaci jaka była charakterystyczna dla prozy lat 70. – a po wyjściu z PRL-u – doświadczenie podróży antropologicznej.

Wyeksponowane w konstrukcji książki czynności literackie, zachowania twórcze, doświadczenia zawodowe związane z naturą pisarstwa Kapuścińskiego, nie wyczerpują jednak oczywiście materiału życia uwzględnionego w naszej „biografii pisarza”. Warto może byłoby postawić sobie samym pytanie, co właściwie decydowało o uwzględnianiu albo nieuwzględnianiu innych jeszcze faktów życiorysowych. Otóż, jak się wydaje, one rozciągają się od takich, których pominąć nie można, do granicznych, tylko jakąś swoją częścią lub pośrednio znaczących dla biografii twórczej autora. Uwzględniamy więc wszystkie absolutnie zdarzenia, o których pisarz sam opowiada, zwłaszcza wielokrotnie. Nie tylko dlatego, że najpewniej są one szczególnie ważne – głównie z tego powodu, że opowiadając je autor kreuje własny wizerunek, stwarza splot życia i literatury, który zawsze stanowi centralny wątek biografii pisarza. Ta opowieść, w miarę możliwości weryfikowana w świetle innych źródeł, może być wykorzystywana jako zasób wiedzy o wszystkich właściwie wymiarach życia pisarza, (powiedzmy: od bardzo osobistych do pokoleniowych) i interpretowana jednocześnie jako rodzaj autokreacji, zmieniającej się zresztą w czasie. Tak wykorzystujemy zwłaszcza, w rozdziale pierwszym (*Byliśmy dziećmi wojny*), opowieść Kapuścińskiego o dzieciństwie, stosunkowo późną, a więc pozwalającą już na wstępie wprowadzić pośrednio informację o stanie świadomości, ku któremu będzie ewoluowała jego droga pisarska, jeszcze nie-rozpoczęta.

Jeśli chodzi o fakty graniczne, generalnie ma rację Sławiński, kiedy pisze, że granica, którą musi sobie wyznaczyć badacz literatury

przebiega nie między faktami, lecz między różnymi „aspektami” tych samych faktów. Potencjalnie każde zdarzenie z życia pisarza może stać się przedmiotem ciekawości badacza literatury, jednakże nie samo w sobie, lecz – by tak rzec – funkcjonalnie: o tyle, o ile (i w jakiej mierze) zdolne jest jakimś swoim aspektem współtworzyć ciąg biograficzny, który badacz ten ma na uwadze⁵.

Można tylko dodać, że badacz nie zawsze jest wolny w swoich decyzjach, potrzeba zajęcia się jakimś faktem może zostać narzucona przez eksponowane miejsce w publicznym obrazie pisarza, jego nieuwzględnienie byłoby więc odczuwane jako brak. Oto w końcowej fazie pracy nad naszą książką wybuchła tak zwana afera teczkowa i nie mogliśmy pominąć problemu ewentualnej współpracy Kapuścińskiego ze Służbą Bezpieczeństwa, bo było widać, że sprawa ta jest ważna dla recepcji jego pisarstwa, mieści się więc w perspektywie biografii pisarza, obejmującej także jego społeczne funkcjonowanie. Ale wcale nie było łatwo stwierdzić, czy ta ewentualna współpraca na przełomie lat 60. i 70. miała jakieś znaczenie dla jego pisarstwa czy nie. Stwierdziliśmy ostatecznie, że miała pośrednie, w sensie wpływu na dziennikarskie podróże i sposób zatrudnienia się po powrocie z placówki stałego korespondenta. Trzeba było jednak najpierw uwolnić się od publicznego uprzedzenia, wyczytać z dokumentów, że mamy do czynienia nie tyle z faktem współpracy, ile z trzykrotnie ponawianą próbą wymuszenia na Kapuścińskim usług szpiegowskich podczas korespondenckich wyjazdów, i że uchylanie się od tych oczekiwań miało właśnie wpływ na przebieg podróży i pracy redakcyjnej.

⁵ Tamże, s. 179.

Badacz nie jest wolny także wtedy kiedy zastanawia się nad możliwością uwzględnienia faktów z życia prywatnego autora, nawet kiedy jest przekonany o ich znaczeniu dla pisarstwa. Wiedząc, że pisarz walczy heroicznie z licznymi chorobami i że skrętnie je ukrywa, powstrzymaliśmy się na przykład od śledzenia związków pomiędzy ostatecznym kształtem *Imperium* (a właściwie brakiem jego dalszego ciągu) oraz charakterem podróży Kapuścińskiego w latach 90., z przeżyтым wówczas wylewem, ograniczyliśmy się do nieśmiałej sugestii w tym względzie. Dziś, kiedy pisarz nie żyje, a wdowa opowiedziała szczegółowo o tym przypadku, byłoby łatwiej. Dziś zajęlibyśmy się najprawdopodobniej także podatnością Kapuścińskiego na stany lękowe, nieobojętną z pewnością dla obrazów desperackiej odwagi w jego prozie. Poza domysłami dysponujemy bowiem teraz wyrazistym zapisem tych stanów w pośmiertnie wydanych *Lapidariach VI*, nie do końca chyba zredagowanych przez autora. Dziś wreszcie, po rewelacjach Artura Domosławskiego (gdyby udało się je zweryfikować), trzeba by najprawdopodobniej poświęcić trochę uwagi życiu uczuciowemu pisarza. Mamy do czynienia z zastanawiającą erupcją talentu Kapuścińskiego w połowie lat 70., w ciągu pięciu lat ogłasza pięć swoich kultowych tytułów. Chcielibyśmy uwzględnić wszystkie okoliczności, które mogły temu sprzyjać. A, zdaniem Domosławskiego, pisarz właśnie wtedy przeżywa nową, wielką miłość.

Trzeba jednak podkreślić, że gdybyśmy nawet sięgnęli do wzmiankowanych, albo bardziej jeszcze intrygujących, faktów z życia autora, nie zrezygnowalibyśmy z podporządkowywania ich perspektywie biografii pisarza, czyli – perspektywie powstawania jego tekstów, i redukowałibyśmy je wszystkie do tego właśnie aspektu. Mówiąc inaczej, biografia tego typu nie zaspokoi czytelnika, który oczekuje tak zwanej pełnej prawdy o bohaterze biografii, bo w istocie spodziewa się on takiej książki o pisarzu, w której jego twórczość nie jest suwerenna i najważniejsza. W skrajnych przypadkach, do których jak myślę należy *Kapuściński non-fiction* Domosławskiego, jest ona trakto-

wana jako źródło utajonej, zakamuflowanej wiedzy o osobowości autora i poddana podejrzliwej, deszyfrującej jakieś pozaliterackie doniosłe sensory, lekturze. W przypadku popularnej dziś biograficznej opowieści reportażowej, bycie pisarzem jej bohatera ogranicza się na ogół do atrybutu, który czyni go postacią wybitną, ciekawą, znaczącą, (charakterystyczną zwykle dla jakiejś formacji kulturowej i przez to dodatkowo interesującą), najlepiej jeszcze, jak to się mówi, kontrowersyjną. Biografia reportażowa zazwyczaj posługuje się obficie dokumentami, zwłaszcza relacjami ustnymi, zbieranymi od ostatnich żyjących świadków życia bohatera, które zamieniają ją czasem w opowieść polifoniczną. Różne warianty tej odmiany biografistyki odnaleźć można zwłaszcza w książkach Joanny Siedleckiej (o Kosińskim, Gombrowiczu, Witkacym, Herbercie), Agaty Tuszyńskiej o Irene Krzywickiej (*Długie życie gorszycielki*), Barbary Stanisławczyk o Marku Hłasce.

Czy biografia pisarza, pisana w perspektywie historyczno-literackiej ma szanse w konfrontacji z bardziej popularnymi odmianami biografistyki? Chciałoby się wierzyć, że tak. Istnieje, wydaje się, jakaś znacząca populacja czytelnicza, która jest zainteresowana pisarzem w tej postaci, w jakiej wyłania się on ze swoich książek i w jakiej chciałoby się go bliżej poznać. Wydaje się też, że ten rodzaj pisarstwa jest pobudzany przez coraz ciekawsze inicjatywy, nowe punkty widzenia, no i przez coraz ciekawszych autorów. Zrobiło się głośno o przewartościowywaniu czy odzyskiwaniu historii literatury przez orientację feministyczną – właśnie poprzez biografię. Można by tu wymienić trzy już chyba biografie literackie Marii Komornickiej, biograficznie, portretowo ujęte *Cudzoziemki* Grażyny Borkowskiej i jej książkę o Halinie Poświatowskiej, biografię Marii Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej Anny Nasiłowskiej. Spośród innych ciekawych dokonaniań w tej dziedzinie biografistyki wymieńmy – przywołuję z pamięci – książki o Hannie Malewskiej, Jarosławie Iwaszkiewicz, Rafale Wojaczku, Julianie Tuwimie, no i wreszcie – Zofii Nałkowskiej i Czesławie Miłoszu.

Może należy skojarzyć dwa fakty: narastającą już od wielu lat dyskusję o kryzysie historii literatury, o dziesiątkach przyczyn, dla których nie może ona istnieć w dotychczasowej postaci, i rozwijający się równolegle nurt biografistyki – nie tylko popularnej czy reportażowej, ale i tej, nazwijmy ją tak – historycznoliterackiej. Muszę powiedzieć, że poza własnym doświadczeniem i częściowymi obserwacjami nie mam żadnych dowodów na to, że owa biografistyka rzeczywiście przejmuje jakąś część obowiązków i możliwości historii literatury. Trzeba by pod tym kątem przestudiować choćby wymienione pozycje i znacznie obszerniejszą listę niewymienionych. Odwołując się znów do naszej książki mógłbym wskazać jeden taki, testowy myślę, wyznacznik związku z myśleniem historyczno-, a może i teoretycznoliterackim. To po prostu gatunkowość ujęcia, znaczenie uprawianego przez pisarza gatunku dla sproblematyzowania jego biografii i włączenia jej w historyczne konteksty. Cały szereg cech naszej książki, przede wszystkim zaś chronologiczne uporządkowanie, fundamentalny dla myślenia historycznoliterackiego szacunek dla następstwa faktów, były łatwe do osiągnięcia dzięki temu, że Kapuściński uprawiał reportaż, musiał zdobyć materiał zanim przeobraził go w tekst, rewolucja musiała się zdarzyć, żeby mogła być opisana. W przypadku poety może to wyglądać inaczej. Świetna, choć piekielnie skomplikowana książka Piotra Matywieckiego o Julianie Tuwimie⁶ obywa się bez ścisłego porządku chronologicznego, mimo że wpisuje poetę w wymiar historii i jak najbardziej zajmuje się splotem życia i literatury w jego losie. Ale jej porządek jest porządkiem motywów czy obsesyjnie nawracających wątków, nie mieści się jakby w porządku chronologicznym, odsyła do losu, metafizyki, wieczności. Można sobie wyobrazić, że biografia jakiegoś niebanalnego powieściopisarza, która chciałaby podążać za rytmem jego twórczości, będzie musiała zdobyć się

⁶ Zob. P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.

na jeszcze inne uporządkowanie problemowo-czasowe. Myślę o kimś takim jak Wiesław Myśliwski, którego wszystkie powieści dzieją się na skrawku Sandomierszczyzny, przeważnie – w czasie zanim autor opuścił go w wieku lat osiemnastu, i którego ostatnia powieść stosuje wzór narracji pierwszej powieści. Należałoby znaleźć ekwiwalent podróży w głąb czasu bez ruszania się z miejsca...

Wydaje się, że dopóki biografia pisarza jest biografią reportażysty, poety, powieściopisarza – pozostaje w obrębie myślenia historycznoliterackiego.

Dariusz Kulesza

Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku

Czy postmodernizm się kończy? A może po prostu się zmienia? Czy ma to znaczenie dla historii literatury i genologii? Czy nowa sytuacja postmodernizmu stwarza szansę badaniom historycznoliterackim, prowadzonym ze względu na przeobrażenia rodzajów i gatunków literackich? Czy badania te można nazwać genologiczną historią literatury? Pytania dotyczą kontekstu (postmodernizm) i projektu (genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku), który warto byłoby zrealizować.

Koniec postmodernizmu?

Postmodernizm się kończy, albo przynajmniej w istotny sposób się zmienia. Diagnozę tę przywołuję nie ze względu na ponowoczesność, ale z powodu historii literatury i genologii. Zygmunt Ziątek w naszej książce sugeruje przeżycie się poststrukturalizmów, ale Slavoj Žižek wydaje się bardziej jednoznaczny, chociaż przedmiotem jego ustaleń jest nie tyle literaturoznawstwo, ile sam, przyjmijmy, postmodernizm.

*Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*¹. Ta książka nie jest świadectwem konwersji słoweńskiego filozofa. To tekst o ślepej uliczce, w którą zabrnął postmodernizm, albo o pułapce, którą postanowił opuścić. Postmoderniści (nawet jeśli Žižek za postmodernistę się nie uważa) wcześniej czy później musieli uświadomić sobie, że ich projekt emancypacyjny – którego początkiem był feminizm, a ewolucyjnym, granicznym (?) doświadczeniem, zapisana w literaturze polskiej przez Olę Tokarczuk², pod postacią emancypacji zwierząt, emancypacja wszystkich istot – nie jest dekonstrukcją chrześcijańskiego, patriarchalnego, heteroseksualnego świata, ale programem o charakterze pozytywnym, kwestionującym i burzącym znaną nam rzeczywistość tylko o tyle, o ile jest to związane z budowaniem rzeczywistości nowej, alternatywnej, ponowoczesnej, wyemancypowanej. W czym zatem problem?

Postmodernizm, przynajmniej w jego wersji europejskiej – innej niż wersja amerykańska, wynikająca z naturalnej potrzeby współistnienia niesprowadzalnych (?) do wspólnego mianownika kultur i w tym znaczeniu genetycznie wielokulturowa – rozpoznaję przede wszystkim jako stan nie tylko wyczerpania³, ale wręcz bezradności. Uzasadnionej. I rezygnacji. Ratunkowej.

¹ Zob. S. Žižek, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, wstęp J. Kutyla, posł. A. Ostolski, Warszawa 2009. Pierwodruk oryginału: 2000.

² Zob. O. Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2009. Ta książka wydaje się szczególnie ważna i wyjątkowo symptomatyczna. Jej znaczenie rośnie, jeśli weźmie się pod uwagę coraz większe polityczne zaangażowanie O. Tokarczuk, którego zewnętrznym znakiem jest jej współpraca z „Kulturą Polityczną”. Jeszcze coś. Magazyn „Książki” z grudnia 2012 r., dodatek „Gazety Wyborczej”, opublikował fragment najnowszej powieści Tokarczuk, zatytułowanej *Xięgi Jakubowe*. Za wcześniej na wiążące wnioski, ale ciekawie zapowiada się konfrontacja tej prozy z okółochrześcijańskimi tezami *Kruchego absolutu* Žižka.

³ Jeśli w związku z postmodernizmem pojawia się jakakolwiek forma przymiotnika „wyczerpany”, skazana jest na skojarzenie z esejem J. Bartha. I w tym

Niestosowne, a przede wszystkim bardzo ryzykowne (redukujące, a nawet fałszujące) są zbyt wielkie skróty, zwłaszcza w zasadniczych sprawach, ale nie piszę o postmodernizmie, tylko o historii literatury i genologii, o kontekście, jaki postmodernizm stwarzał i stwarza literaturze oraz literaturoznawstwu. Ponadto skrót, który proponuję, odwołuje się lub po prostu wykorzystuje dwa powszechnie znane teksty. Pierwszym z nich jest przetłumaczona przez Franciszka Jaszuńskiego, od dawna znana książka Zygmunta Baumana *Nowoczesność i Zagłada*⁴, a drugim szkic Przemysława Czaplińskiego *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*⁵.

Najpierw uzasadniona bezradność. Wielka Rewolucja Francuska to początek historii, w której nasz gatunek, homo sapiens, postanowił przejąć odpowiedzialność za swoje losy, rezygnując z transcendentnych sankcji, czyli Boga i Jego pomazańca: króla. Od tej pory to my sami, formalnie poprzez swoich wybieralnych przedstawicieli, decydowaliśmy o tym, jak powinien być urządzonej nasz świat. Problem w tym, że im doskonalsza miała być powoływana przez nas do istnienia rzeczywistość, tym więcej wymagała tak zwanego ładu i porządku, przybierających z czasem postać regulującej ustrój społeczny przemocy. Zawsze byliśmy świetni w „nadzorowaniu i karaniu”. I tylko nie wiadomo, co gorsze: transcendentna sankcja uzasadniająca, na przykład, epokę „podboju, rzezi i grabieży”⁶, nazywaną z europejskiego punktu widzenia epoką wielkich odkryć czy wypracowane przez nas samych i na naszą odpowiedzialność sank-

wypadku nie jest to bezpodstawne, chociaż Barth jest Amerykaninem, a w zapomnianym tekście pisał głównie o „wyczerpaniu” prozy J. L. Borgesa. Zob. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983. Pierwodruk oryginału: 1967.

⁴ Zob. Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1991.

⁵ Zob. P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

⁶ R. Kapuściński, *Ten Inny*, Kraków 2006, s. 21.

cje czarnego i czerwonego totalitaryzmu: rasowa oraz klasowa, które doprowadziły do bezprecedensowych zbrodni, kulminujących w antydoświadczeniu Holocaustu.

Oto nasza droga do bezradności, do przeświadczenia, że podejmowane przez nas, gatunek *homo sapiens*, wysiłki racjonalnie (!) porządkujące świat powodują nie tyle niebo na ziemi, ile piekło, którego nawet Dante nie byłby w stanie wymyślić. Skoro takie są efekty naszego działania, lepiej z nich zrezygnować (rezygnacja ratunkowa), lepiej przyjąć, że jesteśmy w stanie zbliżyć się do *Utopii* Tomasa Morusa, niż wytrwale ją budować. Argumentem rozstrzygającym o rezygnacji są koszty przedsięwzięcia. Niewymierne, bo przywołujące z jednej strony Koncentracjon Lager Auschwitz-Birkenau, a z drugiej Archipelag GULag.

Bezradność i rezygnacja. Bezradność wobec świata, polegająca na niemożności uporządkowania go i wobec siebie, wobec popędów, instynktów albo cech gatunkowych, skazujących każdego z nas (?) na role oprawców i morderców, potwierdzone przez psychologię społeczną po Holocaustcie, począwszy od eksperymentów Stanleya Milgrama z lat 60. XX wieku, a skończywszy na badaniach Philipa Zimbardo z wieku XXI⁷.

Rezygnując z totalnego porządkowania świata, okazujemy nie tylko bezradność, ale przede wszystkim rozsądek i odpowiedzialność. Wyciągamy wnioski ze swoich błędów. Uczymy się

⁷ Zob. S. Milgram, *Posłuszeństwo wobec autorytetu*, przeł. M. Hołda, Kraków 2008. To tłumaczenie książki Milgrama z 1974 r., dotyczącej eksperymentów rozpoczętych na początku lat 60. Powszechnie znanych, wnikliwie skomentowanych. Dużo mówią one o tym, jak łatwo przychodzi nam wejść w rolę oprawcy. I o tym, że Auschwitz w ogóle tego nie zmieniło. Zimbardo bardzo często powołuje się na Milgrama. Chyba najbardziej znany jest jego stanfordzki eksperyment więzienny. Zob. też Ph. Zimbardo, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, przeł. A. Cybulko, J. Kowalczevska, J. Radzicki, M. Zieliński, red. nauk. M. Materska, Warszawa 2008. Przypis ten pochodzi z mojej książki *Z historią literatury w tle* (zob. D. Kulesza, *Z historią literatury w tle. Daty, osoby, miejsce*, Białystok 2011, s. 30–31), a w *Genologicznej historii literatury polskiej...* pojawia się jako sygnał istotnych związków występujących między jedną i drugą publikacją.

ograniczać własne kompetencje. Rezygnujemy z zaufania, którym obdarzaliśmy się dotąd. Zaczynamy skutecznie kontrolować samych siebie.

Holocaust przenicował historię Europy. Będąc wytworem podstawowych sił nowoczesności – racjonalizmu, nauki wolnej od weryfikacji etycznej administracji i technologii – odsłonił ich zbrodniczą stronę. Po Zagładzie niemożliwe stało się bezkrytyczne zaufanie do rozumu i państwa (...). Dlatego (...) przemyślenie Holocaustu nie ogranicza się do zbierania dokumentów opowiadających o gettach i obozach, lecz zwraca się ku teraźniejszości. Zwrot ten (...) polega na upartym sprawdzaniu podstaw naszej cywilizacji – jej podatności i odporności na pokusę administrowania śmiercią⁸.

Zwrot ten to źródło postmodernizmu. Przede wszystkim europejskiego, nawet na poziomie kawiarnianych kompetencji rozpoznawanego poprzez takie słowa jak „dekonstrukcja” i zwroty w rodzaju „koniec wielkich narracji”. Bo jak można konstruować, jeśli zna się efekty naszego budowania rozpoczętego Wielką Rewolucją Francuską. I jak można pozwolić sobie na wielkie narracje, skoro tak łatwo daje się wykorzystać je do formułowania uzasadnień zbrodni. Oczywiście, dekonstrukcję można ograniczyć do tekstu i języka, a Derrida to kolejny badacz odżegnujący się od postmodernizmu, ale konsekwencje jego literaturoznawczych pomysłów zostały praktycznie zastosowane w myśleniu o całej kulturze, co dziwić nie powinno. Bo czy nasza (śródziemnomorska, judeochrześcijańska, zachodnia, nowoczesna i ponowoczesna) kultura mogłaby przetrwać bez tekstu, który jako jedyny jest, chociaż i jego też nie ma?⁹ A skoro nawet tekstu może nie być, to skąd miałyby się wziąć jakakolwiek wielka narracja?

⁸ P. Czaplinski, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, dz. cyt., s. 21.

⁹ Jednym z najzabawniejszych i najciekawszych tekstów o dekonstrukcji jest wykład Prof. Kłosińskiego. Zob. K. Kłosiński, *Czy ktoś ukradł tekst?*, w: tegoż, *W stronę inności. Rozbiory i debaty*, Katowice 2006.

Na szczęście zabawa w paradoksy już się kończy. Przynajmniej z punktu widzenia, przyjmijmy, postmodernizmu, postulowanego przez Žižka. I nie chodzi głównie o to, że nie można bawić się w nieskończoność, bo postmodernizm jako zabawa to rozumiała konsekwencja uzasadnionej bezradności. Poczucie winy nie jest na dłuższą metę do zniesienia. Niezależnie od tego, jak wielkie zbrodnie ma się na sumieniu. Przygniecenie brzemieniem Holocaustu nie tylko zrezygnowaliśmy z kolejnych pomysłów na wielką, totalną narrację porządkującą rzeczywistość i zaczęliśmy kontrolować swoje zbiorowe bycie w świecie, ale musieliśmy też znaleźć jakikolwiek, proszę wybaczyć, wentyl bezpieczeństwa, uwalniający nas od permanentnego napięcia związanego z samokontrolą. Nie da się, mam nadzieję, uwolnić od poczucia winy i odpowiedzialności, a zabawa to coś więcej niż kwestia psychicznej równowagi. Zabawa to nieuchronne wypełnienie pustego miejsca, jakie powstało po ratunkowej rezygnacji z wielkich narracji, z realizowanych serio projektów zmieniających Ziemię w utopijny, koncentracyjny raj. Społeczna próżnia jest po prostu niemożliwa. Jeśli nie budujemy, „musimy” się bawić. Jak inaczej opanować energetyczny potencjał tych, którzy znajdują się w zasięgu globalizującej się, masowej, popularnej kultury? Praktyka społeczna modyfikuje ten teoretyczny model. Wprowadzona przez nią zmienna to budowanie, które ma wyłącznie liczbę pojedynczą, ponieważ dotyczy milionów skupionych na sobie konsumentów, realizujących wyłącznie własne, osobiste i osobne kariery. Nawet jeśli towarzyszy temu zbiorowe działanie.

Uzasadniona bezradność, ratunkowa rezygnacja i zabawa, jałowa. Trudno w tym zestawie znaleźć jakiś program pozytywny, przekraczający zasadę negatywnego, w tym wypadku pasywnego reagowania na rzeczywistość. Sytuacja zmienia się, gdy na postmodernistyczny projekt emancypacyjny spojrzysz się nie z perspektywy dekonstruowania – powtórzę – chrześcijańskiego, patriarchalnego, heteroseksualnego świata, ale jak na budowanie jego alternatywy: ponowoczesnej i wyeman-

cypowanej. Wystarczyło zapragnąć zmiany, by przekroczenie kręgu negatywnych rozwiązań okazało się realne. Wystarczyło zmienić optykę, by dekonstrukcja stała się kreacją. Nie są ważne motywy tego przewartościowania, ponieważ skazują one na nadużywane diagnozy psychologicznej natury. Ważniejsze jest to, że zmiana została potraktowana przez postmodernistów jako nie tylko możliwa, ale także uzasadniona, a wręcz konieczna.

Czy to koniec postmodernizmu? Tak, jeśli przyjmiemy, że jego cechą konstytutywną jest kontestowanie wszystkiego, co wiąże się z formowaniem jakiegokolwiek systemu, a zwłaszcza teleologicznie zorientowanej struktury społecznej o kulturotwórczych konotacjach, opartej na stabilnych, weryfikowalnych podstawach. Nie, jeśli traktujemy postmodernizm jako stan kultury, który przydarzył się znanemu nam światu w sposób uzasadniony i w tym znaczeniu nieuchronny. Perspektywa (dynamiczna, historyczna, diachroniczna¹⁰), zakładając istnienie zmiennych w czasie powodów pojawienia się postmodernizmu, bierze pod uwagę ewentualność jego ewolucji, z którą, jak sądzę, mamy teraz do czynienia.

Można przyjąć, że jedną z podstawowych form poznania jest strukturalizowanie tego, co staramy się zrozumieć. Strukturalizacja oznaczając zatrzymanie w czasie, skazuje rozpoznawany przedmiot na unicestwienie o tyle, o ile kwestionuje jego zmienność w czasie. Nie musi wynikać stąd wnioszek skazujący na wybór: albo „rzeczy same w sobie”, albo procesy wyznaczające środowisko ich funkcjonowania. W napięciu tym, albo albo, można szukać źródeł postmodernizmu, który rezygnuje z finalnego rozpoznania rzeczy i zjawisk, zdając sobie sprawę z modyfikującej ich tożsamość zmienności warunków, w których przyszło im być, a raczej nieustannie się stawać.

¹⁰ W odróżnieniu od poprzedniej, którą można nazwać statyczną, ahisteryczną, czyli strukturalną i synchroniczną.

Co wynika z tego dla genologicznej historii literatury polskiej XX i XXI wieku?

Przyjmując perspektywę dynamiczną, historyczną i diachroniczną, możemy traktować postmodernizm inaczej niż jako zarazę albo wielkie wyzwolenie kultury. Zyskujemy szansę poznania go jako stanu rzeczy. Uzasadnionego, czyli motywowanego historycznie, decydującego zarówno o kondycji literatury, jak i literaturoznawstwa. Nie ma więc sposobu na to, by pisać współcześnie o historii literatury czy genologii bez uwzględnienia postmodernistycznego punktu odniesienia. Chyba że uprawiamy literaturoznawstwo hermetycznie zamknięte na rzeczywistość, i to nie tylko kulturalną, bo przecież postmodernizm wziął się przede wszystkim z niemożliwego do uniknięcia, i pominięcia, zderzenia naszej kultury, a zwłaszcza naszej literatury, z naszą historią¹¹.

I nie chodzi o to, by albo cieszyć się ze zmian w postmodernistycznym światopoglądzie (postulujących pozytywnych charakter podejmowanych działań), albo ubolewać z powodu wypalania się rewolucyjnego, postmodernistycznego zapału. Rzecz w tym, by dostrzec istotę dokonującego się czy zapowiadanego procesu, by sprawdzić, na ile jest on realny i co mógłby zmienić w stanie kultury, literatury, a zwłaszcza literaturoznawstwa. Ewolucję historii bezpieczniej będzie zostawić Francisowi Fukuyamie, Samuelowi Huntingtonowi i Barakowi Obamie. I tak sobie z nią nie poradzą¹².

Slavoj Žižek w *Kruchym absolutie...* zauważył, że w konfrontacji ze światem ekspansywna kultura Zachodu boryka się

¹¹ Piszę o naszej kulturze, naszej literaturze i naszej historii, by zwrócić uwagę na to, że to my, gatunek homo sapiens, odpowiadamy za to zderzenie. Za jego przyczyny i konsekwencje. Bez poczucia odpowiedzialności za aktualny stan rzeczy i jego następstwa nie ma, moim zdaniem, wiarygodnej diagnozy dotyczącej kultury, literatury i historii.

¹² Tak samo jak literaturoznawcy skazani są na bezradność w konfrontacji z literaturą, zwłaszcza tą, której jeszcze nie ma.

z dwiema postawami¹³. Z jednej strony liberalni sceptycy, którzy nie mogą sobie pozwolić na żadną wiarę, na żadną pewność, ponieważ racją ich istnienia pozostaje i permanentne, konstytutywne wątplenie, i skuteczna troska o to, by instytucje życia zbiorowego formowane były zgodnie z chronioną prawem zasadą, egzekwującą obronę przed jakimikolwiek rozwiązaniami o jednostronnym charakterze. Z drugiej strony religijni fundamentaliści, którzy zamiast stać po stronie wiary, dawno już przeszli na ciemną stronę religijnej wiedzy, sprzeniewierzającej się Tajemnicy, kwestionującej Jej transcendentny charakter, redukującej wiarę do poziomu funkcjonalnego narzędzia w konfrontacji z każdym innym, niemożliwym do pisania wielką literą.

Konsekwencje obu postaw są nie tyle żałosne, ile po prostu niebezpieczne. Siłąc się na archaiczny już dowcip, mógłbym napisać, że liberalni sceptycy swoją pasywnością potwierdzają tezę o końcu historii, ale nawet Fukuyama nie może być z tego zadowolony, ponieważ w praktyce oznacza to nie tyle równowagę i stabilność, ile stagnację obsuwającą się w patowy, jałowy i demoralizujący regres. Żarty na temat religijnych fundamentalistów są po prostu niestosowne, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę terrorystyczne konsekwencje religijnego fundamentalizmu. Nawet jednak na poziomie dozwolonej prawem, codziennej aktywności (kulturalnej, społecznej, politycznej) fundamentaliści stwarzają zagrożenie i to zarówno swojej religijnej tożsamości (pozbawiając ją absolutnego punktu odniesienia i egzystencjalnego ryzyka wiary, o którym pisali Pascal, Kierkegaard czy Szestow), jak i funkcjonowaniu społeczeństw, skazując je na nieprzewidywalne ryzyko zacierania różnic między wiarą, wiedzą i prawem.

¹³ Przyznam, że ważniejsze niż skrupulatne sprawozdanie z dociekań Žižka jest dla mnie wykorzystanie jego opinii do opisanego stanu postmodernizmu dzisiaj i wynikających stąd możliwości, pojawiających się przed literaturoznawstwem w jego genologicznej i historycznoliterackiej postaci.

Co można zrobić w tej sytuacji? Jak na nią sensownie zareagować? Recepta wydaje się dialektycznie oczywista. Jeśli tezę miałby być liberalny sceptycyzm, a antytezą religijny fundamentalizm¹⁴, syntezy należałoby szukać tam, gdzie Horacjański aurea mediocritas, sugerujący liberałom trochę więcej wiary, a fundamentalistom trochę więcej sceptycyzmu. Pisząc bardziej serio, muszę zwrócić uwagę na to, że jedynym rozwiązaniem, zarówno dla religijnych fundamentalistów, jak i liberalnych sceptyków, jest wiara. Religia bez niej traci Boga. Staje się sumą ludzkiej bezradności, zbiorem bezskutecznych wysiłków zmierzających do kontaktu człowieka z Transcendencją. To akurat nie musi specjalnie Žižka zajmować. Dużo ważniejszy jest dla niego postulat mówiący o tym, że jedynym ratunkiem dla lewicy, bliższej mu niż postmodernistyczne etykiety, jest sięgnąć po wiarę, po prostu uwierzyć. Przy czym nie wchodzi w grę wiara postsekularna, ale formowana na wzór pierwszych chrześcijan wiara w prawdę. Tak, Slavoj Žižek od tych, których jako postmarksista nazywa lewicą, a którzy „dla świata” funkcjonują jako postmoderniści, Slavoj Žižek domaga się od nich wiary w prawdę. Wiary w to, że demontaż chrześcijańskiego, patriarchalnego, heteroseksualnego porządku nie jest wyłącznie zbiórką skompromitowanej przeszłości, ale budowaniem tego, co nowe i wspaniałe, co wyłącznie ze względu na złe skojarzenia z powieścią Huxleya nie może być nazwane nowym i wspaniałym światem. Žižek nie chce, by projekt emancypacyjny postmodernistów – sztandarowe przedsięwzięcie ponowoczesności, wspólny mianownik, do którego daje się sprowadzić postmodernistyczny światopogląd, jeśli tylko dopuścimy możliwość jego istnienia – był wyłącznie kontestacją, protestem, aktem sprzeciwu. Žižek chce, by postmodernizm dorósł, by jego działania

¹⁴ Przynajmniej z punktu widzenia dialektycznego równania tezę równie dobrze można byłoby przypisać religijnym fundamentalistom, a antytezę liberalnym sceptykom.

przybrały postać zorganizowaną, świadomą i celową, wynikającą z wiary w prawdę, która mówi, że ponowoczesny porządek społeczny – i wynikający z niego stan kultury oraz porządek polityczny, pozwalający osiągnąć oba (społeczny, kulturalny) i ich strzec – jest najlepszy z tych, jakie ludzie „na tym etapie swojego rozwoju” mogą, a nawet powinni zrealizować.

W tym momencie bezpieczniej będzie pozostawić symptomatyczne pomysły Žižka ze względu na nieuchronnie nadobecną w nich politykę. Towarzysząc im jednak tak długo, dobrze byłoby coś z nich sobie, czyli literaturoznawstwu, pozostawić. I wykorzystać, bo jeśli postmoderniści mogą wierzyć w prawdę i chcą na tej wierze budować nowy świat, to czy nie należałoby zweryfikować kilku tez ponowoczesnej albo poststrukturalistycznej proveniencji, które od dawna ograniczają zwłaszcza historię literatury, a może nawet genologię.

Zastrzeżenie. Nie ma powrotu do tego, co było: do strukturalistycznego myślenia o gatunkach i do organiczno-dynamicznych, historycznoliterackich wykresów, nawet jeśli pochodzą z tak cennej źródła jak *Podstawowe pojęcia sztuki* Henryka Wölfflina. Nie oznacza to, że można zapomnieć o tym, co było przed postmodernistycznym przełomem, na przykład o genologicznych pracach Michała Głowińskiego. Bez tego rodzaju tradycji nie damy sobie rady. Tym bardziej, że nie należy ona do przeszłości, ale niezmiennie współtworzy to, co w genologii – dzisiaj – jest, albo się staje. Wystarczy przypomnieć takie prace współautora *Słownika terminów literackich* jak *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*¹⁵ czy *Gatunki literackie*¹⁶.

¹⁵ Zob. M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: tegoż, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. 1: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997. Zob. też *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*, pod red. M. Janion i A. Piorunowej, Warszawa 1967.

¹⁶ Zob. M. Głowiński, *Gatunki literackie*, w: tegoż, *Prace wybrane*, dz. cyt., t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998. W sprawie francuskojęzycznego pierwodruku artykułu zob. tamże, s. 412.

Wystarczy przywołać opisane przez niego niezależnie od prac Bachtina gatunkowe inwarianty. Zresztą sam Michał Głowiński w otwierającym naszą książkę szkicu relacjonuje swoje genologiczne badania i ich efekty.

Pamiętając o genologicznej, żywej, wciąż odzyskiwanej tradycji, nie sposób zapomnieć także o tym, jak zmodyfikowała ją nie tylko literaturoznawcza ponowoczesność. Najważniejsze ustalenia w tej kwestii odnaleźć można w pracach Seweryny Wysłouch, która nie tylko opisała przebudowującą się genologię¹⁷, ale zajęła się także decydującym o jej użyteczności „polem gry”, czyli zmieniającym swoje granice, wymagającym wciąż nowych rodzajowo-gatunkowych ustaleń, obszarem literatury¹⁸. W największym skrócie zachodzące w genologii zmiany dałoby się sprowadzić do odchodzenia od tego, co konstytutywne i strukturalistyczne w określaniu rodzajów i gatunków oraz do zmierzania ku perspektywie kognitywnej, uwzględniającej zmienny, warunkowany konkretną aktywnością człowieka, antropologiczny punkt widzenia. Przy czym kognitywno-antropologicznemu „chaosowi” genologicznemu towarzyszy jeszcze jedna zmienna: niemieszcząca się w utrwalanych przez wieki granicach, konwencjonalizowana za sprawą wynalazku Gutenberga, ale dużo starsza niż druk literatury. Intertekstualna, interdyscyplinarna? Jeśli już, to transdyscyplinarna, chociaż i to słowo nie mówi wszystkiego o anektowanych przez nią obszarach, ani o obszarach, które ją zaanektowały. Zresztą nie chodzi o aneksje, ale o wszelkiego rodzaju dyfuzje i osmozy, o współistnienie zacierające więcej niż granice, bo przede wszystkim

¹⁷ Zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, t. 1, Kraków 2005.

¹⁸ Zob. S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury*, w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, pod red. nauk. S. Wysłouch, B. Przymuszały, Warszawa 2009.

jednowymiarową, poddającą się strukturalizacji, dysponującą konstytutywnymi cechami, genologiczną tożsamość. My już nie tylko nie wiemy, co czytamy, ale po to, by kontaktować się z polimorficzną (amorficzną?) literaturą, musimy opanować umiejętności, które z czytaniem mają coraz mniej wspólnego.

Na szczęście sytuacja nie tyle badaczy przeraża, ile ich inspiruje. Świadczą o tym, między innymi, takie fakty jak seria *Zagadnienia i problemy współczesnej genologii*, redagowana przez Danutę Ostaszewską i Romualda Cudaka¹⁹ oraz publikacja wyjątkowa, przecząca genologicznemu chaosowi, radząca sobie z nim w sposób o tyle definitywny, o ile słownikowy. Mam na myśli *Słownik rodzajów i gatunków literackich*²⁰.

Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku?

Genologia dysponuje dzisiaj bezcenną i wciąż użyteczną tradycją. Jej zderzenie z postmodernizmem nie okazało się kolizją. Napisałbym, że otworzyło rodzaje i gatunki na to, co podobne, zmienne i ludzkie (związane z naturalnymi wyznacznikami naszych postaw²¹), ale musiałbym wówczas zapomnieć, że tradycyjna, strukturalistyczna genologia, przy całej swojej konstytutywności, też uwzględniała historyczną zmienność i związek rodzajów literackich z używającym ich człowiekiem. Postmodernistyczna zmiana w myśleniu o rodzajach i gatunkach do-

¹⁹ Serię otworzył tom *Polska genologia literacka* (Warszawa 2007). Kolejne to: *Polska genologia lingwistyczna* (Warszawa 2008) i *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej* (Warszawa 2009).

²⁰ Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, wyd. 2, Warszawa 2012.

²¹ Pisząc o tym, S. Wysłouch odwołuje się do ustaleń genologicznego „rewolucjonisty”, Emila Staigera. Zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, dz. cyt., s. 108.

konała się, ale od dawna była przygotowywana. Włodzimierz Bolecki napisał kiedyś, że Janusz Sławiński był pierwszym polskim poststrukturalistą²². Nie warto traktować tego wyłącznie w kategoriach żartu. Prace Emila Staigera, na które powołuje się Seweryna Wysłouch, opisując genologię w przebudowie, pochodzą z 1946 roku²³. To ma znaczenie, nawet jeśli za Johnem Barthem przyjmiemy, że pierwsza fala postmodernizmu, czyli tak zwana literatura wyczerpania²⁴, zaczęła się na Zachodzie po roku 1956.

Jest tradycja, jest stymulujący genologiczne zmiany postmodernizm, jest też świadomość, że czas na krok następny, na nowe zastosowanie genologii. Historycznoliterackie. Nowe? Genologia z samej swojej natury skazana jest na historycznoliteracki kontekst, na poetykę historyczną. Nowe może być tylko to, co wynika ze spotkania rodzajów i gatunków z postmodernizmem. Nowa może być genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku, korzystająca z ponowoczesnego, istotnie zmieniającego się, albo dobiegającego końca epizodu naszej kultury. Tym bardziej, że sam postmodernizm zdaje się dopominać już nie o dekonstrukcję, ale o wielkie, pozytywne projekty, o uwierzenie w niemożliwe, czyli w narrację nadającą sens. Rzeczywisty. Prawdziwy.

Trwam w przeświadczeniu, że nie ma większej literaturoznawczej narracji niż narracja historycznoliteracka. Nie ma powodu, by traktować jej jako okazję do przedsięwzięć o teleologicznym charakterze. Nie musimy wiedzieć ani co się wydarzy (co wydarzyć się powinno), ani tego, jak wygląda kompletny

²² Zob. W. Bolecki, *PPP (Pierwszy Polski Poststrukturalista)*, „Teksty Drugie” 1994, nr 4.

²³ Zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, dz. cyt., s. 113. W przypisach do artykułu S. Wysłouch pojawia się edycja pracy Steigera z 1959 roku, ale jej pierwsze wydanie opublikowano w roku 1946.

²⁴ Zob. przypis 3.

bilans powodów, dla których literatura wygląda dzisiaj tak, a nie inaczej. Nie ma powodu, byśmy wiedzieli zbyt wiele. Tego, między innymi, nauczył nas postmodernizm. Ale nawet uwzględniając te rezygnacje, historia literatury pozostaje najważniejszą literaturoznawczą narracją. Jest zasadniczym punktem odniesienia, ale wolnym od transcendentnych konotacji, jest kontekstem, który nie może być żadnym megametatekstem, zawierającym w sobie wszystkie inne, jest sumą, ale jej pęczniejący ogrom nie poddaje się finalnej strukturalizacji. Nawet jeśli historia literatury jest na tyle znarratywizowana, że da się ją sprowadzić do jakiegokolwiek stylistycznego tropu, i tak warto ją opowiadać. Zwłaszcza korzystając z genologii.

Zresztą nawet wtedy, gdy Teresa Walas pytała, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, raczej upominała się o konieczne zmiany, niż kwestionowała historycznoliterackie ambicje literaturoznawstwa. Także Barbara Skarga, wyznaczając „granice historyczności”, konfrontując się z Michelelem Foucault, nie tyle ulegała jego pasji kwestionowania transcendentaliów, ile – pełna szacunku dla ustaleń autora *Archeologii wiedzy* – potwierdzała swoją wiarę w sensowność historii²⁵. Obie panie swoimi badaniami nie tylko zaświadczyły o trwałości wiary w historię i historię literatury, ale również pokazały, w jaki sposób wiara ta powinna korzystać z postmodernistycznego stanu kultury, z poststrukturalistycznego literaturoznawstwa. Nie bez znaczenia jest też to, że historycznoliterackie propozycje Teresy Walas zapisane w XXI wieku, poprzez odwołanie do encyklopedii i kroniki, nie są wolne od genologicznego kontekstu, a nawet więcej, wskazują nacechowaną genologicznie strategię gromadzenia wiedzy (encyklopedia) i gatunek (kronika), użyteczne z punktu

²⁵ Szerzej o *Granicach historyczności* B. Skargi z 1989 r., o monografii *Czy jest możliwa inna historia literatury* (Kraków 1993) oraz o innych historycznoliterackich pracach T. Walas piszę we wprowadzeniu do swojej książki *Z historii literatury w tle*, dz. cyt.

widzenia historii literatury²⁶. I tylko pozornie może się wydawać, że sugestie przyjaciółki Wisławy Szymborskiej mają charakter zarówno archaiczny, jak i anachroniczny. To raczej kolejne potwierdzenie tego, że znów zaczynamy. Od początku albo od początków, od encyklopedii i kroniki, sięgając do europejskiego, otwierającego ponowoczesną perspektywę oświecenia (encyklopedyści) i do polskiego średniowiecza naznaczonego kronikami Galla Anonima czy Wincentego Kadłubka. Zaczynamy odwołując się do dwóch alternatywnych, ale także komplementarnych – przynajmniej z punktu widzenia historii wiedzy traktowanej jako całość – epistemologii, czyli, nazywając rzecz równie szumnie, dwóch uzupełniających się metodologii prowadzenia badań naukowych. Nie pytamy już, czy historia literatury jest możliwa? Naśladując Teresę Walas, warto podjąć wysiłki, by udzielić pozytywnej i praktycznej odpowiedzi na to coraz mniej aktualne pytanie. W naszych historycznoliterackich staraniach nie powinno zabraknąć miejsca na ostrożność i sceptycyzm, których nauczył nas postmodernizm, ale przede wszystkim wymagają one trwałej wiary w kruchy, literaturoznawczy absolut, w historię literatury.

Szkoda czasu na nieprzezwyciężony sceptycyzm historycznoliterackich liberałów, godzących się na każde rozwiązanie tylko dlatego, że żadne z nich nie może być zadowalające. Historycznoliteraccy fundamentaliści nie przestaną okupować badawczych marginesów, jeśli nie zgodzą się na uwzględnienie w swoich pracach tego, co do myślenia o historii literatury wprowadził postmodernizm. Niezbędny jest kompromis między liberałami i fundamentalistami. Historycznoliteracki. I genologiczny, ponieważ dzisiaj trudno wskazać perspektywę badań historycznoliterackich bardziej użyteczną niż ta, która odwołuje się do rodzajów i gatunków literackich.

²⁶ Zob. T. Walas, *PRL jako przedmiot dyskursu encyklopedycznego*, w: *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* red. nauk. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007.

Nie ma w tym nic nowego. Wystarczy przyrzeć się genologicznie zorientowanemu układowi materiału w takich kompendiach jak przygotowana w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, trzytomowa, nieukończona *Literatura polska 1918–1975*²⁷. Układ ten realizuje bardziej zaawansowana, bo doprowadzona do roku 1996²⁸, też zresztą IBL-owska seria, określana dla odróżnienia od wymienionej jako *Mała Historia Literatury Polskiej*.

Najważniejszą alternatywą dla tego rodzaju uporządkowania wielkich i mniejszych syntez jest perspektywa personalna, obecna właściwie w każdej pracy historycznoliterackiej, ale na naszym, polskim gruncie doprowadzona do perfekcji przez Artura Hutnikiewicza w jego *Młodej Polsce*, wydanej po raz pierwszy w roku 1994, w ramach serii *Wielka Historia Literatury Polskiej*. Personalny punkt widzenia ma raczej małe szanse w konfrontacji z nastawieniem genologicznym. I nie chodzi o niestosownie brzmiący w tym miejscu, postmodernistyczny argument, mówiący o śmierci autora²⁹. Problem polega raczej na tym, że autor jest, a literaturoznawstwo nie potrafi sobie z nim poradzić, niezależnie od sukcesu *Młodej Polski* Hutnikiewicza.

Przewaga genologicznie zorientowanego układu prac historycznoliterackich nie oznacza przyzwolenia na powielanie go w takiej postaci, jaka znana jest z *Wielkiej* czy *Małej Historii Literatury Polskiej*. Nie trzeba postmodernizmu, by marzyć o nieco

²⁷ Zob. *Literatura polska 1918–1975*, red. nauk. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, T. Bujnicki, t. 1–3, Warszawa 1975–1996. Standardowy układ powielany w kolejnych tomach wygląda tak: najpierw *Kultura literacka*, potem *Czasopisma literackie*, *Krytyka literacka*, *Eseistyka* (tylko w cz. 1, t. 3), *Refleksja o kulturze*, *Wiedza o literaturze*, *Poezja*, *Proza*, *Dramat*, *Satyra* (tylko w t. 2) oraz *Dokumentacja bibliograficzna*, w t. 2 uwzględniająca obszerną *Bibliografię personalną*.

²⁸ Zob. A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego. 1975–1996*, Warszawa 2006. W związku z tą pozycją warto dodać, że zawiera ona obszerne, prawie 40-stronicowe *Kalendarium 1975–1996*, które chyba równie dobrze można byłoby nazwać kroniką.

²⁹ Zob. R. Barth, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2. Pierwodruk: 1968.

innym związku między historią literatury i genologią. Związku, przynajmniej z mojego punktu widzenia, optymalnym.

Wielkie wrażenie podczas wizyty w londyńskiej National Gallery zrobił na mnie porządek ekspozycji. Chronologicznie prezentowana historia malarstwa opowiedziana została według tego, który kraj, która z malarskich szkół była w danym czasie, wieku, okresie, najważniejsza, rozstrzygająca o tym, co w malarstwie nowe i cenne, najistotniejsze dla powszechnej historii sztuk plastycznych. Chciałbym odwzorować ten porządek w genologicznych badaniach historycznoliterackich. Jak mogłoby to wyglądać w odniesieniu na przykład do polskiej literatury powojennej? Tej, którą nie czekając na koniec wojny, warto zacząć w lipcu 1944 roku, a skończyć można w roku 1989, otwierającym nową Polskę, stwarzającą szansę na nową literaturę.

Najpierw, w miarę możliwości, daty, cezury i okresy, czyli temporalny punkt odniesienia, czasowa rama, pozwalająca zestawiać z nią rodzaje i gatunki. Rozumiem literaturoznawcze ambicje polegające na potrzebie szukania takich dat, które mają wyłącznie charakter literacki, ale niezbyt wierzę w tego rodzaju postawę wobec literatury polskiej lat 1944–1989. Mówiąc wprost, od lat nie umiem pozbyć się przeświadczenia, że o polskiej literaturze powojennej decyduje nawet nie historia, ale po prostu polityka. Z jednej strony kategoryczny imperatyw obywatelski pisarzy, a z drugiej równie naturalna potrzeba wybijania się na estetyczną, poetycką, albo po prostu literacką niepodległość. Przyjmując taki punkt widzenia, powtarzając – po raz kolejny – za Oskarem i Czesławem Miłoszami, że poezja, że literatura to namiętna pogoń za Rzeczywistością³⁰ i rozpoznając powojenną rzeczywistość jako podporządkowaną historii i polityce, nie czuję nadmiernego dyskomfortu, wskazując jako istotne dla literatury takie przełomy jak lata 1944–1948,

³⁰ Zob. Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 25.

rok 1956, 1975 czy 1989. Ze względu na Nową Falę przywołuję rok 1968, a opisując Nową Prywatność nie bagatelizuję Sierpnia 1980 roku. Wyodrębniam nawet ponadpokoleniową i pangatunkową literaturę stanu wojennego, chociaż wiadomo, że najważniejsza była wtedy poezja. Tego rodzaju przygotowanie, korzystające nie tylko z literackiego kalendarza, pozwala zmierzyć się z kwestią zasadniczą, czyli genologiczną historią literatury polskiej, opowiadaną tak, jak historia malarstwa w National Gallery.

Lata 1944–1948 to okres „burzy i naporu”, kiedy mogło się jeszcze wydawać, że – przynajmniej w literaturze – rewolucja będzie łagodna. Owszem, nie mogły ukazać się ani *Rojsty*, ani *Polska jesień*, ani *Czarny potok*, ale Jerzy Borejsza bardzo się starał, by pisarze mogli liczyć nie tylko na jego wydawniczą pomoc. Zgoda, nie wszyscy, ale poziom wymaganej lojalności znacząco odbiegał od stanu z lat 1949–1955. A gatunki? Stan przejściowości (między wojną i socrealizmem) nie sprzyjał preferowaniu żadnego z nich. Zdecydowała praktyka, determinowana przez powszechną – także z punktu widzenia genologii – realizację najważniejszego, literackiego zadania tamtego czasu, polegającego na zapisywaniu wojny. W tym zakresie najważniejsze wydają się obozowe opowiadania Tadeusza Borowskiego i poezja Tadeusza Różewicza³¹, ale nie sposób pominąć omawianego w naszej książce przez Radosława Siomę dramatu Jerzego Szaniawskiego *Dwa teatry*.

Realizm socrealistyczny z samej swojej natury był totalną metodą twórczą, obejmującą wszystkie rodzaje i gatunki literackie, ale nie ulega wątpliwości, że w tym pospolitym, genologicznym ruszeniu obowiązywała jasno określona hierarchia. Najwyżej cenione były powieści produkcyjne, konieczne kilkuset stronicowe i dotyczące najważniejszych zadań planu sześcioc-

³¹ O tym, jakie warunki musiała spełnić literatura polska, by móc wiarygodnie funkcjonować po wojnie, piszę w książce *Dwie prawdy. Zofia Kossak i Tadeusz Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944–1948* (Białystok 2006).

letniego. W grę wchodziła odbudowa Warszawy (na przykład *Obywatele* Kazimierza Brandysa z 1954 roku), budowa statków (na przykład *Lewanty* Andrzeja Brauna z 1952 roku) czy wydobycie węgla (na przykład *Węgiel* Aleksandra Ścibora-Rylskiego z 1951 roku). Mniej ważne były powieści socrealistyczne o tematyce wiejskiej (między innymi teksty Romana Bratnego) czy te, które bezpośrednio dotyczyły walki politycznej (choćby *Władza* Tadeusza Konwickiego, *Rozstaje* Jerzego Putramenta albo takie opowiadania Tadeusza Borowskiego jak *Kłopoty pani Doroty...* czy *Dysputy księdza dobrodzieja*).

Niezależnie od tego, że socrealistyczną poezję uprawiali twórcy tej miary co Konstanty Ildelfons Gałczyński, Władysław Broniewski³² czy Mieczysław Jastrun, nie mogła ona liczyć na popularność i wsparcie władz równe okazywanemu prozie produkcyjnej. Może dlatego młodzi socrealiści zwani przyszczałymi (Wiktor Woroszyński, Andrzej Mandalian, Arnold Słucki czy Witold Wirpsza³³) uciekali w tak zwaną majakowszczyznę, wyżej ceniąc agitacyjny wymiar wiersza niż metaforę. Chociaż w ich wypadku najistotniejsza wydaje się pełna entuzjazmu wiara w nowy, socjalistyczny porządek.

O dramacie realizmu socrealistycznego wystarczy napisać, że był konsekwentnie reglamentowany³⁴, potwierdzając planowy charakter tego, co nazywano polityką kulturalną państwa,

³² Wymieniając Gałczyńskiego i Broniewskiego wśród socrealistów warto pamiętać, że ich twórczość z lat 1949–1955 była nie tylko lojalna wobec obowiązujących ją politycznych wymagań, ale bywała także wolna od ich wpływu. Zob. Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 127–133.

³³ Tak jak w wypadku Gałczyńskiego i Broniewskiego, także wobec przyszczałych warto zachować rzetelność, informując nie tylko o ich socrealistycznych zatrudnieniach, ale również o tym, że każdy z nich nie tylko rozliczył się ze swoją niesławną przeszłością, ale także brał czynny udział w działaniach jeśli nie politycznej, to literackiej opozycji po roku 1955.

³⁴ Np. w 1951 r. repertuar teatrów w Polsce zaplanowano w następujący sposób: 30% zajmować miały polskie sztuki współczesne, czyli socrealistyczne, 30% sztuki radzieckie, czyli... jak poprzednio, 20% klasyka polska, 20% klasyka światowa.

czyli Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. I jeszcze jedna, symptomatyczna informacja. Akcja komedii nie mogła rozgrywać się w żadnym poważnym zakładzie produkcyjnym typu stocznia, kopalnia czy huta. Odpowiednim dla niej miejscem mogły być co najwyżej wytwórnie płyt gramofonowych, ewentualnie pinesek. Ten zabawny skądinąd fakt dużo mówi o kontroli, jaką nad literaturą i jej genologicznym arsenalem (im więcej leksyki zmilitaryzowanej w związku z socrealizmem, tym lepiej) sprawowała władza w latach 1949–1955³⁵.

Październikowy przełom 1956 roku, począwszy od słynnej *Premiery pięciu poetów* w „Życiu Literackim” z 18 grudnia 1955 roku³⁶, to przede wszystkim poezja, zarówno generacji Kolumbów (Białoszewski, Herbert), jak i tak zwanego pokolenia „Współczesności” (Grochowiak, Bursa), które, moim zdaniem, lepiej byłoby łączyć nie tyle z grupą i pismem o tej samej nazwie, ile z orientacyjnym rokiem urodzenia tworzących je pisarzy: 1934³⁷. Wtedy przyszedł na świat nie tylko najważniejszy turpista przełomu, Stanisław Grochowiak, ale także chyba bardziej popularny wówczas niż wszyscy poeci, prozaik Marek Hłasko. Z jednej strony wyobraźniowa rewolucja, która nie tylko otworzyła polskiej poezji zupełnie nowe perspektywy, ale także przywróciła odebraną przez socrealizm pamięć poezji sprzed roku 1939, a z drugiej skazana na koneksje z realiz-

³⁵ Świadomy wartości prac o socrealizmie opublikowanych przez M. Głowińskiego, Z. Łapińskiego, W. Tomasika czy M. Zawodniaka, niezmiennie pozostają pod wpływem przede wszystkim tego, co na temat realizmu socjalistycznego napisał mój historycznoliteracki mistrz, Zbigniew Jarosiński. To z jego prac, zwłaszcza z książki *Nadwiślański socrealizm*, pochodzą zapisane przeze mnie informacje i diagnozy dotyczące lat 1949–1955.

³⁶ *Premiera...* to wiersze M. Białoszewskiego, Z. Herberta, S. Czycza, B. Drozdowskiego i J. Harasymowicza. Komentarzami opatrzyli je: A. Sandauer (Białoszewski), J. Błoński (Herbert), L. Flaszen (Czyzc), J. Przyboś (Drozdowski) i M. Jastrun (Harasymowicz).

³⁷ Nawet jeśli A. Bursa – zupełnie tak samo jak R. Kapuściński czy W. Myśliwski, chociaż to zupełnie inna opowieść – urodził się dwa lata wcześniej.

mem socjalistycznym, nie tyle wybitna, ile symptomatyczna proza Marka Hłaski: najpopularniejszego pisarza październikowego przełomu. Czy genologia może pomóc w opisie tego fenomenu? Na ile zasadne jest traktowanie go z punktu widzenia rodzącej się wówczas w Polsce kultury masowej i kultury popularnej?

Nawet jeśli chcemy zbagatelizować istnienie Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”, z punktu widzenia genologicznej historii literatury polskiej warto wziąć pod uwagę wiersze i poematy tworzone przez Gąsiorowskiego, Górzańskiego, Jerzynę czy Bordowicza. Warto, ponieważ to znakomity przykład gatunkowych aberracji. Ciekawych, bo uzasadnionych. Wynikających z utraty przez poezję kontaktu z rzeczywistością. Tego rodzaju ocena nie zmienia faktu, że hybrydowcy, przynajmniej moim zdaniem, stanowią ważną część opowieści o tym, jak bardzo polska powojenna poezja starała się wybić na estetyczną niepodległość, unikając politycznego zaangażowania, generowanego przez romantyczny paradygmat. I dlatego pamiętam o Orientacji, niezależnie od jej burzliwych związków ze Stachurą czy poetami Nowej Fali. Niezależnie od tego, że związana była z nią także Barbara Sadowska, matka Grzegorza Przemyka.

Nowa Fala to przede wszystkim poezja. Z wierszami Barańczaka, Karaska Kornhausera, Krynickiego i Zagajewskiego nie są w stanie konkurować prozatorskie teksty Janusza Andermana czy Andrzeja Pastuszka. A przewaga nowofalowej poezji nad możliwą do generacyjnego i estetycznego kojarzenia z nią prozą wzrasta niepomiaralnie, gdy uwzględni się związki, jakie z wielką piątką mieli Ewa Lipska i Rafał Wojaczek. Zresztą i tak najważniejsza pozostaje kwestia nie tyle rodzajowych przewag, ile tożsamości poezji Nowej Fali: ekspresjonistycznej i demistyfikacyjnej, po prostu romantycznej³⁸ w sposób nowy, ale bardzo

³⁸ Zob. J. Kornhauser, *Nowa poezja*, w: J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

trwały. Decydujący o dykcji całej literatury opozycyjnej wobec władz PRL-u³⁹.

Przełom roku 1975 pozwala skupić uwagę na prozie. Wreszcie. To właśnie wtedy zaczęła się kariera czwartego rodzaju literackiego, czyli literatury dokumentu osobistego⁴⁰. Rok później opublikowany został tekst założycielski wielkiej zmiany: *Kalendarz i klepsydra* Tadeusza Konwickiego. Nie przestaje zadziwiać mnie ta sytuacja. Pisarze niechętnie nastawieni do ówczesnej władzy, którzy już niedługo zaczną dysponować własnym, niezależnym obiegiem literackim, związanym z organizującą się przy ich udziale polityczną opozycją, podejmują obywatelską decyzję o poważnych, genologicznych konsekwencjach. Rezygnują z prozatorskich form skończonych, form „kwiatu” i „korony”, zwieńczonych nie tylko, ale przede wszystkim fabularnie, tak jak *Czarodziejska góra* Tomasza Manna jest nie tylko sporem Naphty i Settembriniego, ale także opowieścią o inicjacji lub/także o formowaniu się (Bildungsroman) Hansa Castorpa. Polscy pisarze w akcie protestu postanowili zejść do podziemia literatury nie tylko jako twórcy funkcjonujący poza oficjalnym obiegiem, ale także jako autorzy afabularnych próz „niedokończonych”, przetrwalnikowych i w tym znaczeniu odwołujących się do „korzeni” zamiast do kwiatowych koron⁴¹. Ta decyzja bardzo szybko okazała się nie tyle sprzeciwem, ile proklamacją literatury panującej w polskiej prozie do roku 1989, a i teraz pozostającej w centrum zainteresowania rynku oraz czytelników.

³⁹ Zob. D. Kulesza, *Z historią literatury w tle. Wprowadzenie albo wyznanie*, w: tegoż, *Z historią literatury w tle...*, dz. cyt., s. 23–24. Przywoływany w przypisie fragment jest komentarzem do poświęconych Nowej Fali opinii A. Nasiłowskiej, zapisanych w cytowanej już książce *Literatura okresu przejściowego*.

⁴⁰ W sprawie czwartego rodzaju a nie cezury 1975 r. zob. R. Zimand, *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle a o diarystyce w szczególności*, w: tegoż, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

⁴¹ Formy „kwiatu”, „korony” i „korzeni” pochodzą z komentowanej przez J. Andrzejewskiego prozy J. Zawieyskiego. Zob. J. Andrzejewski, *Miazga*, Warszawa 1981, s. 155–156.

Jakby tego było mało, sytuacja ta pokazała, jak bardzo – przed 1989 rokiem – literatura polska mogła różnić się od literatury tak zwanego Zachodu. Wystarczy zauważyć podobieństwo próz dokumentu osobistego powstających w naszym kraju po roku 1975 do postmodernistycznych sylw. Podobieństwo, które kończy się tam, gdzie pada pytanie o genezę sylwicznej literatury w Polsce i na Zachodzie. Przy czym genetyczne rozbieżności każą inaczej patrzeć na rozpoznawane, tożsamościowe, czyli genologiczne podobieństwa. Nie bez przyczyny Ryszard Nycz w swoich *Sylwach współczesnych* praktycznie pomija teksty Tadeusza Konwickiego. Autobiografizm, autotematyzm i autoedukacja⁴² mogą być postrzegane jako wspólne zadania sylwicznych pisarzy Polski i Zachodu, ale jeśli drudzy realizowali i wciąż jeszcze realizują je na sposób postmodernistyczny, dekonstrukcyjny, o tyle nasi, rodzimi twórcy zmagali się z nimi przede wszystkim „konstrukcyjnie”: ze względu na jeden, zbiorowy, jeśli nie patriotyczny, to na pewno opozycyjny obowiązek. Polskie sylwy mogły upodobnić się do sylw postmodernistycznych dopiero po roku 1989.

Ostatni z historycznoliterackich przełomów, ostatni, czyli pozwalający używać przymiotnika „współczesna” wobec literatury, która zdarzyła i wciąż zdarza się w Polsce po nim, dokonał się za sprawą poezji, a nawet jednego poety: Marcina Świetlickiego. Obserwując wpływ, jaki na poezję wolnej, III RP miała cezura 1989 roku, warto uwzględnić nie tylko oddziaływanie form praktykowanych przez twórców nowojorskich, zwłaszcza Franka O’Hare, ale także konfrontację, jaką z publiczną rolą polskiego poety, rolą skazaną na poromantyczny tyrteizm, podjął Świetlicki – najbardziej prywatny z pokolenia „bruLionu” i dlatego tak użyteczny z punktu widzenia nowej literatury, powstającej w prywatyzującym się, wolnym kraju. To jest dopiero kolidacja: zderzenie dwóch równoprawnych sił, dwóch platform roz-

⁴² Zob. R. Nycz, *Zakończenie*, w: tegoż, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984. Por. tegoż, *Sylwy współczesne*, wyd. 2, Kraków 1996.

strzygających o więcej niż genologicznych wyborach literatury polskiej po roku 1989. Z jednej strony potężna, zdominowana przez romantyczny paradygmat, wciąż świetnie funkcjonująca, narodowa tradycja, a z drugiej nowa perspektywa, genetycznie inna niż postmodernizm, ale już u zarania prywatna, osobna, otwarta na to, co różne niż polskie, inne, obce, nowe, europejskie, zachodnie, światowe, tak, coraz bardziej postmodernistyczne: globalne, medialne, popkulturalne.

Te dwie platformy, dwie nacierające na siebie płyty budują naszą współczesną literaturę. Napięcia między nimi decydowały nie tylko o tym, kto z poetów stał się personalnym znakiem przełomu 1989 roku, ale rozstrzygają dzisiaj o tożsamości polskiej prozy, dominującej nad poezją i dramatem albo stymulującej to, co się w XXI wieku z naszą poezją i naszym dramatem dzieje.

Proza w Polsce po roku 1989 bardzo chętnie odwracała się od tego, co rodzime. Chciała być jeśli nie globalna (postmodernistyczna i „amerykańska”), to przynajmniej powszechna. Bywała zaangażowana, ale nie na polityczny sposób. Poprzez mit i inicjację wracała do fabularności. Z czasem zaangażowania w niej przybywało. I to jednoznacznie politycznego. Z jednej strony Bronisław Wildstein, Rafał A. Ziemkiewicz czy Andrzej Horubała (a swego czasu nawet Cezary Michalski), a z drugiej przede wszystkim Olga Tokarczuk: już nie powieściowa terapeutka ze szkoły Junga, ale wyznawczyni Judith Butler, używająca swego pióra i nazwiska do postmodernistyczno-emancypacyjnych przedsięwzięć „Krytyki Politycznej”. Między tymi biegunami umieściłbym szczególnie wyraziste formy literackiego zaangażowania poetów, z Wojciechem Wenclem na czele i dramaturgów, którym lideruje Paweł Demirski, korzystający z inscenizatorskiego talentu Moniki Strzępki.

Dwa prozatorskie bieguny i możliwe do kojarzenia z nimi innościowe formy uczestnictwa w politycznej walce to za mało. Ten zarys wymaga uzupełnienia w postaci zjawisk bardziej wieloznacznych, ewoluujących, takich jak przekraczająca postmodernizm, krytykująca go z psychologicznego i społecz-

nego punktu widzenia proza Agnieszki Drotkiewicz, wychylająca się z ponowoczesności w stronę powrotu do pragnień tak konwencjonalnych jak bliskość, zależność i odpowiedzialność⁴³. Już nie za Polskę czy emancypację, ale drugą osobę. Tu i teraz. A Dorota Masłowska, by pozostać w tym samym (przynajmniej niegdyś) towarzysko-literackim kręgu? Czy można nie zauważyć zmiany, jaką jej twórczość przeszła od *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* z 2002 roku do powieści *Kochanie, zabiłam nasze koty* z roku 2012? Coraz mniej języka (usłyszanego i skonstruowanego), coraz mniej budowania z niego rzeczywistości, która w równym stopniu bawi i przeraża. Coraz więcej świata, który boli. Ponowoczesnego. Wykluczającego. To już nie jest prowincjonalne, czyli typowo polskie, wojenne Wejherowo, ani show-biznesowa warszawka z *Pawia królowej*, to *Dwoje biednych Rumunów...* wrzuconych jak katalizator w bogaty świat Polaków, zupełnie bezradnych wobec cudzej nędzy, ujawniających w ten sposób swoją. To zapisujący przejmująco doświadczenie braku kolejny dramat: *Między nami dobrze jest*. To znakomita, kontestowana przez postmodernistów powieść *Kochanie, zabiłam nasze koty*, bezwzględny, przeprowadzony z maksymalnie globalnej, bo quasi-nowojorskiej perspektywy rozrachunek z tym, co nie tyle banalne, ile przerażające w relacjach międzyludzkich, determinowanych przez ponowoczesne bycie już nie w świecie, ale skomercjalizowanej rzeczywistości masowej, popularnej kultury, homogenizującej nie tylko sztukę, ale przede wszystkim ludzi.

Łatwiej jest opisać udział gatunków i rodzajów w historycznoliterackim, syntetyzującym określeniu literatury lat 1944–1948, socrealizmu czy przełomów 1956, 1975, a nawet 1989 roku, niż zdiagnozować genologiczną tożsamość polskiej

⁴³ Zob. A. Drotkiewicz, A. Dziewit, *Teoria trutnia i inne*, Wołowiec 2009. Szczególnie ważna wydaje się w tej książce rozmowa ze S. Sierakowskim. Zob. też beletrystyczną wersję poglądów A. Drotkiewicz na temat rzeczywistości społecznej po „rewolucji feministycznej”, czyli jej powieść *Teraz* (Warszawa 2009).

literatury współczesnej. Zaproponowałem tylko jedno z możliwych ujęć, odwołujących się do związku tego, co w naszej literaturze współczesne z tym, co decydowało o przeobrażeniach roku 1975. Dlatego wyeksponowałem kategorię zaangażowania (politycznego, opozycyjnego), zwróciłem uwagę na kategorię imperatywu obywatelskiego pisarza i starałem się pokazać warianty jego funkcjonowania w prozie po roku 1989. Możliwości genologicznych wglądów, z nastawieniem historycznoliterackim, w najnowszej literaturze jest znacznie więcej. Rzecz w tym, by je zidentyfikować i z nich korzystać.

II.

Dzieje gatunków

Krystyna Jakowska

Polska powieść nowelowa

I

Pojęcie „novel-story” (czasem „rovelle”)¹, które oddajemy nazwą „powieść nowelowa” nie zakorzeniło się jeszcze w polskiej nauce o literaturze dostatecznie mocno; stąd potrzeba przypomnienia definicji. Marion D. Lemmon w latach 70. przyjęła, że jest to „powieść albo twór powieściowy złożony z nowel lub opowiadań; seria opowiadań tak wobec siebie ustosunkowanych i związanych wzajemnie, że ich efekt skumulowany jest powieściowy”². A zatem jest to tak mocno związany cykl opowiadań, że daje się czytać jako powieść. Albo: jest to powieść złożona z opowiadań. Słowem swoista hybryda gatunkowa, z którą największy kłopot mają bibliotekarze, ten sam tom zaliczając raz do opowiadań, raz do powieści.

¹ Wprowadzone po raz pierwszy przez Olę Vickery w jej książce *The Novels of William Faulkner. A Critical Interpretation* (1959).

² M. D. Lemmon, Jr., *The Rovellet, Or the Novel of Interrelated Stories*. M. Lermontow, G. Keller, S. Anderson, Diss. Indiana University, 1970, DAI 31 (1971) 3510 A. Cyt. za: S. Mann, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, New York-London 1989, s. XV.

Aby nieco uszczegółowić tę definicję, spytajmy, co pozwala ostatecznie rozróżnić zwykły cykl opowiadań, od takiego cyklu opowiadań, który jest już powieścią. Czy jesteśmy tu skazani wyłącznie na intuicyjne odczucie siły więzi, łączącej opowiadania? Otóż wydaje się, że powieść nowelową pozwala wyróżnić pewna cecha uchwytna a konieczna: obecność jakiegoś nadrzędnego wobec fabuł poszczególnych opowiadań porządku quasi-fabularnego: jakiegoś dziania się, przemiany, metamorfozy w obrębie ogólnego sensu całości³. Obecność takiej quasi-fabuli pozwala odróżnić powieść nowelową od cyklu opowiadań, który, choćby najmocniej związany, jednocześnie powieścią nie jest.

Powieść nowelowa nie ma oddzielnej historii: daje się rozpatrywać wyłącznie w obrębie dziejów polskiego cyklu opowiadań, albo w obrębie historii powieści. Toteż jeżeli podejmujemy tu próbę swego rodzaju historycznego przeglądu polskich powieści nowelowych, nie spodziewamy się po nim rekapitulacji jakiegokolwiek przebiegu historycznego – jest to tylko próba zorientowania się w zasobach tej szczególnej formy w ogólnym bogactwie polskiej prozy. Choć, być może, przy okazji, historyczność przeglądu pozwoli nam na jakieś obserwacje z dziedziny historii polskiej narracji.

II

Zacząć wypada od początków: od przekładów obcych opowieści w czasach, kiedy nie było jeszcze zapisanych opowieści własnych – i już tu natrafiamy na moralistycznego *Poncjana*,

³ F. L. Ingram, autor książki *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* The Hague–Paris 1971, tę cechę uważa za konieczną dla każdego cyklu opowiadań. Trudno się z nim zgodzić: musielibyśmy przestać uważać za cykl choćby *Dublińczyków* Joyce’a, który od początku do końca jest związany potężną i niezmienną w niczym aurą duchowo-fizycznego paraliżu i śmierci.

który ma w sobie rozmaite powieści mile bardzo ku czcieniu (tekst z V wieku, przekład polski Jana z Koszyczek, 1540), w którym dwa cykle opowiadań spojone są sytuacyjną ramą. Oto skazany przez ojca na śmierć za uwiedzenie macochy królewicz zostaje na końcu uwolniony. Ta rama wypełniona jest dwoma cyklami opowieści, które pełnią rolę argumentów. Doradcy króla opowiadają mianowicie siedem historii o przewrotności kobiet, macocha zaś broni się cyklem historii o sensie odwrotnym. Wreszcie zabiera głos sam skazaniec – a jego opowieść staje się podstawą uwolnienia. Powieść nowelowa (choć pewnie należałoby powiedzieć „romans nowelowy”!), która w ten sposób powstała, składa się zatem z dwóch przeciwstawionych sobie znaczeniowo cykli, które służą jako argumenty w procesie sądowym, stanowiącym ramę. Przebieg fabuły powieściowej żywi się tu sensem obu cykli opowieści wewnętrznych. Wydarzeniem najważniejszym dla tego przebiegu jest decyzja sądu. Przykład powieści nowelowej rozbudowanej i wyrafinowanej odnajdujemy zatem u samego zarania literatury polskiej. Warto sobie uświadomić, że spora część narracji europejskich, która przenikała do nas przez tłumaczenia, ale i – zwłaszcza od czasów renesansu – obywatela bez nich, zbudowana była z luźnych albo związanych w cykle opowiadań. Czytywano *Historie rzymskie...*, *Dekameron* i dziesiątki innych tekstów, w których żywioł drobnych opowiadań próbowano ujmować w takie lub inne całości⁴. Powieść nowelowa jest po prostu wykwitem, jakimś punktem dojścia tej tendencji.

W wieku XVIII, mimo wielkiej ilości tekstów lokujących się na pograniczu powieści i cyklu⁵, niewiele z nich w pełni reprezentuje naszą powieściową odmianę. Przykładem powieści nowelowej mógłby stać się *Pan Podstoli* (1778–1803), którego

⁴ Zob. K. Jakowska *O cyklu opowiadań. Z teorii i historii cyklu narracyjnego w Polsce*, Białystok 2011, s. 53–58.

⁵ Zob. tamże, s. 59–64.

dydaktyczny zamysł zaowocował rodzajem Erziehungsroman. Ta powieść jest bardziej cyklem, niż podobnie z opowiadań skomponowana i też dydaktyczna powieść o Doświadczyńskim, w której znajdują się rozbudowane partie stricte powieściowe. Rama w *Panu Podstolim* jest mniej rozbudowana, sam bohater nie ma prawie własnej historii i istnieje tylko po to, by naniżać na etapy swej podróży i pobytu u gościnnego Pana Podstolego osobne całości: obrazki, opowieści i wywody czcigodnego gospodarza. To one generują moralistyczny traktat, który tworzy na użytek swoich współczesnych Krasicki. Stanowiąca szczerą fabułę rama jest wyłącznie pretekstem. Przebieg tej fabuły jest jasny, oczywisty, narzucony. Tworzą go pierwsze zdania każdego z króciutkich rozdziałków powieści, powiadamiające czytelnika o aktualnej sytuacji bohatera-narratora, o kolejnej podróży, czy kolejnej wizycie, dającej asumpt do stworzenia satyrycznego obrazka społecznego – i do komentarza Pana Podstolego. Ta trwała kompozycja buduje w oczach bohatera (i czytelnika) autorytet Podstolego w zakresie kolejnych dziedzin ziemiańskiego życia i wiedzy wprost do wyboru zaprojektowanej przez Krasickiego opcji życia społecznego. Biorąc pod uwagę, że powieść tę pisał Krasicki przez całe życie⁶, można by powiedzieć, że tą czystą, wyrazistą w swej niezmienności kompozycją posłużył się Krasicki do spisania swego ideowego testamentu. Czy jest to powieść nowelowa? Sens całości rzeczywiście bierze się z tego, co w nowelkach, obrazkach i wywodach się powtarza, ze sobą się wiąże i co w rezultacie buduje jakiś – nierozpoznany jeszcze? – system moralnych wartości. Oparcie całości na antycznym jeszcze, wyrazistym wzorze powieści – podróży jest pretekstowe, semantycznie niezwiązane z moralistycznymi znaczeniami. Czyli to, co w tej powieści się zmienia, nie ma związku ze znaczeniem powieści; umożliwia tylko jego wyra-

⁶ Pierwszą część, która miała być zresztą całością, wydał Krasicki w 1778 r., czyli u początków swojej twórczości; drugą w czasie jej pełnego rozwoju, część trzecią, niezakończoną, wydano pośmiertnie (1803).

żenie. Czy jest to więc powieść nowelowa? Z pewnością powiedzieć można tylko tyle, że w dobie rodzących się form powieściowych mamy też do czynienia z formą do powieści nowelowej wielce podobną.

Warto wspomnieć o szczególnie ciekawym przypadku tego czasu, jakim jest powieść nowelowa zaplanowana, ale niedokonana. Miał bowiem stać się powieścią nowelową *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, złożony ze szkatułkowo ze sobą powiązanych opowiadań. W tekście opublikowanym nie ma żadnej ramy, werbalizującej, czy przynajmniej jasno wyrażającej przemianę głównego bohatera: obserwatora i słuchacza opowieści. Zachował się natomiast rękopis dzieła, w którym autor pozostawił miejsca puste na wpisanie ramy, zawierającej zapis ideowej metamorfozy głównego bohatera – przeobrażenia z wiernego syna Kościoła w wolnomyśliciela. Do takiego uporządkowania nie doszło; Potocki zrezygnował z powieściowej ramy, kończąc *Rękopis* pośpiesznie na pół roku przed śmiercią. Złożona z opowiadań powieść pozostała więc w swym pierwotnym kształcie, a jej sens nie został zwerbalizowany, ani jednoznacznie pokazany⁷.

Śpośród posługujących się cyklem, albo nawet złożonej z samych opowiadań XIX-wiecznej powieści obrazkowej, podobieństwo do powieści nowelowej zdradzają *Metamorfozy* Kraszewskiego. Posługiwanie się opowiadaniem wtrąconymi w powieść, a nawet cyklami opowiadań, częste w powieści ówczesnej, cechowało również tak znane i cenione powieści tego autora jak *Latarnia czarnoksiężska* czy *Historia kolka w płocie*. Mniej znane *Metamorfozy*, nie będąc stricte powieścią nowelową, są do niej najbardziej podobne. W celu pokazania przemiany losów swego bohatera zbiorowego Kraszewski posługuje się bowiem

⁷ O tym szeroko i ciekawie pisze w swym posłowniu do powieści L. Kukulski. Zob. J. Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tekst przygotował, posłowiem i przypisami opatrzył L. Kukulski, Warszawa 1965, s. 764–765.

tymi samymi środkami, jakich później używa międzywojenna nowelowa powieść społeczna: tworzy cykl opowiadań ukazujących symultanicznie jakieś temporalne status quo bohaterów (w *Metamorfozach* czas ich młodzięcych marzeń), by potem skonfrontować ten czas z czasem późniejszym (w *Metamorfozach* po kilkadziesiąt lat). O tym podobieństwie pisała Ewa Owczarz w ciekawej książce, traktującej między innymi o próbach scalania opowiadań w powieść w prozie wczesnodziewiętnastowiecznej⁸. Ponieważ jednak Kraszewski w swym długim utworze posłużył się cyklem tylko u jego początków, później zaś posłużył się klasyczną powieściową narracją, znów można – jak w przypadku XVIII-wiecznego *Pana Podstolego* mówić jedynie o podobieństwie do nowelowej powieści. Prawdopodobnie nie były to czasy, kiedy można było aż tak dalece uporządkować kompozycję całości. Całość pozostawała rzeczywiście nieosiągalna.

Realizm dojrzały także nie wydał powieści nowelowej. Ten brak wyraża istotną cechę dystynktywną prądu, jakim jest niechęć do uporządkowań, odczuwanych wówczas jako sztuczne, czyli niewynikających wprost z materii literackiego przedmiotu. Przykładem wspaniałe cykle nowelistyczne Konopnickiej: *Na normandzkim brzegu*, *Na drodze* czy *Moi znajomi*, stanowiące z pewnością doskonale zorganizowane całości, nieprzynależące jednak do powieści, tylko do cyklu. Ich sens globalny nie zawiera w sobie żadnego przebiegu, który można by traktować jako powieściową fabułę.

Tym bardziej Młoda Polska nie pozostawiła cykli związanych powieściowo; choć zwłaszcza w jej wariacie naturalistycznym można byłoby się tego spodziewać. Tu jednak nawet związany niezwykle mocno cykl Zapolskiej *Modlitwa Pańska* omija rozwiązanie powieściowe: moralistyczny sens nadrzędny pozo-

⁸ E. Owczarz, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści XIX wieku: Józef Ignacy Kraszewski, Ludwik Szyrmer, Henryk Sienkiewicz*, Toruń 2009. Tu zwłaszcza rozdział *Między dokonaniem a możliwym – „Metamorfozy”*.

staje statyczny. Przedmiotem cyklu jest bowiem dramatyczna sprzeczność między ewangelicznym dobrem przywoływanym w tytułach opowiadań (są to kolejne wezwania modlitwy *Ojczy nasz*) a naturalistycznie widzianą ludzką społecznością. Na żadną metamorfozę miejsca tu nie ma.

Początek wieku XX przynosi przynajmniej dwa przykłady powieści nowelowej. Jednym z nich są *Dzieje jednego pocisku* (1910) Struga. Jak w każdej powieści o przedmiocie, na fabułę, którą tu stanowi historia pocisku, pokazana od jego skonstruowania po wybuch, nanizane są opowiadania o ludziach, którzy z tym pociskiem mieli jakąś styczność. Powstaje z nich panorama najróżniejszych postaw ludzi wobec rewolucji. Same opowiadania tworzą zatem istotne znaczenie cyklu. To, co ponad nimi jest fabularne, a mianowicie dzieje pocisku, stanowi jedynie pretekst do ukazania panoramy. To umiejscowienie sensu tekstu w opowiadaniach i pełna pretekstowość fabuły przypomina tę formę powieści nowelowej, którą obserwowaliśmy w *Panu Podstolim*. Formę jakby oboczną wobec częstszego wyglądu nowelowej powieści, w której ujęte w cykl opowiadania są tylko argumentem czy materiałem dla wyrażonego przez nadrzędną – a utajoną w powtórzeniach – „fabułę” dynamicznego znaczenia całości.

Wiatr od morza (1922) Żeromskiego czasem swego powstania przynależy do dwudziestolecia międzywojennego. Sądzić można, że i jego kompozycja, właściwa powieści nowelowej, rozpoczyna okres ponownej prosperity tej powieściowej odmiany. *Wiatr od morza*, złożony z opowiadań, na ogół figuruje w bibliografiach jako opowiadania właśnie; przedmiotem krytycznych interpretacji jest jednak sens globalny całości, czyli w krytyce traktuje się go jako powieść. Tu – po raz pierwszy bodaj – widzimy zaskoczenie krytyki kompozycją tego, co nazywamy powieścią nowelową. Rozpoczyna się motyw, który później staje się stałym wtórem krytyków wyrażających zaskoczenie wobec następnych nowelowych powieści czasu. O *Wietrze od morza* pisał Tadeusz Makowiecki:

(...) trudność nasuwa dziwna kompozycja tej książki. Składa się na nią kilkanaście opowiadań, nowel i opisów, złączonych dość przypadkowo pod jednym dachem tytułu. Nie tylko zagadnienie i kompozycja każdego fragmentu są różne, ale i styl patetyczny, oparty o prozę rytmiczną, znamienne dla ukazywanych przez pisarza czasów pradawnych sąsiaduje z oschłą rozprawą historyczną, a wypukły, soczysty realizm z niemal sprawozdawczym reportażem. A przecież to nie miscellanea, zbiór samodzielnych całości zbieranych z różnych lat, ale dzieło najdojrzałszych lat znakomitego pisarza. Nasuwa się wciąż pytanie, co w istocie łączy ze sobą te porwane fragmenty – i czy są one porwane?

Odpowiedź na to pytanie pozwoli zarazem wejść w głąb tej książki, a jednocześnie w głąb pierwszego okresu twórczości Żeromskiego po wielkiej wojnie⁹.

Dalszy ciąg refleksji Makowieckiego jest już interpretacją tego, co jest „w głębi” książki, a zatem rekonstrukcją dziejów Smętka, którego dotyk czy oddech niosą na sobie wszystkie opowiadania *Wiatru od morza* – i rekonstrukcja wyrosłych z tego znaczeń.

Lata międzywojenne były dla powieści nowelowej szczególnie urodzajne. Wystarczy powiedzieć, że dwie nowe wówczas odmiany powieściowe: powieść autobiograficzna i powieść społeczna były szczególnie predestynowane do powieściowego wykorzystywania opowiadań. Pamięć jest fragmentaryczna. Budując powieść autobiograficzną układano z opowiadań-drobin wspomnieniowej przeszłości mozaiki, których powieściowość gwarantowana była przez rozwój bohatera. Przykładem takiej właśnie, autobiograficznej powieści nowelowej byłoby *Miasto mojej matki* Kadena Bandrowskiego (1925) – figurujące w bibliografiach jako opowiadania. Powieściowość całości jest jednak oczywista: stwarza ją nadrzędny przebieg biografii małego

⁹ T. Makowiecki, tekst bez tytułu, maszynopis znajdujący się w archiwum PAN w Warszawie.

bohatera. Podobnie postępuje Dąbrowska w *Uśmiechu dzieciństwa* (1923) i Zygmunt Nowakowski w *Przylądku Dobrej Nadziei* (1931) – ten ostatni tekst figuruje dla odmiany w bibliografiach jako powieść.

Powieść społeczna z kolei, oparta kompozycyjnie na jakiejś przestrzeni (kamienica, ulica, przedmieście, miasteczko), chce objąć obserwacją krótką z reguły historię jej mieszkańców. Poświęca więc każdemu z tych mieszkańców opowiadanie: cykl tych opowiadań konstytuuje status quo środowiska. Żeby pokazać dzieje tego środowiska cykl ów powtarza się. Mamy do czynienia z reduplikacją cyklu, służącą do popchnięcia – teraz już powieściowego – czasu. *Ci ludzie* (1933) Heleny Boguszewskiej pokazują w ten sposób, poprzez tak ułożone opowiadania, przebieg upadku rodzin na skutek postępującego kryzysu. Środowiskową powieścią nowelową są też – wykorzystujące ten sam mechanizm powtarzania cyklu – *Ślepe tory* (1937) Haliny Górskiej, których „fabuła” służy tezie o nieskuteczności społecznej pomocy udzielanej bezrobotnym przez inteligentów. Tu, nawiasem mówiąc, rzecz jest bardziej skomplikowana: mamy do czynienia z dwoma cyklami opowiadań: jeden dotyczy bezrobotnych, drugi tych, którzy im pomagają. Oba te cykle są powtórzone: w sumie powieść jest zbudowana z czterech cykli. Czas biegnie w podobny sposób w *Dwóch księżycach* (1933) Kuncewiczowej – i też służy społecznej tezie, nadając jedność powieściową temu, co znów w bibliografiach figuruje jako opowiadania. Tu zacytujemy znów słowa wytrawnego krytyka, zdumionego „nowością” formy *Dwóch księżyców* i pełnego podziwu, ponieważ „wynalezienie nowego schematu kompozycyjnego, tego, co Anglicy nazywają wieloznacznym i nieprzekładalnym słowem »pattern«, należałoby zaliczyć do najambitniejszych zadań i wysiłków powieściopisarstwa”¹⁰. Tymczasem ów „pattern” liczył sobie już parę wieków.

¹⁰ L. Piwiński, rec. w: „Rocznik Literacki” 1933, s. 86.

Tak bogato reprezentowana w dwudziestolecu, w powojennej Polsce powieść nowelowa nie zaistniała – choć być może znaleźć by można jej reprezentacje wśród powieści socrealistycznych. Służyłaby tam tezie zapewne z powodzeniem, niekoniecznie artystycznej. To pozostaje do zbadania. Nie było jej jednak do czasu! Odrodziła się u progu naszej niepodległości w wariacie autobiograficzno-politycznym, w powieściach (opowiadaniach?) Doroty Terakowskiej *Guma do żucia* (wyd. podz. 1986) i Marka Nowakowskiego *Portret artysty z czasów dojrzałości* (wyd. podz. 1987). A także w wariacie społeczno-politycznym pod piórem Janusza Andermana (*Brak tchu, Kraj świata*). Tu forma powieści nowelowej ujawnia swoje możliwości budowania wyrazistej tezy i swoje – przez to – ograniczenie. Po 1989 roku bowiem przestała być potrzebna. Cechującą naszą współczesność upodobanie do tworzenia cykli opowiadań, często pastiszowe, przynosi niejednokrotnie formy zbliżone do powieści nowelowej, jak choćby *Kładka nad czasem. Obrazki z miasteczka* (2006) Michała Głowińskiego, gdzie, wśród opowiadań i ponad nimi, odczuwalny jest przepływ czasu. Ale są to już tylko formy do wzoru zbliżone. Dzisiejsza powieść nowelowa pozostaje jakby w pobliżu wzorca, najprawdopodobniej dlatego, że w estetyce dzisiejszej nie mieszczą się formy tak mocne i tak jednoznaczne, jakie w innych czasach i warunkach wytworzyła powieść nowelowa. Nie znaczy to wcale, że nie należy oczekiwać ponownego renesansu tej formy w innych już warunkach, jakie zgotuje nam życie.

Maria Jolanta Olszewska

Przemiany gatunkowe dramatu ludowego

Utwór sceniczny tworzy się w istocie po to, żeby przypomnieć człowiekowi, na jakim świecie żyje i jaką wagę mają czyny, których dokonuje. Słowem, funkcja dramatu jest wyjaśnieniem widowni, jak należy patrzeć na ludzkie poczynania.

Nicola Chiaromonte, *Granice duszy*¹

Artykuł ten podejmuje ciekawe zagadnienie z historii genologii, jakim są przemiany w obrębie jednego gatunku dramatycznego – w tym konkretnym przypadku – **dramatu ludowego** powstałego pod koniec XVIII wieku i kształtującego obraz wsi i bohatera chłopskiego w teatrze aż do schyłku wieku XX². Na przełomie XIX i XX wieku osiągnął on swą najwyższą estetyczną formułę – **tragedię ludową** – osadzoną w tradycji kategorii tragizmu w podstawowym, Arystotelesowskim tego słowa rozumieniu. Tragedia ludowa czy chłopska (drugi człon nazwy można traktować wymiennie) stanowi zatem genologiczną od-

¹ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzysiak, wybór i oprac. S. Kasprzysiak i P. Kłoczowski, Warszawa 1996, s. 350–351.

² Istnieje obszerna monografia poświęcona dramatowi ludowemu R. Górski, *Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969.

mianę dramatu ludowego³. W dziejach twórczości dramatycznej, począwszy od oświecenia po współczesność, dramat ludowy stanowi co prawda dość wąski wycinek, ale dający się wyodrębnić i opisać jako zjawisko literackie, które ma swój rodzaj i dużą liczbę reprezentacyjnych dzieł.

Dramat ludowy

Dramaty ludowe nigdy nie należały do wiodących, ekspansywnych gatunków dramaturgicznych. Właściwie należałoby mówić o ich marginesowym usytuowaniu na ówczesnej mapie teatralnej. Sytuacja nie uległa zmianie aż do czasów nam współczesnych. Także przez krytyków utwory te rzadko były wysoko oceniane od strony warsztatowej z zakresu technik pisarskich, jak i ideowej. Ówczesny teatr nie był zresztą przygotowany do wystawiania nowego typu sztuk ludowych, które – nie licząc utworów Wyspiańskiego czy Zegadłowicza – nader rzadko pojawiały się na scenie, a poza wodewilami, feeriami czy melodramatami niechętnie były witane przez publiczność. Wystawienie sceniczne często, jak na przykład miało to miejsce w przypadku prapremiery *W noc lipcową...* Bolesława Górczyńskiego, deformowało realistyczną strukturę sztuki, a tragizm sprowadzało na poziom melodramatu. Rzadko w tych sztukach grali aktorzy tragiczni. Awans estetyczny dramatu chłopskiego wyznaczała droga, jaką odbył on ze scen teatrzyków ogródkowych i miejskich na deski sceniczne zawodowych, renomowanych teatrów: Warszawy, Krakowa, Lwowa, Łodzi i Poznania, gdzie był oglądany przez publiczność wykształconą, mającą inne potrzeby kulturalne niż odbiorca ludowy. Niemniej jednak trzeba pamiętać, że:

³ Temu zagadnieniu poświęciłam obszerną pracę „*Tragedia chłopska*”. Od W. L. *Anczyca do K. H. Rostworowskiego. Tematyka – kompozycja – idee*, Warszawa 2001. Ten artykuł opiera się głównie na uzupełnionych rozpoznaniach i wnioskach zaprezentowanych w tej książce.

(...) społeczną akceptację realistycznego dramatu chłopskiego utrudniały, żywotne w świadomości Młodej Polski (...), wodewilowo-idylliczne wyobrażenia wsi, sterujące gustami publiczności i koncepcjami inscenizacyjnymi teatrów. Ułatwiały one karierę widowiskom folklorystycznym, odwołującym się do czytelniczych i zadomowionych społecznie konwencji scenicznych.

Nowatorskie natomiast, a niejednokrotnie odkrywczе psychologicznie i cenne ze względów poznawczych, realistyczne konstrukcje bohaterów chłopskich – mimo wysiłków krytyki – z trudem torowały sobie drogę na sceny teatralne. Realizm psychologiczny młodopolskiego dramatu ludowego, uznawany za jego cechę wyróżniającą, nie satysfakcjonował widać oczekiwań ówczesnej widowni, odnoszącej ciągle jeszcze repertuar ludowy do manifestacyjno-patriotycznych lub ludycznych sytuacji odbiorczych⁴.

Dramat ludowy, o mało wyrazistych genologicznie wyznacznikach, kształtował się jako wypadkowa różnych, artystycznych dążeń i kierunków, wpisujących się w historię zarówno literatury, jak również teatru. Ale tak naprawdę tragedia ludowa w pełni zaistniała tylko w sferze literackiej, funkcjonując jako „fakt” literacki, wpisujący się w ogólne tendencje epoki. Dlatego należy odczytywać ją przede wszystkim w szerszym kontekście rozwoju literackiego, ze szczególnym uwzględnieniem przemian w obrębie dramatu, nie zapominając jednak o teatrze, zwłaszcza o doświadczeniach Wielkiej Reformy Teatru.

Strukturę artystyczną dramatu ludowego, badanego zgodnie z założeniami literackiej teorii dramatu, analizowanego i ocenianego z punktu widzenia jego wartości literackich, można badać w różnych przekrojach, co pozwala na odkrycie zasady kształtującej całość wypowiedzi. Nie można przy tym wyeliminować wpływu „ducha” epoki, szczególnie estetyki dramatu Młodej Polski, kształtującej te utwory na zupełnie innych zasa-

⁴ L. Tatarowski, *Poglądy na ludowość w czasopiśmiennictwie młodopolskim*, Warszawa – Wrocław 1979, s. 82.

dach, jak miało to miejsce w teatrze mieszczańskim czy romantycznym. Polski dramat ludowy pozostawał pod wpływem obowiązujących wzorców zachodnich, począwszy od „sztuki dobrze skrojonej”, a następnie dzieł dramatycznych Sudermanna, Ibsena, Maeterlincka, Hauptmanna, d’Annunzia, Tołstoja, które po różnych przemianach z powodzeniem wchłonał w swe struktury. Młoda Polska przynosi zasadnicze zmiany w kształtowaniu tekstu dramatycznego, zwłaszcza w dziedzinie wykorzystywania wszelkich jego niedialogowych partii. Trzeba wziąć pod uwagę zróżnicowanie typologiczne dramatu okresu przełomu wieków. Okres ten przynosi także kolejną, niezwykle ważną – po romantycznej – rewolucję formalną, przemianę struktury dramatu wyznaczającą w obrębie tej dramaturgii różne nurty⁵. Przy tym każdy z tekstów potrafił zachować własny, indywidualny charakter:

Przeobrażenia w zakresie dramatu [w tym także ludowego – uzup. M.J.O.] można by scharakteryzować jako przemianę wartości, więcej: całkowite odwrócenie hierarchii czynników strukturalnych. Przesunięcie to dotyczy przede wszystkim takich pojęć, jak akcja, charaktery, dialog, które teraz uzyskują zupełnie inny sens i funkcję w strukturze całości. Zestawienie ich nowego wyrazu z tradycyjnym pojęciem tych terminów wykaże, że wielki dystans dzieli dramat Młodej Polski od poprzedzającej go epoki⁶.

W interesującym nas okresie około dwustu lat – od końca XVIII wieku po koniec wieku XX – dramat ludowy podlegał wyraźnej ewolucji, przybierając różne formy i posługując się w odmienny sposób językiem, decydującym o jego kształcie formalnym i jego artystycznym wyrazie. Proces ewolucji tragedii ludowej prze-

⁵ Zob. P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu (1880–1950)*, przeł. E. Misiołek, Warszawa 1976; H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

⁶ I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948, s. 151.

biegał od widowisk oświeceniowych, melodramatów chłopskich i pierwszych prób dramatów realistycznych „z życia ludu” ku rodzinnej tragedii chłopskiej, w której rys ludowości jest jednym z elementów realistycznego wypełniania fabuły i czasoprzestrzeni sztuk, aż po utwory manifestujące swój ponadczasowy sens, wpisane we wzorce tragediowe, misteryjno-moralitetowe lub paraboliczne. Analiza wybranych tekstów, skupiona na zmianach w obrębie tematyki i problematyki wiejskiej, rodzajów fabuły, kreacji bohaterów, środków teatralnych i języka dramaturgicznego pokazuje ewolucję gatunkową, polegającą na ograniczeniu widowiskowości na rzecz prawdy życiowej, a następnie na ujawnieniu w losach chłopskich elementów tragizmu, co z kolei pozwala na wskazanie uniwersalnych wyznaczników ludzkiej kondycji. Zasadniczo jest to ewolucja charakterystyczna dla ówczesnego dramatu młodopolskiego⁷.

Za punkt wyjścia dla tej ewolucji należy uznać operę narodową (komiczną) *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1793/94) Wojciecha Bogusławskiego. Za kolejny, ważny etap w rozwoju dramatu ludowego, zapowiadającego tragedię ludową należy uznać obszerną, różnorodną twórczość dramatyczną Władysława Ludwika Anczyca (na przykład *Gorzalka*, *Emigracja chłopska*) i Jana Kantego Galasiewicza (na przykład *Ciarachy*), natomiast za moment zwrotny i przełomowy opublikowanie w 1890 roku rodzinnej tragedii ludowej *Świat się kończy! Dramat z życia ludu wielkopolskiego* Jana Kasprowicza, sytuującej się w kręgu przekształconych w duchu idealistycznym wzorców naturalistycznych, a za punkt szczególny i kulminacyjny wystawienie *Kłątwy* Wyspiańskiego w roku 1899, będącej twórczym przekształceniem zasad tragedii antycznej. Od końca XIX wieku aż po współczesność wykształcają się dwa nurty tragedii ludowej.

⁷ Zob. L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1986.

Do pierwszego, wychodzącego od analizy środowiska wiejskiego i od tej strony dochodzącego do ujęć syntetycznych, należą wpisujące się w różnie rozumiany i przekształcany paradygmat naturalistyczny, poza wymienionym już dramatem Kasprowicza, sztuki: Ignacego Sewera Maciejewskiego i Tadeusza Micińskiego (*Marcin Łuba*), Andrzeja Niemojewskiego (*Familia*), Władysława Orkana (*Postroźni, Skapany świat*), Macieja Szukiewicza (*Na wymowie*), Andrzeja Galicy (*Przysięga*), Juliusza Kędziory (*Burza*) i współcześnie Joanny Gorczyckiej (*Odmieniec, Kozi róg*). Siłą napędową i tragediotwórczą w tych utworach staje się bezwzględna walka o ziemię, która, podobnie jak w Zolowskiej powieści, urasta do rangi Fatum i klątwy, co otwiera te teksty na metafizykę. W ten sposób wyżej wymienieni twórcy, ujmując problem wiejskiego losu od strony realizmu, wbudowują w strukturę swych utworów mit tragiczny. Historia rozgrywająca się pomiędzy wiejskimi opłotkami nabiera wymiarów uniwersalnych.

Do drugiej grupy sztuk, objętych przez nas wspólnym terminem tragedia ludowa, poczynając od wspomnianej powyżej *Klątwy* Wyspiańskiego i jego *Sędziów*, można zaliczyć utwory: Orkana (*Wina i kara, Franek Rakoczy*), Bolesława Gorczyńskiego (*W noc lipcową*), Leopolda Staffa (*Południca*), Emila Zegadłowicza (*Nawiedzeni, Lampka oliwna, Głaz graniczny*), Karola Huberta Rostworowskiego (*Niespodzianka*), a ze współczesnych, przy pewnych zastrzeżeniach, Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz (*Wijuny*) i Wiesława Myśliwskiego (*Drzewo*).

Trzeba pamiętać, że sięganie do tematyki wiejskiej oraz próby jej nowego, estetycznego opracowania nie są związane tylko z praktyką teatralną, choć oczywiście ważne okazuje się uzasadnienie wyboru formy teatralnej dla przedstawienia wiejskiego świata i bohatera. Gatunkiem w jakimś sensie pokrewnym dramатовi ludowemu jest powieść ludowa, podejmująca podobny temat, ale realizująca go w sposób rozmaity, poczynając od powieści tendencyjnej i melodramatycznej aż po powieść obyczajową i psychologiczną. Dokonane zesta-

wienia w zakresie: tematów, koncepcji bohaterów, schematów fabularnych, operowania kategoriami czasu i przestrzeni, wykorzystywania wątków, motywów i obrazów muszą prowadzić do nieustannej konfrontacji dramatu ludowego z poczytnymi wtedy powieściami i nowelami chłopskimi między innymi Józefa Ignacego Kraszewskiego, Adolfa Dygasińskiego, Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej, Sewera (Maciejowskiego), Stefana Żeromskiego, Orkana czy Władysława Reymonta, a współcześnie na przykład Lubkiewicz-Urbanowicz, Edwarda Redlińskiego czy też Wiesława Myśliwskiego. Z tego porównania niewątpliwie zwycięsko wychodziła powieść. Niski poziom artystyczny dramatów ludowych, którym bliżej było do sztuki popularnej niż wysokiej, sprzyjał traktowaniu ich

(...) jako odprysku prozy, swego rodzaju ubocznej produkcji, zagospodarowania resztek materiałowych. Z drugiej strony – zestawiając [formy epickie z dramatycznymi – uzup. M.J.O.], sprawdzając stopień i sposób ich realizacji, czyli przede wszystkim mierząc doskonałość wykonania, niemal sprawdzając zawartość „dramatu w dramacie” potwierdzono w ten sposób niską jego ocenę⁸.

Warto zastanowić się, dlaczego ten sam w gruncie rzeczy temat ludowy autorzy w tym okresie próbowali realizować raz w dramatycznej, a raz w epickiej formie. W przypadku powieści i dramatu o tematyce ludowej kategorii dramatyczności czy epickości w sposób mało satysfakcjonujący odpowiadają im tylko właściwym tematом. Zwłaszcza że „teatralność jest przedgatunkowa i poprzedza wszelką świadomość gatunkową.

⁸ Problem konfrontacji powieści i dramatu na przykładzie twórczości S. Żeromskiego omawia: E. Kalemba-Kasprzak, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000, s. 15; o pojęciu powieści ludowej pisze m.in. K. Kłosiński, *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990, s. 26–29.

Wystarczy zwyczajna ludzka sytuacja, żeby ustanowić odpowiednik sytuacji teatralnej, żebyśmy mieli do czynienia z elementami gry. Teatralne bywają także powieści”⁹. Przykładem tego mogą być powieści ludowe Kraszewskiego na przykład *Chata ze wsią*, *Orzeszkowej Bene nati*, *Zapolskiej Małazska* z powodzeniem poddane adaptacjom scenicznym, cieszącym się dużym powodzeniem wśród publiczności. Ze względu na dużą teatralność *Dziurdziów* również w ich przypadku myślano o przeniesieniu na scenę¹⁰. Okazuje się, że w ostatecznym rozrachunku wyjaśnienie kwestii wyboru przez autora dramatyczności czy epickości, pomijając modę narzuconą przez epokę czy też czynniki materialne, nie jest sprawą łatwą do rozstrzygnięcia, najczęściej wpływ na to miały czynniki sytuacyjne.

Dramat ludowy wpisuje się, o czym była już mowa, w złożoną historię literatury, dramaturgii i teatru drugiej połowy XIX wieku i pierwszych dekad wieku XX. Wtedy już funkcjonowały dwa różne obiegi teatralne: teatr – przedsiębiorstwo o charakterze komercyjnym i rozrywkowym oraz teatr „świętynia sztuki”, „teatr tragiczny”, będący domeną sztuki „wysokiej”¹¹. Ze względu na zapotrzebowanie publiczności na sztuki ludowe o charakterze rozrywkowym w ich wodewilowo-operet-

⁹ K. Kłosiński, *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, dz. cyt., s. 19; por. O. Frejdenberg, *Mit i literatura drevnosti*, Moskwa 1978, s. 434, 440 i n. Autorka stawia tezę w kontekście genezy tragedii antycznej, że narracja jest późniejsza niż przedstawienie dramatyczne; por. tejże, *Metafora*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 321–348.

¹⁰ Szeroko o możliwościach efektów teatralnych w powieści, zbliżeniu za pośrednictwem tematyki ludowej, powieści i sztuki teatralnej, o zakresie i sposobach wykorzystania mimesis teatralnej przez mimesis powieściową pisze interesująco: K. Kłosiński, *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, dz. cyt., s. 128–142.

¹¹ Zob. D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 523; por. R. Tabor-ski, *Komedia – sztuka – dramat. Z badań nad gatunkami dramatycznymi w Polsce 1840–1918*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, z. 1.

kowym kształcie utwory te na stałe zagościły na scenach popularnych teatrzyków ogródkowych, miejskich oraz prowincjonalnych, stanowiąc żelazny punkt ich repertuaru. Temat ludowy powoli wkraczał także do repertuaru teatrów rządowych. Już wtedy zostało zakwestionowane powszechne przekonanie, że temat wiejski nie daje szansy na stworzenie pełnowartościowej estetycznie wypowiedzi dramaturgicznej i może zainteresować tylko ludowego odbiorcę.

Dramat o tematyce wiejskiej, włączony w rytm literackich przemian epoki, był nierozdzielnie złączony z praktyką teatralną Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego, przy czym „nie istnieje (...) żadna istotna cezura oddzielająca dramat międzywojenny od młodopolskiego; cezura w zakresie prozy jest nadzwyczaj słaba”¹². Kształtowanie się modelu dramatu współczesnego w wyniku demontażu tradycyjnych zasad komunikacji gatunkowej łączyło się z coraz bardziej powszechnym poczuciem anachronizmu zastanych form genologicznych, a zwłaszcza negacji zasad *pièce bien faite*, co ostatecznie musiało doprowadzić do przekształcenia podstawowych dla dramatu Arystotelowskiego pojęć takich jak: akcja, charaktery, czas i miejsce oraz do świadomej rezygnacji z efektownych chwytów teatralnych, na rzecz „ekscentryzmów” (termin Dobrochny Ratajczakowej), wprowadzających minimalizm dramaturgiczny oraz preferujących jasność gry aktorskiej i świadomość konwencji scenicznej. Słowo, do tej pory będące podstawą wypowiedzi dramaturgicznej, wzmacniano lub nawet zastępowano innymi środkami ekspresji, nadając szczególne znaczenie pantomimie¹³. Budowanie nowej, opozycyjnej formy dramaturgicznej

¹² R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 14.

¹³ Zob. D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce Młodej Polski*, dz. cyt., s. 520. D. Sajejska, *„Chore sztuki”: choroba, tożsamość, dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2005, s. 428 i n.

wobec tradycyjnych konwencji dla twórców tego okresu stało się sposobem manifestowania nowoczesnego postrzegania świata. W myśl ówczesnych postulatów estetycznych w strukturze gatunkowej miał odbijać się skomplikowany i niejednoznaczny kształt epoki nowożytnej, której pesymizm wyrastał z poczucia nieodwracalnego kryzysu wszelkich wartości i rozchwiania epistemologicznego.

W obliczu narastających tendencji modernistycznych w sztuce teatralnej tego okresu pojawiła się ważna kwestia sposobów funkcjonowania dramatu ludowego w ramach nowej strategii komunikacyjnej¹⁴. Szybko okazało się, że u progu XX wieku dramat ludowy nie pozostał jednak tylko spetryfikowaną formułą stosowaną do skomercjalizowanej twórczości literackiej i teatralnej, ale wtedy właśnie zostały podjęte poważne próby modernizacji gatunku, o czym świadczą wspomniane sztuki Kasprowicza, Orkana, Niemojewskiego, Szukiewicza, Wyspiańskiego, Staffa, Zegadłowicza i Rostworowskiego. W swej wcześniejszej, skostniałej formule dramat chłopski skazany byłby na wegetację na deskach podrzędnych teatrów, gdzie w końcu umarłby śmiercią naturalną. W chwili, kiedy teatr komercyjny utracił swe znaczenie jako czynnik, mogący zagwarantować innowacyjność i wolność twórczą, wtedy dramat ludowy, podobnie jak inne gatunki, na przykład komedia lub tragedia, zaczął podlegać procesowi stopniowej „literaturyzacji”. Przez zbliżenie się do literatury „wysokiej” mógł oczekiwać z jej strony gwarancji dla swej niezależności estetycznej. Dzięki temu dramat ludowy pozostał otwarty na wartości literackie, a sceniczne preferencje, uzasadnione gustami komercyjnej publiczności, zeszyły na plan dalszy.

Początkowo, o czym była mowa, gatunkowo dramat chłopski zbliżył się do paradygmatu naturalistycznego, a wkrótce do krystalizujących się wtedy, wysoko cenionych form tragediowo-

¹⁴ Pojęcie strategii komunikacyjnej przyjmujemy za: J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975.

-misteryjnych, które realizowały koncepcje estetyczne powstałe w wyniku młodopolskich sporów aksjologicznych o piękno – prawdę – dobro, dotyczących sposobów wartościowania świata jako całości¹⁵. Gra z zastaną konwencją dramatyczną i teatralną stała się podstawą dla działań twórczych, nie zawsze jednak satysfakcjonujących i pełnowartościowych estetycznie¹⁶. Pisarze, dystansując się wobec utrwalonych, a właściwie już skostniałych w utworach dramatycznych norm, decydujących o pojawianiu się i sposobach organizacji wszelkich rozróżnialnych rozwiązań literackich, próbowali je przełamać z różnym zresztą powodzeniem, tak jak ma to miejsce w *Świat się kończy!* Kasprowicza, *Familii* Niemojewskiego, *Skapanym świecie* Orkana lub na nowo zinterpretować, twórczo przekształcając elementy tradycji literackiej, o czym świadczą *Klątwa* i *Sędziowie* Wyspiańskiego, *Południca* Staffa, *Lampka oliwna* Zegadłowicza.

Tragedia ludowa

W ten sposób dochodzimy do istoty zagadnienia tragedii ludowej. Świetność polskiej myśli estetycznej na temat tragedii i tragizmu przypada na koniec wieku XIX i na pierwsze lata wieku XX. Ten czas intensywnego myślenia o tragedii i tragizmie zaowocował „polską” teorią tragizmu zaprezentowaną w pismach Ostapa Ortwina, Stanisława Brzozowskiego, Stanisława Lacka i Michała Sobeskiego, a nawet „kontrteorią” Irzykowskiego (*Dostojny bzik tragiczności*). Koncepcja tragedii modernistycznej i tragizmu wyrastała z przeświadczenia, że współczesny świat po doświadczeniach Wielkiej Rewolucji Francuskiej

¹⁵ Zob. B. Szymańska, *Spór o wartości w epoce Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski*, dz. cyt., s. 9–20.

¹⁶ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Rola konwencji w procesie historyczno-literackim*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, Warszawa 1976, s. 61 i n.

i romantyzmu charakteryzuje się bezpowrotną utratą harmonii w jej oświeceniowym znaczeniu. Ulegając coraz większej fragmentaryzacji, nie daje się już zamknąć w jednoznacznie czytelnej formule. Akt „egzorcyzmowania chaosu” (termin Ryszarda Nycza)¹⁷ musi być poprzedzony „czasem destrukcji”, a scalanie świata na nowo odbywa się przez „wytworzenie fragmentarycznej siatki topologicznych odniesień do pewnego nadrzędnego mitycznego czy symbolicznego *uniwersum*”¹⁸. W przypadku autorów tragedii modernistycznej, w tym także tragedii ludowej, aktywna postawa wobec współczesności i twórcza, nastawiona na dialog wobec tradycji stały się strategią artystyczną opartą na świadomie podjętych działaniach intertekstualnych. Ich działalność artystyczna nie łączyła się zatem z poczuciem klęski moralnej i alienacją, tylko wyrastała z potrzeby przezwyciężenia stanów melancholii związanej z opisem świata w kategoriach pustki, wyczerpania i poczucia braku sensu¹⁹. Tak więc tragedia młodopolska w swym ideowo-estetycznym założeniu miała być pozytywną odpowiedzią na dekadencją przestrzeń negacji, której można – według poety – przeciwstawić zrekonstruowane, niepodlegające redukcji czy eliminacji centrum aksjologiczne mocno osadzone w strukturze semantycznej tragediowego tekstu.

Na przestrzeni wieków tragedia jest tym gatunkiem, który pozwala podjąć trudne rozważania na tematy ostateczne, a zwłaszcza śmierci, tak jak wyłożył to Hegel w *Fenomenologii ducha*:

¹⁷ Zob. R. Nycz, „Wyrażenie niewyraźnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia), w: *Literatura wobec niewyobraźnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 2000, s. 99.

¹⁸ Zob. J. Parandowski, *Humanizm Leopolda Staffa*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 28.

¹⁹ Zob. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 16 i n.

Śmierć jest czymś najstraszliwszym, i żeby trwale zachować to, co umarło, na to trzeba największej siły (...). Życiem ducha nie jest takie życie, które lęka się śmierci i ucieka przed zniszczeniem, chcąc pozostać nieskażone, lecz takie życie które potrafi śmierć wytrzymać i w niej się nadal zachować (...) potęgą jest duch tylko wtedy, kiedy negatywności patrzy prosto w oczy i przy niej się zatrzymuje²⁰.

U podstaw całokształtu twórczości twórców modernistycznych leży zatem ważne doświadczenie egzystencjalne – „studiowanie życia jako fenomenu, którego wieczna i skryta istota pozostaje zagadką”²¹. Twórcy tego okresu, zgodnie z indywidualnym podejściem do koncepcji sztuki, wierzyli, każdy w różnym stopniu i zakresie, że człowiek jest zdolny do duchowego męstwa, do tego, aby przezwyciężyć traumę śmierci, czyli pokonać zawartą w niej negatywność, a dzięki osiągniętej wiedzy tragicznej osiągnąć wyższy stopień świadomości. Wykorzystywali świadomość śmiertelności do rekonstrukcji bytu, nie traktując jej jednak, tak jak Martin Heidegger, jako ostateczną negatywność. Nieuchronność śmierci, utożsamiana z przeznaczeniem, z *Fatum*, przeniesiona ze sfery fizjologii w płaszczyznę estetyczną pozwoliła im stworzyć dystans wobec rzeczywistości, co z kolei dało im szansę na zbudowanie konstrukcji estetycznej, odzwierciedlającej „blask transcendencji i niewypowiadalnej do końca tajemnicy”, umożliwiło uniwersalizację śmierci i rekonstrukcję języka wartości²². Ale zanim to nastąpiło, tragedia chłopska musiała przejść określoną ewolucję, charakterystyczną, o czym była mowa, dla modernistycznego dramatu.

²⁰ G. W. Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. 1, przeł. A. Landman, Warszawa 1963, s. 44.

²¹ W. Bolecki, *Impresjonizm w prozie modernizmu (wstęp do modernizmu w literaturze polskiej XX wieku)*, w: *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska i R. Nycz, Lublin 2004, s. 244.

²² Zob. D. Ratajczakowa, *Drogocenny mit tragedii*, [w:] tejeże, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006, s. 141.

Rodzinne tragedie ludowe, podobnie jak ówczesne powieści o tematyce wiejskiej, wychodząc od analizy środowiska wiejskiego, dążyły do oddania „absolutnej prawdy życia” środowiska wiejskiego. Do tragedii i tragizmu sztuki te zbliżały się od strony przekształconego na polskim gruncie, specyficznego rozumianego paradygmatu naturalistycznego²³. Twórcy tych sztuk nie tyle dążyli do skopiowania życia codziennego na scenie, aby w ten sposób uzyskać maksymalne podobieństwo do pozateatralnej rzeczywistości, ile do osiągnięcia na scenie efektu realności. W tym celu wykorzystywali wspólną z widzami wiedzę na temat świata, doceniając przy tym rolę dekoracji pełniących funkcję podobną do kluczowych opisów w powieści realistycznej czy naturalistycznej, a zatem podzielali przekonanie, że bohaterowie nie mogą występować na neutralnym gruncie teatralnym, gdyż żyją i działają tylko we właściwym sobie otoczeniu. Realia na scenie budują wrażenie rzeczywistości wiejskiej, ale również dostarczają informacji o życiu mieszkańców i ich postawie wobec świata, co jednocześnie odciążało dialog sceniczny. Tym samym autorzy tych sztuk docenili organiczny związek pomiędzy otoczeniem a zachowaniem bohaterów i potrafili wyciągnąć z tego odpowiednie wnioski. Tak więc dekoracja w tych dramatach pełniła funkcję nie tylko tła, ale stawała się czymś zdecydowanie więcej – niezbywalną częścią określonego świata przedstawionego, w szczególności sposobem służącą charakterystyce jego mieszkańców i będącą nośnikiem sensów naddanych. Odkrywanie postulowanej prawdy o rzeczywistości w tych utworach łączyło się zatem z walką z dotychczasową fasadowością, idealistycznymi złudzeniami i iluzorycznością dramatu ludowego, wpisane w formułę teatru mieszczańskiego i pièce bien faite (w tym wypadku: melodramatu, farsy, wodewilu, śpiewogry, operetki), gdzie reakcja publiczności wyznaczała estetyczne i aksjologiczne prawa dramatu.

²³ Zob. G. Matuszek, *Akt pierwszy. W chłopskim milieu*, w: *też*, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, s. 309–326.

Pierwsze sztuki o tematyce wiejskiej, czyli utwory Kasprowicza, Orkana, Sewera, Niemojewskiego, Szukiewicza, Galicy i Kędziory, oparte były na przekonaniu o możliwości dotarcia do ogólnej prawdy o świecie i ludzkiej egzystencji przez analizę tego, co szczegółowe (metoda „mikroskopu” czy „szkieł powiększających”). Zolowski postulat uczynienia z teatru „studium” i „obrazu życia”, z mniejszym lub większym skutkiem realizowany w powyżej wskazanych sztukach, musiał prowadzić do akceptacji referencyjnego stosunku do rzeczywistości i ujęć werystycznych oraz do uznania ich dominacji nad ekspresyjną funkcją sztuki. Dlatego dowartościowanie obserwacji bezpośredniej i związanych z nią technik analitycznych, mających swe uzasadnienie w przyjętych założeniach teoriopoznawczych, prowadziło do utraty przez te utwory charakteru syntetycznego i wymuszało skupienie uwagi twórców na analizie „dokumentów ludzkich”.

Wieś i jej mieszkańcy są tu zazwyczaj „podglądani” przez przybysza z zewnątrz, funkcjonującego na zasadzie porte parole autora sztuki. Bohaterowie – ludzie z „krwi i kości” – zostali umieszczeni w ich naturalnym milieu, co znalazło swe odzwierciedlenie w budowie dramatu i wyraziło się głównie w rezygnacji z akcji opartej na intrydze na rzecz sytuacji oraz na zakwestionowaniu zasad „piramidowej” konstrukcji dramatu według teorii Gustava Freytaga (*Die Technik des Dramas*, 1863). Jednocześnie w tego typu sztukach ludowych, dzięki wpisaniu ich w przekształconą na gruncie polskim konwencję naturalizmu, dramaturgom udało się odsłonić archetypowe warstwy w człowieku i przez odwołanie się do najbardziej pierwotnych reakcji ludzkich zbudować dramat ludowy na podłożu archetypowym – na namiętnościach, pożądaniu, miłości, zbrodni i śmierci.

W ten sposób twórcy zbliżali się do współczesnej teorii „kozła ofiarnego” René Gerarda z jego prac *Sacrum i przemoc* czy *Kozioł ofiarny*. „Kozłowi ofiarnemu” przypisana została kulturotwórcza rola w rozładowywaniu negatywnych emocji społecz-

nych. Jeden z bohaterów tragedii zostaje obarczony grzechami całej wspólnoty, okazuje się winny społecznego kryzysu i odpowiedzialny za spadające na społeczność nieszczęścia. Staje się ofiarą, przy czym nie jest to bynajmniej ofiara dobrowolnie złożona z siebie za zbawienie świata z miłości do Boga i ludzi. Skupia on na sobie całą nienawiść społeczną i swoją śmiercią ją likwiduje. Jego męka i śmierć, mające charakter rytualny, pozwalają na oczyszczenie z przemocy w wymiarze społecznym. Społeczność zostaje oczyszczona z agresji i może zintegrować się na nowo i odrodzić. Pojęcie ofiary zostało tu ściśle powiązane z agresją społeczną i jej rozładowywaniem, co doskonale udało się pokazać dramaturgom w poszczególnych scenach takich dramatów jak *Familia* Niemojewskiego czy *Skapany świat* Orkana.

Dzięki temu w analizach środowiska wiejskiego prowadzonych z uwzględnieniem czynników o charakterze biologicznym i środowiskowym tworzyła się „szczelina”, przez którą w okrutny świat naturalistycznej walki o byt wkracza metafizyka. Tak więc szybko okazało się, że z „wiejskiego” świata nie uda się jednak wyeliminować antropologizmu i metafizyki obecnej chociażby w postaci tragicznego mitu ziemi powiązanego z mitem kozła ofiarnego. Dlatego prawie równoległe obok grupy dramatów ludowych, rodzinnych tragedii chłopskich, pojawiła się grupa utworów dramatycznych również sytuujących akcję na wsi i powołujących do życia bohaterów chłopskich, ale zwracających się w stronę rzeczywistości wiejskiej ze stanowiska określonej „abstrakcyjnej” prawdy. Oznacza to, co poświadcza między innymi *Poetyka* Arystotelesa, że schemat akcji i bohaterów dzieła tragediowego poprzedza zaistnienie samego dzieła. Jest to związane z tym, że:

Tragedia w swej istocie nie dotyczy problemów społecznych i politycznych, nie propaguje żadnej idei, lecz proponuje ukazanie najważniejszych problemów, które pochłonięci codziennością często ignorujemy. Stawia człowieka wobec nieskończoności, wobec jego możliwości i ograniczeń, sugeruje istnienie znajdujących

się poza ludzkim zasięgiem tajemniczych sił, których działania nie da się przewidzieć i których moc znacznie przewyższa możliwości człowieka²⁴.

Celem tragedii jest demonstrowanie z perspektywy ogólnej i uniwersalnej fatalnej niestałości ludzkiego losu i związanej z tym problematyki zła w różnych wymiarach. Wybór tragedii, której pojęcie wykracza poza wąsko, doktrynalnie rozumianą gatunkowość, łączył się z charakterystycznym dla tej epoki traktowaniem literatury jako aktu poznawania świata. Wybór gatunku miał charakter filozoficzny, a dokładniej rzecz traktując epistemologiczny i jednocześnie aksjologiczny. Wybór tragedii ujawnia sposób poznawania przez danego twórcę świata, co nie pozostawało bez wpływu na przyznanie temu gatunkowi szczególnego znaczenia przy rozwiązywaniu problemów o charakterze egzystencjalnym, światopoglądowym i filozoficznym. W takim ujęciu staje się rzeczą oczywistą, że tragedia, o czym świadczą między innymi teksty estetyczne Ortwina, Lacka, Stena, czy Wyspiańskiego stała się rekonstrukcją języka aksjologicznego, a przez to mniej lub bardziej udaną próbą wykreowania aksjologicznego uniwersum w świecie pozbawionym takiego „centrum sensu”.

Ma to swoje znaczenie w kontekście wielowiekowego „sporu o tragedię”, czyli w poszukiwaniach definicji tragedii jako formy historycznie niezmiennej, realizującej „rdzenne” cechy tego gatunku²⁵. Twórcy tego okresu, zgodnie z przyjętą koncepcją filozofii gatunku, świadomie rezygnowali z mówienia o tragedii „w ogóle”, czyli szukania idealnego wzorca tragedii

²⁴ Definicja tragedii wg A. Nicolla, cyt. za: T. Pyzik, *Teoria tragedii. Ze studiów nad koncepcją tragedii w angielskich i amerykańskich badaniach literackich po II wojnie*, Katowice 1976, s. 131.

²⁵ Zob. I. Sławińska, *Problem tragedii w końcu XIX w.*, w: tejsze, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, s. 8–34; por. H. Życzynski, *Teoria dramatu*, Cieszyn 1922, rozdz. 2: *Tragedia*, s. 90–115.

zgodnie z dyrektywami *Poetyki* Arystotelesa, na rzecz tragedii współczesnej.

Od piętnastego wieku każde pokolenie próbuje przepisywać na nowo tekst Arystotelesa interpretując go lub rozszerzając. Nigdy jednak nie powiedziano niczego – jak twierdzi wybitny krytyk i teoretyk dramatu i teatru John Gassner – co miałyby znaczenie absolutne i co wykraczałoby w jawny sposób poza zakres uprzedzeń lub dążeń danego okresu, narodu czy danej grupy *littérateurs*, widzów albo czytelników. Już sama próba definicji zakresu tragedii wprowadza, jak się zdaje, tylko coraz większe zamieszanie wśród krytyków i dramaturgów. W każdym razie, tragedia to niezupełnie to samo w każdym kraju i u każdego pisarza. Sam Sofokles, uważany przez większość krytyków za tragika idealnego, nie stosował się do żadnego schematu²⁶.

Oznacza to, że właściwie każda epoka musi rozwiązać własny „problem tragedii”, a zatem badać go w związku z własną estetyką, odwołując się do form literackich właściwych danej epoce²⁷. Tak więc tragedia jest gatunkiem historycznie zmiennym. Tej zmienności podlega także tragedia ludowa. Dowartościowanie tej nowoczesnie rozumianej tragedii, mającej najlepiej wyrażać najważniejsze prądy duchowe swoich czasów związane z koncepcją „teatru tragicznego” i „mysteryjnego”, nie oznacza i nie może oznaczać bezpośredniego powrotu do form tradycyjnych, usankcjonowanych przez wiekową obecność w kulturze, ahistorycznych, syntetycznych i stałych²⁸. Problem tragedii od czasów starożytnych „niepokojący i zawiły” *Młoda Polska* rozwiązywała zgodnie z duchem epoki, w której kwestiom związanym ze sztuką wielką i nieśmiertelną nadawano priorytetowy charakter. W dodatku:

²⁶ J. Gassner, *Perspektywy nowej tragedii*, „Dialog” 1971, nr 6, s. 129.

²⁷ Zob. I. Sławińska, *Problem tragedii w końcu XIX w.*, dz. cyt., s. 8.

²⁸ Zob. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 175.

Tragedia, aby mogła zaistnieć, potrzebuje (...) szczególnie sprzyjających warunków. Na pewno nie wystarczy jej tylko pewien typ tradycji teatralnej. Musi pojawić się twórca o światoodczuciu tragicznym. (...) Tragizm musi odczuwać także publiczność, zbiorowy bohater epoki musi zdobyć się na wielki wysiłek duchowy²⁹.

Twórcy młodopolscy w swym myśleniu o tragedii i tragizmie, a dotyczy to także tragedii ludowej, wykraczali poza wąskie ramy myślenia normatywnego i genologicznego. Zarówno Wyspiański, ale również Orkan, Kasprowicz czy Staff, tworząc swe tragedie ludowe oparte na schemacie winy – kary – ofiary byli przekonani, że zgodnie z przyjętą koncepcją etyczną i estetyczną omawiane utwory realizujące filozofię tragedii powinny dostarczać szczególnej wiedzy. A zatem celem tragedii modernistycznej, również w jej wariacie ludowym, jest poznanie, będące udziałem bohatera, podlegającego moralnej ewolucji (walka z losem, uwikłanie w cierpienie i śmierć). Postawiony w sytuacji granicznej – w szczególnym momencie iluminacji tragicznej – anagnorisis – zdobywa nową świadomość – tragiczną, która objawia mu pełną wiedzę o strukturze bytu. W ten sposób chłopski bohater, w ramach akcji tragediowej przekształcając się w bohatera tragicznego, mógł przekroczyć swój stan społeczny i stać się człowiekiem w uniwersalnym tego słowa znaczeniu, a jego los potwierdzał tragizm ludzkiej egzystencji w ogóle³⁰. Dlatego tak ważną funkcję spełniał wpisany w utwór dramatyczny proces tragiczny, oparty na dojrzywaniu bohatera do poznania Prawdy przez cierpienie zainicjowane za sprawą

²⁹ P. Mitzner (*Tragizm w teatrze polskim XX wieku*, „Odra” 1981, nr 9, s. 31) pisał: „w dziejach teatru mało jest wartości tak delikatnych i trudnych do osiągnięcia, jak tragizm. Nic też nie rodzi się tak rzadko, jak prawdziwa tragedia. Powstaje ona bowiem jako arcydzieło, albo nie powstaje w ogóle. Gdy jej nie ma, na scenie wybucha śmiech albo płacz, z życia wzięte postaci snują się, przeżywając swoje nieszczęścia”.

³⁰ Zob. J. Popiel, *Modernistyczne tragedie „winy i kary” (Kasprowicz, Orkan)* „Ruch Literacki” 1993, z. 5.

układu zdarzeń, składających się na logiczną całość i ukazanych z punktu widzenia perspektywy eschatologicznej. W ten sposób tragedia ludowa zbliżyła się do formuły tragedii modernistycznej, rozumianej jako najwyższa postać samopoznania człowieka w sytuacji granicznej.

W szczytowym okresie swego rozwoju tragedia ludowa była reprezentatywna dla wiejskiego środowiska. Rozgrywała się „tu i teraz”, ale jednocześnie – dzięki wbudowanemu w jej strukturę mitowi tragicznemu – również „zawsze i wszędzie”, potwierdzając tym samym wartość języka „tragedii” jako wiarygodnego narzędzia opisu stanu współczesnego dramatu ludzkiej świadomości w procesie poznawania świata, Boga i zła. Język czy filozofia gatunku tragediowego oraz horyzont przez niego wyznaczony dla wartości estetycznych, etycznych, światopoglądowych posłużył artystom, co w przypadku młodopolan miało szczególne znaczenie, do rozpoznania świata i miejsca zajmowanego w nim przez człowieka. Będąc rodzajem metafizycznej refleksji nad rzeczywistością, tragedia odwołuje się do całościowej wizji bytu, dzięki czemu człowiekowi zagubionemu w chaosie współczesności przywracała utracony wymiar eschatologiczny, jednocześnie uświadamiając mu, że jego egzystencja jest tylko częścią szerszego planu – Wieczności.

Te dążenia przenoszą się na uformowany artystycznie model świata i egzystencji, mający swój fundament w historycznie zmiennych perspektywach metafizycznych. Jednak ta kreacyjna zdolność do formowania tragicznej filozofii bytu i ludzkiej egzystencji w ramach jednostkowego dzieła sztuki nie była sprawą prostą i należała do jednego z najważniejszych estetycznych i etycznych problemów epoki. Twórcy przestali troszczyć się o „czystość” gatunkową, a ta zamierzona „nieczystość” wymagała wprowadzania nowych koncepcji estetycznych. Twórcy młodopolscy nie czynili tego w formie dyskursywnej, ale głównie przez działania praktyczne. Tak naprawdę, to każdy z wielkich twórców, tworząc poszczególne dzieła teatralne, wypracował własną „filozofię gatunku”, w którą próbował wpisać nowe

sposoby mówienia o świecie i ludziach, co musiało łączyć się z nieustannym rewidowaniem estetycznych, poznawczych, jak również światopoglądowych i filozoficznych założeń gatunkowych, szczególnie technik wypowiedzania się i nowych funkcji przypisywanych didaskaliom. Tragedia młodopolska stała się, zgodnie z dążeniem twórców tej epoki, próbą przewyciężenia fragmentarycznego sposobu myślenia na rzecz, o ile to możliwe we współczesnym świecie, budowania całościowego modelu bytu. Tak więc tragedia, w tym tragedia ludowa, była dążeniem do syntezy. Ale nigdy nie mógł nią być model „idealny”, gdyż powstawała ona w świecie chaosu, rozbitym, nękanym moralnymi konfliktami³¹.

Droga do zrozumienia podlegającej przeobrażeniom tragedii młodopolskiej prowadzić powinna przez rozumienie jej struktur, przez wymuszenie na widzach zmiany przyzwyczajzeń odbiorczych. Dlatego w myśleniu o tragedii w końcu XIX wieku i u progu XX wieku trzeba za każdym razem odtwarzać system wartości, panujący w danym kręgu kulturowym i „ukazywać historycznie zmienne wyznaczniki »dostojeństwa« tragedii w świadomości estetycznej pokoleń i epok”, gdyż jak się okazało nie istnieje nic takiego jak prototyp tragedii³².

Powiedzmy od razu – pisał przy okazji tragedii Wyspiańskiego *Sędziowie* Stanisław Lack, jeden z czołowych krytyków epoki – nie mówimy o budowie Tragedji w ogólności. Takiej budowy abstrakcyjnej niema. Można mówić o Tragedji, tzn., że w każdej tragedji znajdują się pierwiastki tragiczne, ale nie można mówić o budowie tragedji, bo każda tragedja z konieczności jest zbudowana inaczej. Dlatego każda tragedja, krytycznie, do-

³¹ Zob. Z. Bieńkowski, *Modelunki. Szkice literackie*, Warszawa 1966, s. 11.

³² Zob. M. Janion, *Tragizm*, w: tejsze, *Tragizm, historia, prywatność. Prace wybrane*, t. 2, pod red. M. Czerwińskiej, Kraków 2000, s. 135; por. I. Sławińska, *Spór o tragedię redivivus*, w: tejsze, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960; B. Dziemidok, *Teoria tragizmu w estetyce Młodej Polski*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej: 1890–1918*, red. S. Krzemień-Ojak i K. Rosner, Warszawa 1972.

maga się własnej teorii. Pojęcie „budowa” odpowiada pojęciu „teorja”. (...) Trzeba tworzyć teorje, którym fakty odpowiadają. (...) Krótko mówiąc: mając pojęć (...) tragedję, trzeba stworzyć jej teorję; trzeba stworzyć [na przykład – uzup. M. J. O.] teorję *Sędziów*. Ona w *Sędziach* jest i trzeba ją wydobyć, tzn. trzeba budowę tragedji poznać i trzeba poznać zasady artystyczne, na których się budowa opiera. Łatwo pojąć, jaka jest różnica: mówimy, że trzeba stworzyć teorję, a nie receptę, a nie regułę, choćby to była recepta Wyspiańskiego, do której Wyspiański jakby musiał się stosować (...).

To jednak nie wszystko: budowę tragedji pojmiemy, jeśli zrozumiemy, dlaczego taki przebieg wypadków jest konieczny, dlaczego nie mógł być inny, tzn. na jakich podstawach artystycznych opiera się i stoi³³.

Tragedia w praktyce teatralnej, przez wpisaną w jej strukturę filozofię sytuacji granicznej, umożliwiła wprowadzenie w jej obręb technik misteryjnych i moralitetowych o charakterze pozagenologicznym, obejmujących sens pozaestetyczny, dotyczący problemów aksjologicznej motywacji ludzkiej egzystencji, kwestii etyczno-światopoglądowych, prawdy, sacrum³⁴. Umożliwia to otwarcie sztuki tragicznej na szeroko pojętą metafizykę i szukanie uzasadnienia wydarzeń, niedających się wyjaśnić za pomocą praw naturalnych, co należy uznać za fundamentalną zasadę organizującą budowę, sposób istnienia, styl utworu i konstruującą jego specyficzną literackość i teatralność.

Podsumowując te rozważania, należy stwierdzić, że twórcy młodopolscy nie tyle odkrywają tragiczność jako podstawowy rys bytu, co zadają pytanie, podobne do postawionego wspólnie przez Paula Ricoeura: co to znaczy żyć w świecie tragicznym, w którym zło jest nieusuwalną cechą świata, „winą bytu”? Tragedia – w takim odczytaniu – staje się objawieniem rewelacji

³³ S. Lack, *Studja o St. Wyspiańskim*, zebrał i przedmową poprzedził dr Stanisław Pazurkiewicz, Częstochowa 1924, s. 262, 264. Pisownia oryginalna.

³⁴ Zob. E. Kalembe-Kasprzak, *Prometeusz z przepiórką*, dz. cyt., s. 39, 43; szerzej na temat misterium pisze: A. Zioliwicz, „Misteria polskie”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 7–20.

o ludzkim istnieniu. W myśl tej koncepcji jej lektura ma charakter iluminacji, objawia prawdę o tajemnicy życia i śmierci. Śmierć w skali tragediowej staje się doświadczeniem poznawczym w chwili anagnorisis, kiedy dochodzi do rozpoznania metafizycznej istoty świata, co łączy się nierozdzielnie z procesem samopoznania, rozumianego jako umiejętność umieszczenia siebie w przyjętej metafizycznej perspektywie. A zatem modernistyczna tragedia opiera się przede wszystkim na akcie rozpoznania – anagnorisis – w sytuacji ostatecznej. Poznanie to w wymiarze tragicznym pełni funkcję katharsis. A zatem taka jest ostateczna konkluzja: tragedia w myśleniu XX-wiecznym jawi się jako najwyższa postać samopoznania człowieka w „sytuacjach granicznych”, odczuwamy w niej bowiem i oceniamy los ludzki (Eric Bentley)³⁵.

Zawarta w utworze wizja tragiczna nie daje się przedstawić w kategoriach nieeteoretycznych, bo tylko w płaszczyźnie estetycznej możliwe jest do przeżycia niebywałe, nieludzkie okrucieństwo wpisane w fabułę tragedii. Inaczej wizja ta okazałaby się zbyt skandaliczna i niedopuszczalna dla odbiorcy. Siły uderzające w człowieka tożsame z fatalizmem działają w innej płaszczyźnie niż codzienność. Wizja tragediowa istnieje tylko wykreowana w symbolicznym języku tragedii, którego domeną są symbol, metafora, obraz, widowisko. Formuły pojęciowe niszczą jej wielowarstwowy sens. Dlatego też interesujące nas tragedie ludowe to przede wszystkim dramaty kultury, odsłaniające sferę działania kulturowego „ja”. Pozornie zatem w tej tragediowej, scenicznej wizji wsi i jej mieszkańców, mamy do czynienia z egzystencją bohaterów w świecie Natury, w rzeczywistości istnieją oni w sferze mitu kultury. Wiejski sztafaż pełni w tym przypadku, tak jak w *Kłótwie* i *Sędziach* Wyspiańskiego, *Południcy* Staffa, misteriach balladowych Zegadłowicza, *Niespodziance* Rostworowskiego, funkcję umowną. Dlatego utwory te

³⁵ Zob. T. Pyzik, *Teoria tragedii*, dz. cyt., s. 116.

należy odczytywać przede wszystkim jako rodzaj próby zmagania się z konwencjami kulturowymi, zdobywania kulturowej samoświadomości i nawiązania dialogu z tradycją. Cały tekst literacki nastawiony jest zatem na uruchamianie kodu kulturowego, przy czym sposób uruchamiania w danym utworze ma znaczenie podstawowe. Estetyczne transpozycje z uwzględnieniem widowiskowości i teatralności łączą się w tym przypadku z pytaniem o sferę aksjologiczną związaną z istotą tragedii. Poznanie tragiczne może kierować się tylko logiką sztuki, co eliminuje wszelkie działania moralizatorskie.

A zatem celem tragedii ludowej spod znaku Wyspiańskiego, Staffa, Żegadłowicza i Rostworowskiego nie jest opowieść o życiu wsi, rodzaj wiejskiego obrazka, tylko wyrażenie doświadczenia granicznego – świadomości życia i śmierci, ukazanie uniwersalnego człowieka, wplątanego w odwieczny konflikt między dobrem i złem – uczestnika ich metafizycznego starcia, zarówno w świecie, jak i w ludzkiej duszy. Dlatego młodopolskim artystom tragediowa forma wydała się tak użyteczna do rozwiązywania podstawowych problemów egzystencjalnych, filozoficznych i estetycznych, czy to w przypadku tragedii mieszczańskiej czy to tragedii ludowej. Niewątpliwie dużą rolę w tym przypadku odegrały związki tragedii modernistycznej z teatrem i przekonanie, że pełną realizację może ona osiągnąć tylko przez wizję teatralną. Przedstawienie teatralne w „teatrze tragicznym” wykazywało zdolność transformacji w wielkie widowisko misteryjne i nabierało charakteru święta, w ramach którego widz z biernego świadka przekształcał się w człowieka-aktora.

Akcja, przestrzeń i czas

Pomimo podejmowanych prób unowocześniania dramatu ludowego zasadniczo wciąż dominowała forma tradycyjna, zamknięta. Właściwie do końca XIX wieku, a w dramaturgii popularnej dłużej, za pierwszoplanowy element dramatu uważano

akcję. Konstrukcja dramatu w zasadzie opierała się na dobrze zrobionej fabule, na obowiązującym wzorcu charakteryzowanym jako Arystotelesowsko-Heglowski³⁶. Wszelkie zaś dodatkowe informacje, niezbędne odbiorcy do zrozumienia sztuki, zawarte są w dialogach, w kwestiach postaci. Przekonanie o prymacie akcji, czyli świadomym dążeniu bohatera do ściśle sprezyzowanego celu i chęć jego realizacji, nad innymi elementami struktury dramatu miało swe potwierdzenie w poetykach normatywnych zarówno u Arystotelesa, jak i w wypowiedziach estetycznych twórców współczesnych, a szczególnie w cenionej *Die Technik des Dramas* Freytaga.

Według jego teorii na konstrukcję dramatu bliską zasadom niezwykle popularnej wtedy między innymi, dzięki Sardou i Dumasowi synowi *pièce bien faite*, składało się pięć zasadniczych części: ekspozycja, czynności prowadzące w górę, aż do punktu kulminacyjnego, będącego momentem decydującym dramatu, czynności prowadzące w dół aż do katastrofy. Wszystko kończyło wyraziste zakończenie. W ten sposób utwór sceniczny realizował tradycyjny schemat piramidy³⁷. Stawał się wyrazem dążeń do osiągnięcia jak najlepszej techniki, stając się popisem sprawnego rzemiosła nastawionego na efekt teatralny, co uzasadnia wprowadzenie w obręb fabuły dramatu podstawowych chwytów charakterystycznych dla intrygi w *pièce bien faite*. To tłumaczy, dlaczego akcja w tych sztukach tak często jest sztuczna i zawikłana. Fabuła utworu dramatycznego składała się z szeregu posunięć strategicznych, które pozwalały na stworzenie komplikacji, napięć, nieoczekiwanych zwrotów akcji, przygotowywały i odwlekały scenę *à fair* tak, aby doprowadzić widza do zaskakującego rozwiązania intrygi. W układ zdarzeń z góry wpisana była „niespodzianka”, ale finał, zgodnie z obo-

³⁶ Zob. P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu (1880–1950)*, dz. cyt.; H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, dz. cyt.

³⁷ Zob. H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków–Wrocław 1984.

wiązującą konwencją i oczekiwaniami odbiorcy, był zazwyczaj przewidywalny ze względu na wyznaczone sztuce cele kompensacyjne i utylitarne, dydaktyczno-moralizatorskie. Publiczność, zgodnie z postulatami czołowego krytyka i propagatora estetyki sztuki mieszczańskiej Franciszka Sarceya, dyktowała prawa teatru i decydowała o rozdaniu kar i nagród. Kluczowa definicja estetyki *pièce bien faite* opierała się bowiem na kategorii odbioru.

Natomiast melodramat, który również dostarczył wzorców konstrukcyjnych dramatomu ludowemu, operował akcją w sposób bardzo ograniczony. Niekła akcja doprowadzana była do pewnego momentu i następnie zawieszana czy nawet przerywana, po czym już niekontynuowana, tylko podejmowana na nowo. W ten sposób akcja przekształcała się w sytuację. Stąd w sztuce obowiązywała określona zasada – po eksponowanym obrazie następowała przerwa, a po niej znów podejmowano działania sceniczne. Efekt dramatyczny, uzależniony od sytuacji, rozumiany był jako silny moment w sztuce, który miał wzbudzać napięcie i aplauz publiczności. Dramaturdzy chętnie po niego sięgali, aby ukierunkować zainteresowania widowni i utrzymać w napięciu jej uwagę. Z punktu widzenia celowości i funkcjonalności obraz taki przypominał zakończenie rozdziału w powieści. Natomiast konstrukcyjnie melodramat oparty był na ciągu (szeregu, serii) obrazów – zatrzymanych sytuacji – ilustrujących aktualny stan rzeczy, prezentowanych wydarzeń, postaw, wzajemnych relacji bohaterów. Dlatego też zaplanowanie kompozycji sztuki było sprawą dużej wagi, ponieważ aby osiągnąć pożądany efekt autor powinien skomponować poszczególne sceny (między innymi zgrupowanie i pozy postaci, wkomponowanie w dekorację *pointy*), jak również całość przedstawienia. Niewątpliwie elementy melodramatu czy konstrukcji dramatycznych można z powodzeniem odnaleźć w każdej tragedii ludowej, a zwłaszcza w sztukach Anczyca i Galasiewicza, ale pełnią one tam inną funkcję niż w sztukach wpisanych w tę konwencję.

Zasadniczą zmianę w myśleniu o konwencji teatralnej przynosi dopiero wystąpienie Emila Zoli, który w *Théâtre II. Le Naturalisme au théâtre* podważył zasady romantycznej tragedii, jak również koncepcję „sztuki dobrze skrojonej”, opowiadając się za nową formą dramatyczną, która byłaby w stanie udźwignąć nowoczesną tematykę i koncepcję człowieka, zdeterminowanego biologicznie i społecznie³⁸. Zola wyszedł od potrzeby pokazania na scenie pełni współczesnego życia. Przez analizę „dokumentów ludzkich” dążył do demaskacji kłamstw społecznych i do odkrycia prawdy ogólnej. Rozwój dramatu zgodnie z założeniami Zoli zmierzał od modelu antropocentrycznego do deterministycznego, co w konsekwencji musiało prowadzić do rezygnacji z dominującej roli akcji podporządkowującej sobie pozostałe elementy strukturalne sztuki. Zwrot w stronę tematyki współczesnej, odkrywanie tragizmu w otaczającej człowieka codzienności, która teraz staje się najważniejszym jego źródłem, ma swe czytelne konsekwencje w konstrukcji utworu dramatycznego. Obraz środowiska budowany jest przez „drobne sceny”. W konsekwencji intryga, która była podstawowym wyznacznikiem ówczesnego dramatu, traciła swe znaczenie na rzecz obrazu życia i w ten sposób przedstawiała służyć egzemplifikacji.

Funkcję akcji przejęły postacie i sytuacje prowadzone z pozycji epickiego obserwatora. „Wzrost znaczenia obrazu w literaturze przyniósł zmianę narracji teatralnej, przesunął ciężar dramatu w stronę epiki, doprowadził do fragmentaryzacji struktur dramatycznych”³⁹. Dramat naturalistyczny, zgodnie z zasadami skrajnego mimetyzmu, miał stworzyć na scenie pełną iluzję życia, dlatego też sztuka, jako „fragment” czy „wycinek” rzeczywistości (podglądanej przez „dziurkę od klucza” czy przez „okno”), musiała przybrać kształt kompozycyjnie otwarty:

³⁸ Zob. G. Matuszek, *Akt pierwszy*, dz. cyt., s. 17–53.

³⁹ D. Ratajczak, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 272.

zaczynała się najczęściej sceną niemą, umożliwiającą widzom wejście w obraz środowiska i sytuacji, a kończyła się sceną finalną, pozbawioną mocnego finału oraz pointy zamykającej akty. Te zabiegi kompozycyjne, na przykład dość dobrze spożytkowane przez Orkana we *Skapanym świecie*, miały na celu podkreślenie przypadkowości prezentowanego fragmentu rzeczywistości. Fragmentaryzacja i odwołanie się do estetyki obrazów dramatycznych ma w sztukach tego okresu, w tym również w tragedii ludowej, znaczenie nie tylko estetyczne, ale również poznawcze i aksjologiczne. Dzieje się tak, ponieważ obraz musi w tym przypadku wejść w kompetencje słowa literackiego i odwrotnie – słowo dramatyczne przez swój udział we współtworzeniu sytuacji może syntetyzować doświadczenia różnych sztuk. W tragedii ludowej zasada użycia obrazu polegała na wprowadzeniu sytuacji dramatycznej i słów, pełniących funkcję dialogu i komentarza. Dlatego też dramat rozgrywał się nie tyle w linearnym, czasowym porządku, ile w przestrzennym.

Dramat w aktach opierał się na jedności działania, dramat w obrazach – na jedności tematu. Dramat w aktach wymagał przede wszystkim jedności czasu tego działania, a jedność miała znamień wtórne; dramat w obrazach natomiast użytkował głównie chwilową jedność przestrzeni, nastawiony na demonstrację typów, charakterystykę środowisk lub epok, przy czym jedność czasu nie była dlań wcale konieczna. Odmienność struktury dramatycznej wiązała się ściśle z odrębnością podstawowych jednostek konstrukcyjnych – aktów i obrazów – wyznaczających inne sposoby scenicznego myślenia i budowania przedstawienia⁴⁰.

Zjawisko transformacji dramatu, podobnie jak miało to miejsce na gruncie doświadczeń powieściowych, przejawiało się w rozbiciu tradycyjnego schematu zdarzeniowego, a więc w luźnej, epizodycznej kompozycji, na którą często składały się obrazy o charakterze autonomicznym. W ten sposób dramat, w tym

⁴⁰ Tamże, s. 15–16.

również dramat ludowy, zbliżał się do prawdy życia, uderzając silnie w fasadowość i sztuczność wiejskiego świata ze śpiewogry, melodramatu czy operetki ludowej, gwarantowane przez prawa konwencji. Zwarta struktura dramatyczna pod wpływem technik naturalistycznych najczęściej rozpadała się na szereg luźnych obrazów. Pojedyncze sceny-obrazy możemy wyodrębnić przykładowo w *Świat się kończy!* (sceny na polu) czy w *Skapanym świecie*, gdzie I akt, weselny i nocny epilog są autonomicznie funkcjonującymi obrazami. W *Familii* i *Na wymowie* każdy z aktów można potraktować jako oddzielne sceny, co osłabia efekt dramatyczny i prowadzi do zatarcia ostrości konfliktu i wyrazistości zakończenia. Myślenie obrazami, ale już o dużym nacechowaniu symbolicznym, charakteryzuje także *Kłątwe* i *Sędziów* Wyspiańskiego, misteria balladowe Zegadłowicza, jak również współczesne sztuki Lubkiewicz-Urbanowicz i Myśliwskiego. Obrazy te nacechowane są emocjonalnie, w większości noszą cechy oniryczne, wizyjno-halucynacyjne jak na przykład scena na polu w *Świat się kończy!* Kasprowicza czy nocne sceny w epilogu *Skapanego świata*, w *Lampce oliwnej* Zegadłowicza lub dramatach Lubkiewicz-Urbanowicz. Sztuki te rozgrywają się na pograniczu dwóch rzeczywistości: materialnej i niematerialnej, rzeczywistości realnej i snu, majaków i fantasmagorii. Obrazy takie najczęściej, tak jak w tragediach ludowych Wyspiańskiego, budowane są na zasadzie oksymoronu, przeciwstawnych emocji, co umożliwia burzenie dotychczasowego ładu estetycznego i daje efekt „złego” smaku lub wieloznaczności.

W ramach struktury tragedii ludowych w ten sposób dochodzi do konfrontacji dwóch zjawisk, które za Johannesem Volkeltem możemy nazwać *das Tragische des Willens* i *das Tragische der Innerlichkeit*, przekształcających się w dwa typy dramatu: *Handlungs драма* („dramat akcji”) i *Seelehdrama* („dramat przeżyć duchowych”). Pomimo omówionego rozluźnienia struktury dramatu i wprowadzenia scen-sytuacji o charakterze psychologicznym tragedia ludowa nigdy do końca nie zrezygnowała z dynamicznej akcji, która zapewnia sztuce jedność struk-

turalną. Dlatego pomimo niedociągnięć warsztatowych, pewnej niespójności pomiędzy poszczególnymi aktami i obrazami, dominujący wciąż klasyczny typ akcji piramidalnej z wyraźnym punktem kulminacyjnym i mocnym finałem rozgrywający się z żelazną konsekwencją sprawił, że dramat prowadzi od zawiązania akcji (z różną siłą dramatyczną potraktowanego) aż do katastrofy i rozwiązania, czyli zgodnie ze wznoszącą się linią napięcia dramaturgicznego (kadencją), a następnie z opadającą (antykadencją). Większość scen, nawet najbardziej drastycznych, rozgrywano na oczach widzów (rzadko sceny drastyczne, jak na przykład morderstwo matki w *Przysiędze*, rozgrywane były poza sceną). Akcja, eksponująca efekty dramatyczne jak na przykład morderstwo starego Mięty w *Świat się kończy!* czy Haźbiety we *Skapanym świecie*, była tak prowadzona, aby w pełni objawił swą moc fatalizm losu ludzkiego, chwytający człowieka jak w sieć lub pułapkę, skazujący go na okrutne cierpienie, nieuniknioną klęskę i ostatecznie śmierć. Dzięki całościowo potraktowanej akcji, na którą położony został akcent dramaturgiczny, zachowywana była jedność strukturalna sztuk, nastąpiło bowiem przyporządkowanie materiału pewnej naczelnej idei, wyrażonej przez akcję lub jej sytuacyjną namiastkę.

W tych tragediach niezwykle ważny staje się wybór wydarzenia „probiernego”, udramatyzowanego przez swój konfliktowy charakter i pozwalającego na zawiązanie akcji i uzyskanie efektu tragicznego. W *Świat się kończy!* takim wydarzeniem jest wykupywanie gruntu przez Niemców pod budowę cukrowni we wsi, w *Familii* i *Na wymowie* przekazanie gospodarstwa dzieciom, w *Skapanym świecie* testament ojca, w którym ten pod groźbą wydziedziczenia zabronił Kantemu ożenić się z ukochaną Zuźką. Akcja dramatów, jak widać, skupiona jest przede wszystkim wokół konfliktów rodzinnych i społecznych, tym wyrazistszych, bo zgodnie z koncepcją Arystotelesa, rozgrywających się pomiędzy ludźmi sobie bliskimi. Wraz z przebiegiem akcji konflikt pogłębia się i bez żadnych perypetii prowadzi wprost ku katastrofie: ku morderstwu lub samobójstwu.

Katastrofa w myśl zasad konwencji tragicznej jest rezultatem zawiązanej w ekspozycji akcji, a klęska bohaterów wydaje się nieunikniona. Ich los musi się dopełnić. Jednowątkowość akcji (wątek erotyczny jest zazwyczaj drugorzędny i niesamodzielny) wobec tragicznej, wewnętrznej logiki, ujawniający się w pełni w zakończeniu, wyraża napięcie dramatyczne. Dramat często kończy się sceną „zastygnięcia” lub „znieruchomienia”. Napięcie dramaturgiczne w ostatnich scenach tragedii wyraźnie ulega osłabieniu. W ostatniej scenie *Świat się kończy!* na wieść o samobójczej śmierci męża Cierpikowa zastyga i wypowiada słowa zgody na zastaną strukturę świata. W *Skapanyim świecie* w milczeniu pogrąża się zdruzgotany Kanty, bezmyślnie wpatrzony przed siebie i wsłuchany w stukot kołyski oraz słowa kołysanki, śpiewanej przez Hażbietę. Dopełnieniem tej końcowej sceny jest epilog *Noc*, rozbudowany obraz, w którym zasada przestrzenno-czasowa została wzbogacona o jedność nastrojowo-znaczeniową. Bohaterowie zastygli tu w oczekiwaniu na spełnienie losu – śmierć. Wymowna jest także ostatnia scena dramatu *Na wymowie*, kiedy Maryna, widząc wieszającego się starego męża, chce mu najpierw pomóc, po czym zastyga w pozie pełnej rezygnacji. *Familia* kończy się cichą śmiercią pogodzonego z losem Skiby. Podobną sceną zastygnięcia: modlitwą gromady wiejskiej, kończą się *Kłątwa* i *Sędziowie* Wyspiańskiego, *Wina i kara* Orkana, *Południca* Staffa i *Niespodzianka* Rostworowskiego. W przeważającej ilości omawianych tekstów rytm tragedii chłopskiej jest antykadencyjny. Po nagromadzeniu okropności (zbrodni, samobójstw, kłótni, kradzieży) zarówno bohaterowie dramatów, jak i widzowie (czytelnicy) muszą doznać ulgi lub przynajmniej odczuć empatię.

Podsumowując powyższe rozważania, należy stwierdzić, że akcja dramatów rozpoczyna się w momencie bliskim katastrofy i jej układ (czy raczej należałoby powiedzieć układ szeregu obrazów) jest taki, że prowadzi wprost ku końcowej katastrofie, kiedy to w pełni musi ujawnić swą moc Fatum. „W tragicznym zdarzeniu bowiem dopiero po katastrofie w uogólnieniu,

jakie tragiczny wypadek narzuca, budzi się poczucie, że »tak być musiało«⁴¹. W tragedii ludowej człowiek nie decyduje do końca o własnym losie, gdyż podlega prawu konieczności. W losie bohaterów, podobnie jak w przypadku innych bohaterów tragicznych, w tragiczny węzeł splata się wolność z koniecznością. W ten sposób ujawnia swą obecność nacechowana fatalistycznie siła metafizyczna, determinująca zachowanie bohaterów, którym w tragicznym świecie niespodziewanie wszystko wymyka się spod kontroli i ujawnia swą niepoznawalność oraz okrucieństwo. W świecie tragicznym „człowiek ściera się z tym, co niewiadome, dlatego imię *Fatum* wydaje się równie dobre, jak każde inne”⁴². Światem omawianych młodopolskich tragedii ludowych nieodwołalnie rządzi logika tragedii, pulsująca ukrytym rytmem pod pozorem tylko, jak się szybko okazuje, realistycznymi wydarzeniami. Dlatego tak ważny okazuje się wybór, a następnie sposób konstrukcji sytuacji, będącej nośnikiem znaczeń tragicznych.

W dramacie ludowym przestrzeń i czas są precyzyjnie dookreślone, ale ten mimetyzm spełnia w tym wypadku inną funkcję niż w dramacie wpisanym w realistyczną konwencję. Luźna tkanka struktury dramatycznej tragedii ludowej oparta została na logice koncepcji dramaturgicznej, ponieważ mamy do czynienia z utworami, w których nie mówi się o jednostkach i ich skomplikowanych relacjach, a cały dramat nie został wywieziony z psychiki bohaterów, dlatego wydarzenia nie odnoszą się do indywidualnego ludzkiego świata i nie podlegają subiektywizowaniu. Nie mamy tu do czynienia z introspekcją. Zgodnie z założeniami tragedii etyka wynika z kosmosu. Tym samym sztuka nie ogranicza się do relacji międzyludzkich, ale gra toczy się między człowiekiem a siłami transcendentnymi, trudnymi

⁴¹ S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Poznań 1923, s. 117.

⁴² J. Sosnowski, *Śmierć czarownicy*, w: tegoż, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpieniu*, Warszawa 1993, s. 32.

do nazwania przez swą niepodważalność. Tragedie ludowe rozgrywają się w materialnym wymiarze rzeczywistości i wśród dobrze rozpoznawalnych ziemskich realiów, ale mają one znaczenie umowne. Przedstawione na scenie środowisko nie służy bynajmniej zbudowaniu tła czy charakterystyce bohaterów, ponieważ jego funkcja podporządkowana została logice tragedii. W ramach struktury tragediowej tendencja do respektowania realistycznej wizji świata łączy się ze świadomym odchodzeniem od niej w stronę ujęć syntetycznych, symbolistycznych lub parabolicznych. Ale to realistyczne ujęcie było niezbędne po to, aby uwiarygodnić świat przedstawiony. Autor starał się stworzyć na scenie iluzję autentycznej, wiarygodnej relacji o doświadczeniu człowieka w czasie historycznie wymiernym, w przestrzeni umiejscowionej geograficznie i w szczegółowo scharakteryzowanym otoczeniu.

To konwencja naturalistycznego dramatu przyzwyczaiła widzów do skupienia uwagi odbiorców na charakterystycznych funkcjach przestrzeni dramatycznej⁴³. Odbiorca pojmuje i uznaje relacje między mikrokosmosem sceny a makrokosmosem świata zewnętrznego jako tożsame. „Jakie jest miejsce tragedii? Agora, plac przed pałacem władcy, a zatem przestrzeń, gdzie oddaje się cześć bogom i załatwia sprawy publiczne. Było to tak oczywiste, że obywano się bez jakichkolwiek didaskaliów”⁴⁴. Dlatego w większości dramatów ludowych didaskalia są potraktowane przez autora tragedii dość powściągliwie. Wystarczyło bowiem pokazać izbę chłopską, kilka sprzętów albo wnętrze karczmy, aby widz odniósł przestrzeń przedstawioną do współprzedstawionej. Warto zwrócić uwagę na niewielką ilość rekwizytów nagromadzonych w przestrzeni scenicznej. Na przykład *Skapany świat* można właściwie zagrać na pustej scenie, zachowując je-

⁴³ Zob. S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, w: tejsze, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 114, 119.

⁴⁴ J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, w: *Problemy dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 81–82.

dyny rekwizyt, jakim jest kołyska. Do znaczących rekwizytów w dramatach chłopskich należą: butelka wódki, sznur, siekiera, nóż, ale również okno lub drzwi.

Przestrzeń dramatyczna w dramatach chłopskich jest jednorodna i zamknięta. Przestrzeń zamknięta zazwyczaj konkretyzuje akcję i ją uszczegóławia tak, że trudno jest nadbudować nad nią paraboliczne znaczenia⁴⁵. Jej uniwersalizację umożliwia fakt, że tak naprawdę mamy do czynienia z „każdą” wsią, a zatem można mówić o umowności i typowości przestrzeni wsi ukazanej na scenie. Dlatego tragedie ludowe, będące kompozycją umowną, eksponującą sztuczność i jednoznaczność, nastawione są na demonstrację innych funkcji milieu – miejsca dramatycznego – centrum akcji, w tym przypadku izby, podwórka, ogólnie rzecz ujmując – przestrzeni wsi.

Dramaturgia przełomu wieków XIX i XX, dramaturgia symbolistyczna, nawiązując do tradycji romantycznej, traktowała teren dramatu również jako znak treści emocjonalnych czy nawet filozoficznych. Kompozycja przestrzeni scenicznej i dramatycznej zmierzała przede wszystkim do wydobycia uniwersalnych znaczeń utworu. Wybór miejsca, w jakim autor umieszczał zdarzenia dramatu, często umotywowany był przez nośność znaczeniową tego miejsca, a nie logikę związków przyczynowo-skutkowych między zdarzeniami w nim rozgrywającymi⁴⁶.

W ten sposób przestrzeń sceniczna w prezentowanych tu tragediach ludowych stawała się nośnikiem symbolicznych powikłań, narzucała określony sposób widzenia świata. Doskonale omówiła ten problem Irena Sławińska na przykładzie *Sędziów*. Przestrzeń zamknięta staje się przestrzenią osaczenia i alienacji, gdzie „postacie nie znalazły się w następstwie swoich działań, ale w następstwie mechanizmów, których przyczyna i znacze-

⁴⁵ Zob. I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, w: tamże, s. 73.

⁴⁶ E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1972, s. 20.

nie muszą pozostać niedocenione, niezrozumiałe przynajmniej w dramatycznym *uniwersum*⁴⁷.

Przestrzeń zamknięta utrudnia realizację postawy „nad-”, ponieważ ma znak emocjonalny ujemny. W stosunku do niej dominuje postawa „od” nad postawą „do”. Koloryt takiej przestrzeni jest ciemny, a atmosfera zimna i odpychająca. Dlatego paraliżuje ona ruchy człowieka, a więc w przestrzeni tej czuje się on skrępowany, sztywny i nienaturalny. Nie mogąc w przestrzeni tej realizować swoich planów, czuje się w niej wyeliminowany, gdyż ta przestrzeń jest obca dla niego, chciałby zerwać pęta, jakie mu ona narzuca. W dużym stopniu odczucie przestrzeni zależy od nastroju osoby, która się w tej przestrzeni znalazła, ale i odwrotnie charakter przestrzeni działa na człowieka. Przestrzeń zamknięta budzi najpierw bunt, ale potem człowiek kurczy się w sobie, a nie wyładowywana agresja przyczynia się do obniżenia nastroju, pustki uczuciowej i negatywnych uczuć. W tej przestrzeni życie przybiera ciemny koloryt i zamienia się w udrękę i przykry obowiązek. Logika życia uczuciowego znajduje swoje odbicie w przestrzeni, co uwidacznia się w chęci przekształcenia świata na obraz i podobieństwo swoje⁴⁸.

Nawet wtedy, kiedy akcja tragedii chłopskiej przenosi się w przestrzeń otwartą – jak na przykład w *Świat się kończy!*, na rozgrzane do białości południowym słońcem pole lub tak jak w epilogu *Skapanego świata*, na nocne polany gorcezańskie rozświetlone blaskiem ognisk – i tak człowiek osaczony jest przez zło. Na polu Walek Mięta dusi ojca, podpuszczony przez złego Wojtaszka, a na polanie gorcezańskiej została zamordowana Hażbieta. Tak naprawdę okazuje się, że przestrzeń otwarta nosi również cechy przestrzeni zamkniętej. Człowiek w tragedii ludowej nieodwołalnie skazany jest na bytowanie w przestrzeni zamkniętej. Nawet jeśli uruchomione zostają metafizyczne płaszczyzny przestrzenne – na przykład w *Familii* przestrzeń egzystowania „ducha” babki Skibowej, w *Na wymowie* Ameryka lub w *Sędziach*

⁴⁷ J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, dz. cyt., s. 86.

⁴⁸ A. Kępiński, *Lęk*, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1995, s. 49.

góry Moria i Synaj, istniejące w przestrzeni mentalnej bohaterów – droga wiedzie tam przez cierpienie lub śmierć. Przekształcenie przestrzeni bliskiej i „oswojonej” w obcą przestrzeń alienacji utrwalają wszystkie tragedie ludowe. Walek Mięta, Cierpiakowie (*Świat się kończy!*), Skiba (*Familia*), Kanty (*Skapany świat*), Maryna (*Na wymowie*), Młoda (*Kłątwa*) lub Samuel (*Sędziowie*) czują się tak, jakby jakieś nieznanne siły wypchnęły ich z przestrzeni codziennego doświadczenia w inny wymiar przestrzenny. Bohaterowie ci – podobnie jak Edyp, który skupia na sobie klątwę bogów i przekleństwo spadające na Teby – skupiają na sobie przekleństwo rodu ludzkiego. Na nich to koncentruje się działanie siły zła. W ten sposób wieś zamienia się w przestrzeń epifanii zła.

Oni to, podobnie jak wspomniany Edyp, dochodzą do prawdy, a przestrzeń wsi, przez fakt swego zamknięcia, ulega transformacji z rzeczywistej w symboliczną, stając się „metaforą nieruchomego świata: więzienia”⁴⁹. Jednocześnie staje się ona przestrzenią poszukiwań znaku transcendencji, elementu wieczności w naturze, doznań eschatologicznych, gdzie świat się kończy, upadają wartości moralne, bez końca toczy się koło pomsty i zbrodni. Ucieczka ze „skapanego świata” prowadzi tylko przez zbrodnię i śmierć. W tej przestrzeni doświadczenia codziennego, gdzie Bóg objawia swą okrutną twarz, człowiek musi stoczyć walkę z Losem lub go rozpoznać i poddać się, w ten sposób skazując siebie na bycie ofiarą.

Tendencji do zachowania jedności miejsca towarzyszy dążenie do zachowania jedności czasu. Akcja dramatów nie może rozgrywać się w ciągu jednej doby, ale kondensacja czasu jest tu zamierzona. Przede wszystkim żadnemu z twórców nie zależało na wyeksponowaniu upływu czasu. Tylko w jakiś sposób zaznacza go Szukiewicz w *Na wymowie*, co ma związek z pokazaniem upadku moralnego rodziny Budyków, a zwłaszcza ojca Budyki, który z zamożnego gospodarza, najpierw dobrowolnie

⁴⁹ I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, dz. cyt., s. 73.

staje się tym „na wycugu”, a potem czeka go los żebraka, żyjącego z łaski w przykościelnym chlewiku. W innych sztukach, choć akcja toczy się w miarę szybko, autorom udało się osiągnąć efekt psychologiczny zachowania jedności czasu. Mistrzem w operowaniu czasem tragicznym był Wyspiański.

W *Świat się kończy!* od rozpoczynających dramat scen w domu zajezdnym i w karczmie, czyli od zrękowin starego Mięty do morderstwa ojca przez Walka i dwóch samobójczych śmierci Małgosi i Cierpika widzom wydaje się, że upłynęło tylko kilka godzin. Podobne wrażenie odczuwamy oglądając *Familię*: sceny w karczmie, zebranie rodziny, podpalenie Grzebieniów, ekspiacja i śmierć Skiby mają miejsce w ciągu jednej doby. W *Skapanym świecie* od ślubu Kantego i Haźbiety (scen weselnych) przez sceny kłótni do zamordowania Haźbiety upływa w naszym odczuciu niewiele czasu. Podobne wrażenie odnosimy w czasie przedstawienia *Kłątwy* i *Sędziów* Wyspiańskiego, *Winy i kary*, *Franka Rakoczego* Orkana i *Niespodzianki* Rostworowskiego.

W budowie akcji świadomie wprowadzono spowolnienia lub przyspieszenia, wzmacniające efekt tragiczny. W ten sposób czas sceniczny wyłączony został spod realnego prawa chronologii, a to, co historycznie zmienne staje się wieczne jako istniejące w przestrzeni mitu. W przypadku tragedii ludowej można zatem mówić o epifaniczności i mityczności czasu i przestrzeni, zdolnych do tego, aby wyrażać jednocześnie krótkotrwałość i wieczność. Zauważalna jest intensyfikacja czasu i przestrzeni, przy jednoczesnym współwystępowaniu (symultanizmie) różnych czasów i przestrzeni.

Akcja, czas i przestrzeń tracą swą konkretność i ujawniają archetypiczny charakter, związany z rytualnością ludzkich zachowań. Rytualny charakter zachowań pozwalał na uruchomienie mitycznego myślenia o świecie, czasie i przestrzeni. Nie ma tu bezpośredniego odwołania się do znanych mitów, ale ciąg zdarzeń układa się w pewien powtarzalny porządek na przykład śmierci i odrodzenia, ofiary i odkupienia, walki ojca z synem. W świecie omawianych tragedii ludowych ujawnia się wy-

rażne pokrewieństwo między rytuałem a morderstwem, napięcie między zabójstwem a składaniem ofiary. Zabijanie i odkupienie staje się ludzką sprawą, niezbywalnym składnikiem ludzkiego losu, a szerzej rzecz ujmując, kultury. Przywołany rytuał ofiarniczy pozwala na dotarcie aż do granic człowieczeństwa. „Wszelkie miejsce święte, w którym wypełnia się mit jest miejscem centralnym i pretenduje do tego, by być centrum świata”⁵⁰. Takim centrum świata staje się właśnie tragediowa wieś – miejsce epifanii zła.

Tak więc tragediowo-misteryjny charakter dramatów ludowych dobrze koresponduje z koncepcją teatru jako zjawiska o charakterze egzystencjalnym i personalistycznym. Zgodnie z założeniami Arystotelesowskiej *Poetyki* postać przez długie lata spełniała funkcję służebną wobec czynności, czyli fabuły, gdyż naśladowanie akcji było podstawowym celem tragedii antycznej. Dopiero wraz z rozwojem nowożytnego indywidualizmu, którego rzecznikami w swych pismach byli między innymi Lessing, Hegel i Hebbel, charakter zaczął stanowić właściwy punkt centralny idealnego dzieła sztuki. Dyskusja na temat postaci scenicznych i modusu ich struktury nie ominęła także dramatu ludowego.

Od czasu – jak pisał Stanisław Witkiewicz – kiedy lud przestał być dla reszty społeczeństwa stadem szarych wróbli, w którym nie rozpoznawano, kto Maciek, kto Wojtek i brano tylko chłopca jako rodzaj, nie przypuszczając nawet tego bogactwa indywidualności charakterów, które w nim dziś widzimy, znaczenie jego i w literaturze, i sztuce wzrasta z każdą chwilą⁵¹.

Młodopolska tragedia ludowa, szczególnie w okresie początkowym, realizująca ze zmiennym skutkiem mimetyczną

⁵⁰ E. Grassi, *Kunst und Mythos*, Hamburg 1957, s. 84; cyt. za: J. Nowakowski, *Wyspiański. Studia o dramatach*, Kraków 1972, s. 128.

⁵¹ S. Witkiewicz, *Przedmowa*, w: tegoż, *Ociec Nędza*, „Biblioteka Warszawska” 1898, t. 1, s. 476.

koncepcję estetyczną, postulowała, aby za zasadę konstruowania postaci uczynić wierność wobec realnych, wykoncypowanych w obserwacji cech osobowości, co znalazło swe potwierdzenie w dążeniu do studiowania każdej istoty ludzkiej, według naturalistów, godnej poznania. Zola, a za nim naturaliści niemieccy z Gerhartem Hauptmannem włącznie, wprowadzili na scenę bohatera „zdegradowanego”, który nie posiadał cech wyjątkowych. Człowiek zdeterminowany biologicznie i wpisany w środowisko stawał się teraz obiektem eksperymentalnej obserwacji. Z tym, że epicki ogląd postaci w sztukach polskich, w odróżnieniu od, na przykład, niemieckich, został mocno ograniczony. Na scenie pojawił się zatem zindywidualizowany bohater chłopski, który z jednej strony reprezentował konkretne środowisko wiejskie (obrazy chłopskiej „żądzy, patologii i zbrodni”), ale jednocześnie przez swój sposób istnienia w dramacie ujawniał posiadanie cech uniwersalnych. Obraz wiejski stawał się pretekstem do nakreślenia syntetycznego modelu życia ludzkiego.

Przestrzeń świata wiejskiego, tracąc w powyższych dramatach swój realistyczny wymiar, stawała się przestrzenią misteryjnego doświadczenia i wtajemniczenia. W ten sposób w omówionych powyżej dramatach spletały się dwie wizje: realistyczna (historyczna) i ujawniona tragiczna i metafizyczna, dopiero razem dające pełny obraz rzeczywistości, zgodny zresztą z dążeniem epoki, realizującej z różnym skutkiem marzenia o pełni. Stopień tragizmu i prawdziwości efektu tragicznego zależy od sprawy, za którą można oddać życie. Możliwość samopoznania sprzyja refleksji aksjologicznej, innymi słowy mówiąc, to przez bohaterów, a głównie przez bardzo wyraziste postacie kobiece lub dziecięce, ich czyny i postawy w tragediach, zmanifestowany został wyznawany system wartości, poddany z kolei osądowi moralnemu⁵². A tam, gdzie zaczyna się etyka,

⁵² Zob. M. J. Olszewska, *„Ziemi przypisane” – portrety kobiet w wybranych dramatach ludowych*, w: tejeże, *W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2005.

jak twierdził Hegel, można mówić o tragedii. Dramatyczna możliwość samopoznania udzielona bohaterom sprzyja refleksji aksjologicznej.

W chwili „tragicznego oświecenia”, kiedy stają twarzą w twarz z Przeznaczeniem, dany został im dar rozpoznawania swego miejsca w świecie, co pozwala im na przekroczenie statusu społecznego i wyjście poza przypisane im role społeczne. Nowe doświadczenia egzystencjalne o charakterze nobilitacyjnym, będące udziałem chłopskich, a właściwie już nie-chłopskich bohaterów, nie mogą być odczytywane w perspektywie środowiskowej, tylko ogólnoludzkiej. Dowartościowanie takiej perspektywy wymusza zmiany w konstrukcji postaci chłopskich i łączy się z pomniejszeniem znaczenia cech realnych na rzecz symbolicznych. Wystarczy wskazać postać Haźbiety ze *Skapane go świata* czy Anny z *Winy i kary* Orkana lub Joasa w *Sędziach*. Przez swe istnienie jakby w dwu wymiarach, przez swą przynależność do tragiczno-moralitetowo-misteryjnego świata dramatu chłopskiego, który ujawnia swe drugie dno, bohaterowie wpisani zostają w charakterystyczną dla tego typu wypowiedzi dramaturgicznych problematykę winy – kary – ofiary. Podstawowym doświadczeniem tych chłopskich, a właściwie już nie-chłopskich, bohaterów stają się zbrodnia i śmierć. Cierpienie nie ma w tych dramatach, może poza *Winą i karą*, charakteru zbawczego. To świadome zanegowanie sensu Zbawienia w losie chłopskich bohaterów potwierdza tragizm ludzkiej egzystencji. Ponieważ negują oni ideę kompensacji zła, dlatego trudno mówić w tym przypadku o kategorii sumienia. We współczesnym świecie nie może zostać przywrócona harmonia naruszona przez przekroczenie prawa moralnego. Cierpienie, które staje się ważnym elementem ludzkiej świadomości, prowadzi bohaterów nie ku Zbawieniu, tylko ku wiedzy tragicznej. To tłumaczy, dlaczego pełnowartościowy wstrząs katarktyczny nie jest dany ani bohaterom, ani widzowi; nie doznają oni tragicznej ulgi, pogrążeni raczej w trwodze i przerażeniu, dalecy od oczyszczenia z emocji.

Historycznoliterackie i genologiczne wnioski

Tragedia ludowa, ta najwyższa i najbardziej oryginalna forma nowoczesnego dramatu ludowego, pojawiła się w momencie apogeum znaczenia stanu chłopskiego i łączyła się z dążeniami twórców do jego udostojnienia, co w jakiś sposób wpisuje się w wywodzącą się jeszcze z romantyzmu fascynację kulturą ludową. Kiedy dramat chłopski wzniósł się na poziom tragedii, wtedy chłop uległ przekształceniu w bohatera tragicznego i stał się uniwersalnym człowiekiem, co w dużym stopniu zlikwidowało jego przynależność narodową i kulturową. Pod wpływem inwazji nowoczesności, kiedy rozpadła się wiejska wspólnota patriarchalna, kiedy utracił swą wartość i znaczenie etos chłopski, a świat ulegał coraz większej desakralizacji i sekularyzacji, procesowi zanikania tego, co święte i związane z odczuwaniem metafizycznej Tajemnicy Istnienia, towarzyszyło deprecjonowanie rangi tragedii ludowej i sytuujących się w jej pobliżu form misteryjno-moralitetowych, które w zmaterializowanym świecie powoli traciły sens swego istnienia. Dramat chłopski w roku 1945 znalazł się w szczególnym punkcie swego rozwoju. W tym kontekście pojawia się pytanie o dalsze możliwości rozwojowe tragedii ludowej – o jej samolikwidację lub odnowę.

Teatr pierwszej połowy dwudziestolecia międzywojennego przyjął jeszcze falę tragedii po Młodej Polsce, ale pod koniec lat dwudziestych tragizm ten zaczął się już wydawać zwietrzały. Tragedia traciła powoli kredyt zaufania udzielony jej za czasów niewoli. Zbliżająca się druga wojna, narastające nastroje katastroficzne, widmo totalitaryzmu nad Europą, a w teatrze panujący neorealizm – nie tworzyły klimatu przychylnego tragedii⁵³.

⁵³ P. Mitzner, *Tragizm w teatrze polskim XX wieku*, dz. cyt., s. 36.

Po wojnie tragizm, choć jego dowartościowanie i rozwój wydawałby się czymś naturalnym, został jednak zahamowany. W zestawieniu z dorobkiem prozy i poezji pierwszych lat powojennych osiągnięcia dramaturgii w dziedzinie dramatów ludowych były dość skromne. Potrzeby sceny kierowały dramat ku tematyce współczesnej, dlatego też wystawiane sztuki realizowały zagadnienia i problemy współczesności zgodnie z zasadami poetyki dramatu realistyczno-obyczajowego, ze skłonnością nawet do uwzględnienia reportażowej wierności szczegółu. Ponieważ potrzeby sceny kierowały dramat ku tematyce współczesnej, dlatego też wystawiane sztuki realizowały zagadnienia i problemy współczesności zgodnie z zasadami poetyki dramatu realistyczno-obyczajowego, z tendencją do uwzględnienia reportażowej wierności szczegółowi. Całość przepojona była moralistyką i skłonnością do światopoglądowych uogólnień. Na przykład w *Odwetach* (1948) Leona Kruczkowskiego wprowadzone zostały wątki związane z problematyką wiejską, ale zdominowane przez zagadnienia rewolucyjne, ze szczególnym uwzględnieniem wątpliwości i potrzeby dokonywania trudnych wyborów ideowych. W ten sposób sztuka ta, ulegając silnej ideologizacji, odchodziła od aktualnych ujęć konfliktów powojennej wsi postawionej w nowej, trudnej i niejednokrotnie tragicznej sytuacji polityczno-społecznej. Wieś pokazana na scenie była wsią przyszłości, a więc skolektywizowaną i zelektryfikowaną. Na jej terenie działała spółdzielnia produkcyjna, założona przez śmiałych i świątłych młodych gospodarzy: „biedaków” i „średniaków”. Akcję sztuki wyznaczała walka z „kułakami” i poświadczona prawami konwencji ideologiczne nad nimi zwycięstwo. Programowy socrealizm uniemożliwił twórcze poszukiwania na gruncie dramatu ludowego. Tym samym realistyczny dramat chłopski, misteryjno-liturgiczny, balladowy, baśnie, fantazje sceniczne, a nawet komedie chłopskie musiały zniknąć ze sceny, zastąpione przez produkcyjny dramat ludowy.

W konsekwencji to, co ludowe, wiejskie, osadzone silnie w mentalności chłopskiej i w tradycji, stawało się podejrzane po-

litycznie, świadczyło o chęci podtrzymania przy życiu „dawnych prawd i przesądów”⁵⁴. Realistyczna lub baśniowo-mityczna wieś została na scenie zastąpiona przez spółdzielnię produkcyjną, a chłop dawniej pokazywany jako „wielki oracz” lub „święty”, bohater na miarę antycznych lub Szekspirowskich dramatów, o których marzyli Prus, a później Kasprowicz, Orkan, Wyspiański, Staff i Rostworowski, zamieniał się w socjalistycznego robotnika rolnego, rzecznika lub przeciwnika idei kolektywizacji wsi, uczestnika różnych z góry narzuconych akcji, na przykład skupu żywca, ziarna, a więc świadomy tego, że musi realizować wytyczne planu sześcioletniego przez wywiązywanie się z obowiązkowych dostaw. Chłop, walcząc z przesądami i kulaństwem, stawał się teraz świadomym uczestnikiem budowania socjalistycznego państwa ludowego.

Produkcyjny dramat ludowy przybierał najczęściej kształt szeregu silnie zideologizowanych obrazów o charakterze tendencyjnym i publicystycznym na temat polityki rolnej państwa socjalistycznego. Nawet tak doświadczony dramaturg jak Kruczkowski nie był w stanie stworzyć przekonującej socjalistycznej tragedii ludowej. Przejęte przez dramat ludowy cechy powieści produkcyjnej, a zatem zapożyczona z powieści tendencyjnej fabuła, kontrast dwu przeciwstawnych obozów i bohaterów będących nośnikami idei, w połączeniu z uproszczeniami, schematyzmami, brakiem prawdy sytuacyjnej i charakterów, strach przed popełnieniem błędów ideologicznych (na przykład wyeksponowana postać zawsze czujnych ideologicznie towarzyszy partyjnych), nasycenie treści dramatycznych tendencyjnością, tanią, agitacyjną publicystyką przekreślało możliwość stworzenia pełnowartościowego utworu o tematyce chłopskiej na gruncie ideologii socrealizmu.

Dopiero po roku 1956, na fali odwilży październikowej, nastąpił odwrót od doraźnej agitacji i powrót do dawnej tematyki

⁵⁴ J. Ratajczak, *Dramat chłopski: krotchwila i tragedia*, „Dialog” 1972, nr 4-5, s. 189.

wiejskiej. Odrodzenie, w przypadku utworów o tematyce wiejskiej, nie nastąpiło jednak na gruncie dramaturgicznym, tylko prozy, gdzie wyodrębnił się widoczny nurt powieści ludowej, manifestującej plebejskość rozumianą w kategoriach światopoglądowych i estetycznych⁵⁵.

Toteż – pisze Ratajczak – po krótkim okresie wiejskiej powieści produkcyjnej nastąpiło tu od razu rozbitcie schematu dydaktycznych dykteryjek i uproszczonego wizerunku chłopca (*Mój drugi ożenek* J. Mortona), powrót do wzorców powieści pozytywistycznej (*Pożegnania i powroty* A. Srogi), a po dokonaniu, czy raczej w wyniku wciąż na nowo podejmowanych zwiadów socjologicznych (H. Worcell, B. Kogut, E. Bryll) i odrzuceniu pokutujących w temacie wiejskim stereotypów Oracza, Piasta, Janka Muzykanta lub Szeli – „mały realizm” ustąpił miejsca „realizmowi poetyckiemu”, wykorzystującemu i eksponującemu wydatnie pierwiastki mitotwórcze. Od Wilhelma Macha (*Życie duże i małe*) wiodła zatem droga poprzez powieści Jana Bolesława Ożoga, Stanisława Czernika i Juliana Kawalca – do Tadeusza Nowaka i pisarzy najmłodszych: Myśliwskiego, Redlińskiego, Ryndaka, Wójcika⁵⁶.

Poetycka, wysnuta z marzeń sennych i wspomnień powieściowa wieś Brylla i Nowaka pokazywana jest przez pryzmat baśni i legendy. Wieś Kawalca i Myśliwskiego to wieś magiczna i zmitologizowana. Współczesny dramat ludowy nie dorównuje ani pod względem ilości tekstów wybitnych, ani ich różnorodności czy rangi artystycznej utworom epickim i lirycznym o tematyce wiejskiej. Warto przy tej okazji wspomnieć, że obok

⁵⁵ Obszernie na ten temat piszą: H. Bereza, *Związki naturalne. Szkice literackie*, Warszawa 1972; Z. Ziętek, *Nurt ludowy i przemiany prozy*, „Tygodnik Kulturalny” 1974, nr 15, s. 1; tegoż, *Tematyka wiejska w prozie współczesnej*, w: *Literatura a współczesne przemiany społeczne. Sondaże*, red. A. Brodzka i M. Żmigrodzka, Warszawa 1972; tegoż, *Nurt ludowy w prozie współczesnej (próba bilansu)*, „Regiony” 1975, nr 1; por. S. Lichański, *Temat wiejski w najnowszej prozie polskiej*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 3, red. A. Brodzka i Z. Żabicki, Warszawa 1965.

⁵⁶ J. Ratajczak, *Dramat chłopski: krotchwila i tragedia*, dz. cyt., s. 191.

tradycyjnie rozumianych utworów dramatycznych, często wręcz epigońskich, pojawiły się także nowe gatunki i typy sztuki widowiskowej jak na przykład nowele filmowe, spektakle telewizyjne czy słuchowiska radiowe, stanowiące niewątpliwą konkurencję dla sztuk teatralnych. W ramach dramatów scenicznych podjęte zostały próby unowocześnienia zastanej konwencji dramatu ludowego, ale współczesny dramat ludowy okazał się mało podatny na radykalne zmiany estetyczne. Tragedię zaczęła wypierać farsa. Estetyka groteski wydaje się najlepiej odzwierciedlać absurdalność i beznadziejność współczesnego świata.

Podsumowując te rozważania, w ramach typologii dramatu ludowego można ostatecznie wyróżnić:

- śpiewogry, operetki ludowe, farsy i krotochwile ludowe, wiejskie wesela, opery ludowe i tym podobne (na przykład Kurpiński),
- dramaty ludowe (Anczyc),
- melodramat ludowy (Galasiewicz, Galica),
- realistyczny dramat ludowy (Anczyc, Galasiewicz, Sewer),
- rodzinną tragedię ludową (Kasprowicz, Orkan, Niemojewski, Szukiewicz, Kędziora, Górczycka),
- tragedię ludową (Wyspiański, Orkan, Staff),
- misterium balladowe (Zegadłowicz),
- socrealistyczny dramat ludowy (na przykład Warmiński),
- uwspółcześioną rodzinną tragedię ludową (Górczyńska),
- współczesną balladę ludową (Lubkiewicz-Urbanowicz),
- misterium ludowe (Myśliwski)

Tragedia chłopska, istniejąca w kilku wariantach, różna w swej treści, formie, kompozycji, za pomocą odmiennych języków scenicznych i stylów ukazywała człowieka w powszechnej sytuacji, podejmowała podstawowe problemy egzystencjalne i filozoficzne, stając się dramatycznym komentarzem do ludzkiego życia. Nieobecność tragedii w obszarze kulturowym danej epoki postrzegana jest jako sygnał kryzysu duchowego. Młoda Polska i początek dwudziestolecia międzywojennego okazały się cza-

sem niezwykle kreatywnym w poszukiwaniu języka tragicznego i konstruowaniu tragicznej wizji świata i człowieka⁵⁷. Można zatem powiedzieć, że tragedia ludowa myśleniem tragicznym objęła całość społeczeństwa – sięgnęła do chłopskiej zagrody, potwierdzając zjawisko demokratyzacji tragizmu.

⁵⁷ Zob. E. Miodońska-Brookes, „*Tragedia Edypa*” i „*tragedia drobnoustrojów*”. *Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości (Glossy do „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego)*, w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994, s. 47–50.

Dariusz Kulesza

Epopeje polskiej literatury powojennej. Rekonesans

Dlaczego epopeja? Powody są co najmniej dwa. Pierwszy dotyczy okoliczności zewnętrznych: postmodernistycznych, szczególnie tych, które odwołują się do dekonstrukcji i do pełniącej niemal funkcję *bon motu* deklaracji głoszącej koniec wielkich narracji. Drugi, wewnętrzny, bardziej bezpośrednio związany z literaturą, wynika z epopeicznego¹ charakteru *Kamienia na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego.

Nie chcę wracać ani do dekonstrukcji, ani do końca wielkich narracji, ponieważ (zwłaszcza o konsekwencjach uwagi Lyotarda) pisałem w związku z aktualnym stanem historii literatury w naszym kraju². Problem jednak pozostał i niewiele się różni bez względu na to, czy przywoływany jest w związku z badaniami historycznoliterackimi czy ze względu na epopeję. W obu wypadkach chodzi o poczucie dezaktualizacji tego, co jest/stara się być całością, a przynajmniej perspektywą ogarniającą i porządkującą twórczość literacką wraz z towarzyszą-

¹ Przymiotnik „epopeiczny” nie brzmi może najlepiej, ale wydaje się stosowniejszy niż np. „epicki”. Zwłaszcza tam, gdzie chodzi o epopeję.

² Zob. D. Kulesza, *Z historią literatury w tle. Wprowadzenie albo wyznanie*, dz. cyt.

cymi jej, świadomie wybieranymi kontekstami (historia literatury) albo epopeicznym tekstem werbalizującym tożsamość któregoś z uniwersów zdeterminowanych przez kulturotwórczą aktywność człowieka.

Nie chcę przesadzać, sugerując istnienie organicznego związku między kwestionowaniem możliwości epopeicznego zapisu i historycznoliterackiej diagnozy. Nie chcę, ponieważ wierzę zarówno w epopeję, jak i w historię literatury. Poza tym nawet gdyby epopeje były dzisiaj niemożliwe do napisania i tak badania historycznoliterackie wciąż stanowiłyby warte podjęcia wyzwanie. Także wówczas, gdy decydujący się na nie literaturoznawca skazany byłby na konfrontację nie tylko z literaturą, ale z transdyscyplinarnym strumieniem wytworów kultury masowej, pochłaniającym teksty literackie, zmieniającym ich naturę poprzez korektę tworzywa (na więcej niż językowe), statusu autora (na coraz mniej indywidualny³) oraz wymagań stawianych odbiorcy (na coraz mniej literaturoznawcze).

Sytuacja zdaje się przypominać to, o czym w związku z symulakrami pisał Jean Baudrillard⁴. Straciliśmy kontakt z rzeczywistością, my – konsumenci nieograniczonej w możliwościach homogenizujących kultury masowej, która stała się otaczającym nas zewsząd, wciąż rosnącym murem wyemancypowanych zna-

³ Kultura ponowoczesna z jednej strony coraz mocniej stawia na indywidualność, sugerując, że każdy ma prawo, możliwość, a nawet obowiązek stać się jedyną w swoim rodzaju, medialną gwiazdą (wystarczy zaspokajająca najbardziej trywialne gusty ekshibicjonistyczna ekstrawagancja), ale z drugiej strony faktyczna homogenizacja kultury, ta o której pisał już D. Macdonald (zob. tegoż, *Teoria kultury masowej*, w: *Kultura masowa*, wybór, przekład, przedmowa Cz. Miłosz, komentarz J. Szacki, wyd. 1 krajowe, Kraków 2002), powoduje, że autorstwo czegokolwiek w jej zamkniętym i samowystarczalnym obiegu staje się problematyczne, mając niewiele (nic?) wspólnego z kreatywną intertekstualnością.

⁴ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005. Pierwodruk: 1981. Powołuję się na Baudrillarda m.in. dlatego, że nie chcę już wracać do Derridy czy Lyotarda. Zob. przypis 2 i tekst główny, którego on dotyczy.

ków emitujących niekończącą się sumę iluzji. Nie jest to już motywowana politycznie nierzeczywistość z prozy Kazimierza Brandysa⁵, ale globalna nierzeczywistość kultury zwanej niegdyś zachodnią. Jej centrum wyznacza dzisiaj Ameryka, ta, o której pisał autor *Symulaków i symulacji*⁶.

Czy w takim świecie i w takiej kulturze, czy w dobie genologicznego chaosu⁷ i zagłady gatunków⁸ jest jeszcze miejsce na epopeję, tekst o niepokojąco długiej (przynajmniej z perspektywy nastawionej na aktualność ponowoczesności), najdłuższej historii, sięgającej III tysiąclecia przed naszą erą⁹? Czy jest na nią miejsce w polskiej literaturze powojennej, tej sprzed 1989 roku i powstającej już w III RP?¹⁰ Wydaje się, że nie, bo jak może powstać współczesny, tekstowy model rzeczywistości, jeśli stra-

⁵ Zob. K. Brandys, *Nierzeczywistość*, Paryż 1978.

⁶ Zob. J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 1988. I *Nierzeczywistość*, i *Amerykę* wspominam w 24. przypisie pierwszego rozdziału części pierwszej, wspomianej już książki *Z historią literatury w tle*.

⁷ Zob. E. Czaplewicz, *Chaos i genologia*, w: *Genologia i konteksty*, red. nauk. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2000.

⁸ Zob. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000.

⁹ „Zachowało się pięć poematów szumerskich o Gilgameszu. Pozwalają one datować zaczątki późniejszego eposu na przełom IV i III tysiąclecia”. R. Stiller, *Wstęp*, w: *Gilgamesz. Epos starożytnego dwurzecza*, zrekonstruował i przełożył oraz wstępem opatrzył R. Stiller, Warszawa 1980, s. 12. W jednej z ostatnich, popularyzatorskich publikacji poświęconych epopejom K. Jarzyńska wskazuje koniec III tysiąclecia p.n.e. jako czas powstania *Gilgamesza*, najstarszego na świecie dzieła literackiego, dodając, że pełna wersja akadyczna datowana jest na XIII w. p.n.e. K. Jarzyńska, *Eposy świata. U źródeł kultur*, Warszawa – Bielsko-Biała 2011, s. 233.

¹⁰ Będę pisał przede wszystkim o epopejach polskiej literatury powojennej. Powód jest prosty, do II wojny światowej włącznie, a nawet w pierwszych latach bezpośrednio po niej, skutecznie dominował w polskim społeczeństwie etos wyznaczony przez naszą pierwszą epopeję narodową, czyli *Pana Tadeusza*. Problemy z epopejami, czyli relacją literatura – rzeczywistość widzianą z epopeicznej perspektywy, zaczęły się w Polsce od stycznia 1949 roku, czyli od socrealizmu. Można oczywiście przyjąć, że nie warto o tym mówić bez uwzględnienia cezury dzielącej to, co modernistyczne od tego, co postmodernistyczne. Akceptacja takiej korekty wymaga wzięcia pod uwagę różnic występujących

ciliśmy z nią kontakt. Jeśli utraciliśmy i rzeczywistość, i tkwiącą w niej tajemnicę, sprowadzając rzeczy do wymiernych towarów (cena), a ludzi do mechanizmów napędzanych motorem podświadomości¹¹.

Skoro miało być/jest aż tak źle, to skąd w powojennej Polsce tyle okazji do przywoływania epepei? Czy jest to symptom przebudowywania genologii¹², operacji będącej konsekwencją albo wręcz reakcją na genologiczny chaos lub po prostu zjawiskiem alternatywnym wobec niego? Jaką rolę w konfrontacji między chaosem i przebudową (odbudową?) genologii może odegrać epepeja? A może chodzi wyłącznie o to, że opisywane (Baudrillard), stymulowane (Derrida) czy sugerowane (Lyotard) zmiany w kulturze, zmiany utrudniające powstawanie epepei i nazywane postmodernistycznymi, dotarły do nas dopiero po 1989 roku? Z drugiej strony równie dobrze można kojarzyć je z połową lat 60.¹³ albo 70.¹⁴ XX wieku, czyli momentem wyczerpania modernizacyjnego impetu Października (po-

między literaturami Polski, Europy Zachodniej i USA. Niezależnie od suwerenności obu ujęć czy (trochę na wyrost) obu periodyzacji (polskiej, epepeicznej oraz – przyjmijmy – globalnej, postmodernistycznej), nie ulega wątpliwości, że są one ze sobą w istotny sposób powiązane.

¹¹ Zgoda, proponowana – za Baudrillardem – diagnoza, która odwołuje się do Kanta, Marksa i Freuda może wydawać się niezbyt aktualna, ale nie sposób odmówić jej miejsca w przedstawionej przez francuskiego filozofa kultury, przekonującej opowieści o tym, jak skutecznie rodzaj ludzki zmierzał do zastąpienia konfrontacji z rzeczywistością wygodnym funkcjonowaniem poza zasięgiem jej dotkliwej rzeczywistości.

¹² Zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, t. 1, Kraków 2005; [oraz] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, dz. cyt.

¹³ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

¹⁴ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. 2, Wrocław 2002.

łowa lat 60.) albo czasem porzucania przez literaturę form skończonych na rzecz form sylwicznych (połowa lat 70.), co miało być i było literackim sprzeciwem wobec, eufemizm: kulturalnej polityki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, a stało się początkiem kariery wielopostaciowych próz dokumentu osobistego (określenie Romana Zimanda).

Nie zamierzam jednak zajmować się śledzeniem ustaleń dotyczących cezury między modernistycznym i postmodernistycznym paradygmatem literatury polskiej. Przyjmując do wiadomości oczywisty związek globalnego postmodernizmu z trudnościami epopei w literaturze polskiej, chciałbym pozostać przy cezurze 1944 roku, która oddziela Polskę determinowaną i socjalizowaną przez *Pana Tadeusza* od Polski powojennej, zmieniającej się jeszcze potem wielokrotnie (w 1949, 1956, 1975 i 1989 roku), ale pozostającą niezmiennie w stanie wytrącenia z równowagi za sprawą doświadczenia II wojny światowej¹⁵. Mówiąc inaczej: problemy literatury polskiej z epopeją, czyli z porządkowaniem rzeczywistości poprzez nadawanie jej dostępnego literaturze sensu, problemy rosnące wraz z nasilaniem się postmodernistycznej dominacji w kulturze, w Polsce pozostają nierozzerwalnie związane z traumą lat II wojny światowej i z powojennym nowym początkiem, kończącym panowanie w świadomości Polaków narodowego etosu, wyznaczonego w szczególności przez epopeję Adama Mickiewicza, przez *Soplicowo*, przez *Pana Tadeusza*¹⁶.

¹⁵ Trudno łudzić się, że dzisiaj, czyli w roku 2013, kultura polska poradziła sobie z II wojną światową na tyle, by takie miejsca jak Jedwabne, takie książki jak *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów* czy takie filmy jak *Pokłosie* nie wzbudzały nie tyle debat, ile kampanii nienawiści. Podaję akurat te przykłady, ponieważ tkwi we mnie wielokrotnie zapisywane przeświadczenie, że wśród spraw niezłatwionych przez polską literaturę znajduje się kwestia odpowiedzialności nas, Polaków, za wojenno-okupacyjne losy Żydów.

¹⁶ Wracając do tej diagnozy, niezmiennie powołuję się na książkę H. Świdry-Ziemby, *Urwany lot. Pokolenie inteligentnej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiętników z lat 1945–1948*, Kraków 2003.

Nie ma więc powodu, by problemów epopei upatrywać wyłącznie w tym, co postmodernistyczne i czekać z wskazywaniem ich do połowy lat 60. czy 70. Problemy te zaczęły się w Polsce znacznie wcześniej niż postmodernizm diagnozowany przez takich badaczy jak Frank Kermode czy nawet John Barth¹⁷. Dlatego pytając o trudności epopei w Polsce, warto zaczynać już od lat powojennych. A przyjmując taką perspektywę, zasadne jest następujące pytanie: skąd tak wiele realnych i domniemyanych epopei w polskiej literaturze po 1944 roku? A jeśli było ich wiele, czy rzeczywiście prym wśród nich należy się powieści *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, utworowi opublikowanemu po raz pierwszy w 1984 roku, czyli w tak zwanej czarnej dziurze lat osiemdziesiątych¹⁸, między Sierpniem roku 1980 (i wprowadzeniem stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku) i odzyskaniem niepodległości w roku 1989?

Mickiewicz, Myśliwski i Homer

Pytając o epopeje polskiej literatury powojennej warto stosować kryterium maksymalistyczne, czyli przywołujące kontekst epopei narodowej: *Pana Tadeusza*. Przyjmując taką perspektywę, nie sposób pominąć *Kamienia na kamieniu*. Tym bardziej, że powieść Myśliwskiego jako polska, powojenna epopeja narodowa nie ma właściwie konkurencji¹⁹. Konfrontacja *Ostatniego zajazdu na Litwie* z *Kamieniem na kamieniu* to wielki te-

¹⁷ Pierwszy z nich nazywa drugą fazą modernizmu to, co dla Bartha jest pierwszą fazą postmodernizmu. Przy czym obaj mają na myśli nowe tendencje, które pojawiły się w literaturze amerykańskiej w latach 50. (prawie dekadę po zakończeniu wojny) i kojarzone były z ruchem bitników.

¹⁸ Zob. *Czarna dziura lat osiemdziesiątych*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13.

¹⁹ O *Kamieniu na kamieniu*, także jako epopei narodowej pisałem w następujących tekstach: *Chrześcijański mit Słowa i ciała. Św. Jan, Tolkien, Myśliwski*, w: *Mity słowa mity ciała*, pod red. L. Wiśniewskiej i M. Gołuńskiego, przy współpracy A. Stempki, Bydgoszcz 2007; *Sacrum wiejskiego uniwersum. „Kamień na kamieniu”*

mat wymagający osobnego omówienia. Teraz chciałbym tylko zasygnalizować wstępne spostrzeżenia, pozwalające – mam nadzieję – zauważyć potrzebę pisania o zależnościach występujących między najważniejszymi, polskimi epepejami narodowymi XIX i XX wieku.

Powszechnie wiadomo o dialogu, jaki Witold Gombrowicz podjął z *Panem Tadeuszem* w *Trans-Atlantyku*²⁰. To chyba najważniejsza, wojenno-powojenna²¹ konfrontacja literatury polskiej z epepeją Mickiewicza. Dużo mniej znana niż dzieło Gombrowicza jest powieść Jurka Zielonki *Tadzio*, nagrodzona w konkursie wydawnictwa *Znak*, opublikowana po roku 1989, czytelnie nawiązująca do *Pana Tadeusza* i to w sposób, który nie tylko przywołuje Sławomira Mrożka, ale także Witolda Gombrowicza²². Między obrazoburczo wielkim *Trans-Atlantykiem* i obszernie zabawnym *Tadziem* chciałbym umieścić literaturę wiarogodnego, wzniosłego, narodowego i egzystencjalnego serio, czyli *Kamień na kamieniu*. Prozę, która o tyle wchodzi w dialog z Mickiewiczowskim arcydziełem, o ile stanowi jego dwudziestowieczną kontynuację, jako następna w literaturze polskiej, narodowa epepeja.

Wiesława Myśliwskiego, w: *Literatura i wiara*, red. nauk. A. Sulikowski, Szczecin 2009; *Więcej niż cykl. Kilka uwag o twórczości Wiesława Myśliwskiego*, w: *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*, pod red. A. Kieźuń i D. Kuleszy, Białystok 2010.

²⁰ Zob. S. Chwin, „*Trans-Atlantyk*” wobec „*Pana Tadeusza*”, „*Pamiętnik Literacki*” 1975, z. 4.

²¹ Wojenna, a nawet przedwojenna, ponieważ odwołująca się do przybycia Gombrowicza na pokładzie transatlantyku *Bolesław Chrobry* w 1939 r. do Argentyny. Powojenna, bo *Trans-Atlantyk* po raz pierwszy został opublikowany w Paryżu, w 1953 r., razem z dramatem *Ślub*. Pierwsza edycja krajowa miała miejsce po Październiku, w 1957 r.

²² Zob. J. Zielonka, *Tadzio*, Kraków 2000. Na s. 4 okładki umieszczono m.in. następujące zdanie podpisane przez J. Błońskiego: „*Tadzio* to być może *Pan Tadeusz* czasów PRL-u, napisany przez zdolnego ucznia Mrożka”. Nawiązania Zielonki do Gombrowicza to nie tylko rezultat związków między autorem *Trans-Atlantyku* i twórcą *Tanga*, ale to nie miejsce, żeby o tym pisać.

Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* buduje wieczny, żywy pomnik szlacheckiego uniwersum, które nawet z perspektywy 1834 roku i z idealizującego dystansu paryskiego bruku należało już do przeszłości. Myśliwski sto pięćdziesiąt lat później, nie tyle rękami swojego narratora, Szymona Pietruszki, ile wypowiedzianym przez niego, niekończącym się monologiem – słowem – buduje grób wiejskiemu światu i swojej rodzinie. Ten grób to dom na wieczne mieszkanie²³, a otaczający go cmentarz to przestrzeń życia²⁴.

Najpierw jest *Inwokacja*, potem opis soplecowego dworu, do którego wraca Pan Tadeusz. U Myśliwskiego inwokacji można szukać na końcu powieści, w skierowanym do milczącego Michała, wypowiedzianym przez Szymona hymnie na cześć słowa, na cześć słów, które „śmierci nie znają”²⁵ i jako takie mogą przywrócić mowę, czyli życie, Michałowi.

Pan Tadeusz „(...) w dalekim mieście/ Kończył nauki, końca doczekał nareszcie”²⁶. Pan Tadeusz wrócił ze szkół. Zostawił to, co konieczne (nauki) i znalazł się w tym, co ukochane, w domu. Zupełnie inaczej wyglądają poedukacyjne powroty w prozie chłopskiej, zamkniętej, doprowadzonej do epopeicznego końca przez *Kamień na kamieniu*²⁷. Szkoła Szymona Pietruszki to życie. Jego powrót to nie tylko koniec dwuletniego pobytu w szpi-

²³ „Wybudować grób. To się tylko tak mówi. A kto nie budował, ten nie wie, co taki grób kosztuje. Prawie tyle co dom. Choć grób, mówią, też dom, tylko że na tamto życie. Bo wieczność nie wieczność, a swój kąt powinien człowiek mieć”. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, wyd. 3, Szczecin 1986, s. 5.

²⁴ Ostatnie zdanie pierwszego rozdziału *Kamienia*... brzmi: „I tak powoli życie wróciło na cmentarz”. Tamże, s. 38. Tekst ten dotyczy zakończonych powodzeniem wysiłków kościelnego, Franciszka, który robił wszystko, by na cmentarz wróciły ptaki, przepłoszone kanonadą przechodzącego opodal frontu kończącej się wojny.

²⁵ Tamże, s. 364.

²⁶ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, wyd. 8, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1980, s. 8, w. 49–50.

²⁷ Dla mnie szczególnie poruszający jest dialog między ojcem i wracającym ze szkół synem, zapisany w debiutanckiej powieści autora *Kamienia na kamie-*

talu²⁸, ale przede wszystkim ostateczna porażka w nieustannym uciekaniu ze wsi. Szymon nie może już uciekać. Nie pozwalają mu na to okaleczone nogi. A powód ten jest nie tyle trywialny, ile realny, jak wszystkie motywy działania postaci zapisanych przez Myśliwskiego.

Pan Tadeusz wraca do miejsca swojego dzieciństwa, z którego musiał wyjechać. Pietruszka robił wszystko jako żołnierz, partyzant, urzędnik, fryzjer czy milicjant, by wieś porzucić i wyjechać, ale nigdy mu się to nie udało. Pan Tadeusz wie, skąd jest i tam wraca. Szymon potrzebuje starości, budowania grobu, porażki braci, którzy wyjechali i opowiadania o wiejskim uniwersum, by zaakceptować swoją wiejską tożsamość.

Pan Tadeusz jest idylliczną apoteozą przeszłości. Ucieczką nie tyle w nierzeczywistość, ile w narodową wiarę i poezję, a może wiarę w narodową poezję. Jest fundamentem trwałej tożsamości Polaków. Możemy dzisiaj nie wiedzieć, kim jesteśmy, możemy identyfikować się z globalną literaturą²⁹, bagatelizując niestosowaną wręcz z punktu widzenia globalizacji (a może na-

niu. Wiara ojca, biblijna niemal (albo więcej niż biblijna) wiara Ojca w Syna spotyka się z wypowiedzianym jeszcze szeptem, ale już bardzo wyraźnie zdaniem, zaprzeczeniem porządku ojcowskiej wiary. Syn mówi: „Nie wierzę już w Boga” (W. Myśliwski, *Nagi sad*, Warszawa 1967, s. 8), chociaż wtedy jeszcze nie był jeszcze tego pewny.

²⁸ Zob. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, dz. cyt. s. 27.

²⁹ Nie chcę w tym miejscu odwoływać się do powszechnie znanej wypowiedzi K. Dunin. Zacytuję autoryzowaną odpowiedź O. Tokarczuk na pytanie o jej miejsce w polskiej literaturze: „Przede wszystkim mam kłopot z tym, że trudno mi jest się dopasować czy poczuć w nurcie literatury polskiej. Zaraz wyjaśnię, co chcę powiedzieć, żebyście Państwo nie zinterpretowali tego inaczej, niż bym chciała. Mi się wydaje, że literatura jest czymś jednym, czymś globalnym, a tylko występuje w różnych językach. W moim mniemaniu trudno dziś dzielić literatury wobec XIX-wiecznego klucza na literatury narodowe. Im bardziej myślę o tym, jak ja piszę, gdzie leży punkt, z którego patrzę, jeżeli dokonuję jakiegokolwiek refleksji na temat swojej wrażliwości pisarskiej, to jest literatura kręgu centralnej Europy. Oczywiście, piszę po polsku i poprzez język należę do polskiej tradycji i kultury, ale jako pisarka czuję, że tkwię w szerszym kontekście, środkowoeuropejskim. Myślę, że tak odpowiedziałoby wielu innych

wet europejskiej integracji) literaturę narodową, ale literackim źródłem naszej tożsamości, nawet już tylko historycznej, na zawsze (?) pozostanie *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza.

Trudność ze społecznym przyjęciem *Kamienia na kamieniu* jako epepei narodowej nie polega wyłącznie na tym, że pamiętając o swojej szlacheckiej genealogii, trudno jest zgodzić się na genealogią chłopską. Mickiewicz zostawił idealny wzór szlachcica i Polaka. Idealizm zazwyczaj wchodzi w kolizję z historią, ale jest bardzo użyteczny społecznie. Także/zwłaszcza tam, gdzie chodzi o świadomość tego, kim jesteśmy, czyli kim powinniśmy być. Myśliwski idealistą nie jest. Jego prawda o naszym narodowym losie ma wymiar uniwersalny, ale jednoznacznie zakorzeniony. Przynajmniej w wiejskim uniwersum i chłopskim losie. Prawda ta rezygnuje z perspektywy idealistycznej na rzecz optyki egzystencjalnej. Dzięki temu więcej mówi o tym, z czym musimy się zmagać (z czym musimy przegrać), niż o tym, jacy powinniśmy być.

Idealizm narodowy Mickiewicza został godnie zastąpiony przez egzystencjalny realizm Myśliwskiego. Nie zmienia to jednak faktu, że obaj autorzy pozostawili nam epepeje, wobec których uzasadniony wydaje się przymiotnik „narodowe”.

Przekraczając narodowy charakter obu tekstów, szukając ich miejsca w tradycji europejskiej epepei, nie sposób nie pytać o związki *Pana Tadeusza* i *Kamienia na kamieniu* z *Iliadą* czy *Odyseją*. To kolejny wielki i tylko sygnalizowany temat. Podejmując

pisarzy. Wychowywałam się na klasyce światowej. W latach 60., kiedy byłam dzieckiem, WL [Wydawnictwo Literackie] wydawał serię klasyki światowej. Moi rodzice to prenumerowali. Raz w tygodniu zjawiała się nowa książka, a ja czytałam tę książkę w cztery dni, cokolwiek to było. Począwszy od *Madame Bovary*, skończywszy na *Uliście*. W ten sposób przechodziłam przyspieszony kurs literatury, bardzo wczesny kurs. Nie chcę, żeby brzmiało to jak zarozumiałość, ale kiedy piszę, to jestem obywatelką kraju »Literatura« i odwołuję się do ogólnoludzkich problemów. Nie umiem odpowiedzieć na pytanie o moje miejsce w literaturze polskiej”. *Olga Tokarczuk i Matrix*, „Nasz Uniwersytet” 2010 nr 12, s. 11.

go, warto wykorzystać ustalenia, które zostały już poczynione w związku z zależnościami między Mickiewiczem i Homerem. Pisano o tym niedługo po opublikowaniu *Pana Tadeusza*³⁰, ale użyteczniejsze wydaje się odwołanie do jednego z ostatnich opracowań, do książki Alicji Stępniewskiej *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka „Pana Tadeusza”* (Lublin 1998).

Można zarzucić tej pracy nadmierne uproszczenie samej epopei oraz relacji między Homerowymi pierwowzorami i tekstami Mickiewicza³¹. Z drugiej jednak strony tym łatwiej znaleźć w opracowaniu Stępniewskiej narzędzia funkcjonalne z punktu widzenia opisu ewentualnej zależności między Homerem i Myśliwskim. Autorka czytając epopeję między innymi poprzez wykłady paryskie Mickiewicza oraz estetyczne teorie Georga Wilhelma Friedricha Hegla, eksponuje w niej przede wszystkim rozpoznanie oraz współwystępowanie tego, co historyczno-narodowe z tym, co religijne. Redukując w ten sposób epopeję, pozwala zacząć – podkreślam: zacząć czytanie *Kamienia na kamieniu*, ze względu na potencjalne związki tego tekstu z dyptykiem Homera, od trzech kwestii: rozpoznania jako istotnego sposobu organizowania relacji między postaciami oraz obecności historyczno-narodowego oraz religijnego aspektu świata przedstawionego.

Czy Szymek Pietruszka nie rozpoznaje swojej wiejskiej, kwestionowanej przez całe życie tożsamości? Czy nie godzi się z nią dzięki słowu, opowiadając wiejskie uniwersum po to, by przywrócić do życia swojego brata, Michała, budując w ten sposób epicki gmach chłopskiej przeszłości, przenosząc ją z przestrzeni historii w wolną od niszczącego działania czasu

³⁰ Zob. H. Zathey, *Uwagi nad „Panem Tadeuszem” Adama Mickiewicza*, Poznań 1872. [oraz] W. A. Bruchnalski, *Reminiscencye w „Panu Tadeuszu” z Homera, Wergiliusa i Tassa*, Lwów 1888.

³¹ Tekstami, ponieważ A. Stępniewska pisze nie tylko o *Panu Tadeuszu*, ale także o *Grażynie* i *Konradzie Wallenrodzie*.

przestrzeń kultury? Czy Szymek rozpoznając siebie, nie rozpoznaje także świata, w którym nieodwołalnie tkwi? Tylko czy takie rozpoznanie ma jeszcze dostatecznie dużo wspólnego z swoim pierwowzorem, spektakularnie wykorzystanym w *Odysei*, precyzyjnie skomentowanym w *Poetyce* przez Arystotelesa³²?

No i jak poradzić sobie z czasem historycznym *Kamienia na kamieniu*? Czasem nie tyle historyczno-narodowym, ile historyczno-chłopskim. Czy czas chłopski może być czasem narodu, jeśli poświęcona wsi epopeja traktowana jest jako narodowa? Z jednej strony Powstanie Styczniowe – czas historyczny, a z drugiej emigracja polskich chłopów do Stanów Zjednoczonych – czas chłopski. Zresztą czy rok 1863 nie jest ważny w powieści wyłącznie ze względu na związane z Powstaniem nadanie ziemi? Czy czas historyczno-chłopski nie oznacza nadrzędnego charakteru temporalności związanej z wsią i ziemią? Przecież historia w *Kamieniu...* to tylko zarys, w którym czytelna jest wojna, powojenna, „ludowa” Polska oraz zmiana, społeczno-polityczny przełom, kojarzony z 1956 rokiem. Wszystko to traci historyczną wyrazistość pochłonięte przez chłopski los.

Także to, co religijne traci w powieści Myśliwskiego swoją chrześcijańską czy katolicką tożsamość, stając się atawistycznym, trwałym kultem ziemi, któremu służą wszelkie transcendentne, nadprzyrodzone, metafizyczne moce, prawdy i rytuały. Boże Narodzenie to tylko (aż?) jasno określony niezmienną datą koniec roku, skłaniający do podsumowań finał i ciepło już nawet nie rodzinnego domu, ale chlewa, w którym miał się narodzić Jezus³³. Natomiast Wielkanoc nie ma znaczenia. W związku z nią liczą się tylko święcone jajka.

³² Arystoteles pisze o rozpoznaniu w związku z tragedią, ale w sposób użyteczny także z punktu widzenia epopei, o czym m.in. świadczy znaczenie, jakie Filozof przypisuje rozpoznaniu ze względu na fabułę. Zob. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, wyd. 2, Wrocław 1989, s. 22. W sprawie definicji rozpoznania zob. tamże, s. 37.

³³ Zob. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, dz. cyt., s. 325.

Zupełnie inną wagę ma to, że Szymek Pietruszka urodził się w Wielki Piątek³⁴ i to roku 1917³⁵. W ten sposób to, co religijne spotkało się z tym, co historyczne, kumulując doświadczenie cierpienia, wpisując je w kontekst wielkopiątkowej ofiary i niewyobrażalnych zbrodni dokonywanych w imię komunizmu, najpierw w Rosji, a potem w podbijanych czy podporządkowanych przez nią krajach, także w Polsce. Religia i historia to u Myśliwskiego punkty odniesienia dla egzystencji. Najważniejszy i tak pozostaje los – naznaczony cierpieniem, któremu sens nadaje religia (Wielki Piątek), które można tłumaczyć, odwołując się do historii (Wielka Rewolucja Październikowa).

Najwięcej o religijności *Kamienia na kamieniu* mówi historia z kromką chleba. Ziemi miała być złożona ofiara. Kiedy jej zabrakło, kiedy głodny Szymek ofiarną kromkę chleba zjadł, ojciec chciał go złożyć w ofierze. Chłopaka uratowała matka, wyruszając z nim na pielgrzymkę do Częstochowy. By zadość uczynić ziemi.

Pana Tadeusza z Kamieniem na kamieniu łączy przede wszystkim wspólny, genologiczny punkt odniesienia: epepeja narodowa. Związek między powieścią Myśliwskiego oraz *Iliadą* i *Odyseją* Homera może się ograniczać do tego, że wymienione teksty są epepejami. Nie chodzi o to, by wymyślać czy wyszukiwać podobieństwa między utworami odległymi czasowo, kulturowo i tematycznie. Rzecz w dysponowaniu taką genologią, która może okazać się użyteczna w konfrontowaniu literatur różnych czasów, kultur i języków. Epepeja wy-

³⁴ Zob. tamże, s. 227.

³⁵ W pierwszym roku wojny (tamże, s. 201), przed żniwami (tamże), czyli w roku 1940, Szymek miał zostać rozstrzelany razem z innymi, wskazanymi przez niemieckiego oficera mieszkańcami wsi. Gdyby tak się stało, opowiada personalny narrator: „Leżałbym sobie i o niczym nie wiedział, nic nie czuł, nie myślał, nie szarpał się. A jeszcze byłbym na pomniku wyryty, Pietruszka Szymon, lat 23, bo tyle wtedy miałem”. Tamże, s. 198. Jeśli w 1940 roku Szymon miał 23 lata, urodził się w roku 1917.

daje się znakomitym więcej niż gatunkiem, do czego przyjdzie jeszcze wrócić, pozwalającym na globalną genologię i globalne konfrontacje.

Socrealizm i epopeje liryczne

Ostatnie zorganizowane (świadomie stymulowane, wielokrotnie realizowane) próby tworzenia epopei narodowej podejmowano w latach socrealizmu. Bez rezultatu. Trudno się temu dziwić, chociaż z drugiej strony, czy teoretycy (kreatorzy i dysponenci) oraz praktycy realizmu socrealistycznego mogli nie wierzyć w potrzebę tworzenia tekstów notujących dziejowe przemiany zdeterminowane przez decydującą dla ich realizacji rolę klasy robotniczej. Strywalizowana w latach PRL-u, socjologizująca, upowszechniona przez edukację szkolną definicja epopei zwracała przecież uwagę na przełom (historyczny) i związane z nim losy określonej klasy społecznej. W takiej sytuacji sabotażem byłoby niepodejmowanie prób napisania epopei. Zapomnienie o tym to nie tylko świadectwo wycofywania się historii literatury ze współczesnego literaturoznawstwa³⁶, ale także efekt pewnego decorum stosowanego nie tyle wobec socrealizmu³⁷, ile wobec epopei, nadgatunku chronionego przed deprecjacją, cenionego ze względu na arcydzielność *Pana Tadeusza* i jej konstytutywne konsekwencje dla naszej narodowej tożsamości.

³⁶ Wspomniane wycofywanie się sprawia, że bardzo łatwo odchodzą w niepamięć autorzy, teksty, tendencje, poetyki oraz symptomatyczne przedsięwzięcia, zadania literackie, podejmowane zbiorowo, oficjalnie stymulowane, często niezrealizowane. Socrealistyczna epopeja nie jest tu jedynym przykładem. Wystarczy przywołać opozycyjną powieść lat 70. XX wieku czy poezję stanu wojennego.

³⁷ Świadczy o tym ilość i jakość wciąż ogłaszanych publikacji, poświęconych polskiej literaturze realizmu socjalistycznego. Wystarczy wymienić niektórych ich autorów: M. Głowiński, Z. Jarosiński, Z. Łapiński, W. Tomasiak, M. Zawodniak.

Po socrealizmie próby epopeiczne nie były ani tak skomasowane (świadomie aranżowane), ani równie jednoznacznie nastawione na epicki cel. Zbigniew Jarosiński sformułował to dużo lepiej:

Obok powrotów do hymnu i ody [najpopularniejszych gatunków poezji realizmu socjalistycznego – uzup. D.K.] pojawiły się, wspomagane postulatami krytyków, próby odrodzenia poetyckiej epiki. Powstawały obszerne poematy o rozwiniętych elementach opisowych i narracyjnych: *Słowo o Stalinie* (1949) i *Mazowsze* (1951) Broniewskiego, *Poemat o mowie polskiej* (1952) Jastruna, *Stratowane ustronie* (1952) Piętaka, *Widziałem Krainę Środka* (1953) Ważyka i wiele innych, mówiących zwłaszcza o wojnie i socjalistycznym budownictwie. Próby te nie powiodły się jednak: opowieści rozsypywały się w cykle wierszy, albo też pierwiastek epicki ulegał w nich zatarciu na rzecz lirycznego czy dyskursywnego. Zasługują one na uwagę dlatego, że były próbami ostatnimi, później już się nie powtórzyły. Po 1956 roku poezja całkowicie ustąpi z terenu epiki.

Będzie to zjawisko o ogromnej wadze dla współczesnej wrażliwości literackiej. Odwieczny układ rodzajów literackich: liryka, epika, dramat, zachwiany już w XIX stuleciu, a w dwudziestoleciu międzywojennym zanikający, przekształcił się ostatecznie w układ nowy: poezja – proza – dramat³⁸.

³⁸ Z. Jarosiński, *1949–1956: poezja*, s. 14. Cytat pochodzi z maszynopisu książki Z. Jarosińskiego *Nadwiślański socrealizm* (Warszawa 1999). Fragment ten nie wszedł jednak do wersji opublikowanej. Tam nie ma ani żadnych tytułów, ani diagnozy dotyczącej przewartościowań w obrębie rodzajów literackich. Jest jedynie informacja o szczególnie jałowych, socrealistycznych próbach „wskrzeszenia poetyckiej epiki”. Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 107. Podobna uwaga znalazła się w Z. Jarosińskiego *Literaturze lat 1945–1975* (Warszawa 1996, s. 79). Nie ukrywam, że zawsze miałem żal do swojego mistrza o to, że wersja książkowa jego pracy poświęconej realizmowi socjalistycznemu w literaturze polskiej jest dużo ostrożniejsza, bardziej wstrzemięźliwa w diagnozach niż wersja maszynopisowa. Nie zmienia to jednak faktu, że *Nadwiślański socrealizm* wciąż pozostaje dla mnie najważniejszą, historycznoliteracką syntezą literatury polskiej lat 1949–1955. Jeszcze jedna uwaga: na marginesie cytowanego z maszynopisu fragmentu znajduje się następująca adnotacja: „raczej epika ustąpi z terenu poezji”. Nie potrafię powiedzieć, kto jest autorem tej notatki.

Wraz z socrealizmem kończy się nie tylko historia związku epiki z poezją³⁹, ale także historycznoliteracka opowieść o epopei w literaturze polskiej. Potem można jedynie mówić o konkretnych książkach odwołujących się na różne sposoby do epopeicznej tradycji. Kryteria stosowane przy ich prezentacji przestają być historycznoliterackie. Odwołują się do związków literatury z historią, socjologią czy religią. Wskazują na funkcjonowanie epopei (tego, co z niej pozostało) w epoce, czasie, a może tylko momencie historycznoliterackim (?), którego jedną z cech jest brak szans na powstanie jakiegokolwiek epopei.

Powojenne epopeje prozą

Przemija postać świata – epopeja gocka Hanny Malewskiej. Z założenia niemożliwa do spełnienia epopeja inteligencka, czyli *Miazga* Jerzego Andrzejewskiego. Profesor Wojciech Gutowski zwrócił mi uwagę, że przykładem epopei inteligenckiej może być tetralogia powieściowa Janusza Krasińskiego: *Na stracenie* (1992), *Twarzą do ściany* (1996), *Niemoc* (1999), *Przed agonią* (2005). Epopeja robotnicza, czyli *Stare i nowe* Lucjana Rudnickiego⁴⁰. Może także *Sława i chwała* Jarosława Iwaszkiewicza

³⁹ Zdarzają się i dzisiaj próby epickich opowieści zapisanych wierszem. Trudno jednak nazwać je epopejami. Jako problematyczny może być traktowany nawet ich związek z poezją. Nie zmienia to faktu, że się pojawiają na literackich peryferiach. Pisane na lokalne zamówienie, nazywane poematami, opowiadają historie miejsc, miast i ludzi. Towarzyszą jubileuszom, rocznicom i świętom. Przykładem tego rodzaju twórczości mogą być napisane z okazji 500-lecia nadania Choroszczy praw miejskich *Choroszczańskie błonia* A. Hukałowicza (Choroszcz 2008). Dla porządku dodam, że w 2010 r. A. Hukałowicz opublikował pierwszy, a w 2012 r. drugi tom epickiej tetralogii *Poletko wszystkich świętych*. To prozatorskie dzieło poświęcone jest historii Wasilkowa, podbiałostockiej miejscowości, z której wywodzi się autor.

⁴⁰ Zob. L. Rudnicki, *Stare i nowe*, t. 1–3, Warszawa 1979. Pierwodruk: t. 1: 1948, t. 2: 1950, t. 3: 1960.

albo *Przygody człowieka myślącego* Marii Dąbrowskiej. Droga *donikąd* Józefa Mackiewicza i *Zasypie wszystko, zawieje...* Włodzimierza Odojewskiego, chociaż ważniejsza niż zapis odchodzącego świata wydaje się w tych książkach apokaliptyczna katastrofa. *Miłość na Krymie* Sławomira Mrożka jako epopeję „z drugiej ręki”, bo ufundowaną na epickiej, zapisującej przedrewolucyjną Rosję dramaturgii Antoniego Czechowa i w skomplikowany sposób związana z gatunkowymi cechami epopei poezja Zbigniewa Herberta. Może jeszcze *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka – epopeja geopoetycka? I na pewno *Jeżus z Nazarethu* Romana Brandstaettera.

Jeśli najważniejszy wśród epopei polskiej literatury powojennej jest *Kamień na kamieniu* Myśliwskiego, jeśli jest to epopeja i narodowa, i chłopska zarazem, trudno bagatelizować perspektywę socjologiczną przy porządkowaniu wymienionych w poprzednim akapicie pozycji. *Kamień...* może być traktowany jako epopeja narodowa dlatego, że jest epopeją chłopską. Argument ten zyskuje, gdy uwzględniając nie tylko zmiany ideologiczne, ale także demograficzne przyjmujemy, że powojenna Polska, przynajmniej do roku 1989, wywodziła się już nie ze szlacheckiego Soplicowa, ale ze wsi⁴¹. Co w takim razie z inteligencją czy robotnikami, a właściwie klasą robotniczą, deklaratywnie najważniejszą grupą społeczną PRL-u?

Z jednej strony *Miazga* Jerzego Andrzejewskiego, a z drugiej tetralogia Janusza Krasińskiego: dwie alternatywne propozycje epopei inteligenckiej. Pierwsza antyheroiczna, druga heroiczna, jeśli zastosujemy kryterium bliskie konwencjonalnym rozwiązaniom tradycyjnej epopei. Jedna antymartyrologiczna, druga martyrologiczna, jeżeli sięgniemy po kryteria typowe dla standardów obowiązujących w literaturze polskiej nie tylko

⁴¹ Po roku 1989 można mówić o psycho-społecznej genealogii Polaków już nie w związku ze szlacheckim dworkiem czy chłopską chatą (willą?), ale ze względu na – nomen omen – globalną wioskę M. McLuhana.

XIX wieku. W związku z klasą robotniczą sytuacja jest prosta: jedna epopeja, jeden autor, zbiorowy bohater, czyli *Stare i nowe* Lucjana Rudnickiego. Zacznijmy od *Miazgi*.

Intelligencka miazga

Piszząc o epopejach inteligenckich obok powieści Jerzego Andrzejewskiego zwykło się wymieniać *Sławę i chwałę* Jarosława Iwaszkiewicza oraz *Przygody człowieka myślącego* Marii Dąbrowskiej⁴². Pierwszy z wymienionych tekstów jest dla mnie przede wszystkim epopeją prywatną, osobistą i o tyle inteligencką, o ile dotyczącą wyjątkowego inteligenta – Pana na Stawisku – oraz jego świata: jego Ukrainy, jego dwudziestolecia, jego filozofii (pesymistycznej) i jego sztuki, w którą wierzył do połowy życia⁴³. Może nawet niepowodzenie tej trylogii bierze się z dysonansu między konwencjonalnymi, epickimi założeniami (dotyczącymi na przykład obecności pełnej reprezentacji społeczeństwa) i realizacją marginalizującą to, co nie dotyczyło świata Jarosława Iwaszkiewicza.

Przygody człowieka myślącego są nie tyle tekstem nieudanym, ile po prostu nieskończonym. Nie widzę więc powodu, by traktować je na równi z arcydziełem, jakim są *Noce i dnie*. Nie ulega

⁴² Zob. np. T. Drewnowski, *Próba scalenia. Obiegi, wzorce, style*, Warszawa 1997, s. 288–290.

⁴³ Zob. O godności i powołaniu artysty. Z Jarosławem Iwaszkiewiczem rozmawia Andrzej Gronczewski, „Współczesność” 1969, nr 15. Autor tego wywiadu uważa, że *Sława i chwała* jest „logiczną syntezą tych przeświadczeń i napięć ideowych, które wiodły autora od modernistycznego estetyzmu do katastroficznej negacji kultury”. A. Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1972, s. 204. Warto sięgnąć po tę wiekową diagnozę, ponieważ eksponuje ona podporządkowanie trylogii temu, co było ważne dla jej autora, a nie epickiemu obrazowi rzeczywistości. Świat, który Iwaszkiewicz przedstawia w *Sławie i chwale*, ma raczej potwierdzać jego światopogląd niż być. A inteligencki wymiar tej epopei dotyczy raczej obecności w niej inteligencko-artystycznych rozważań niż epopeicznego portretu inteligentów.

jednak wątpliwości, że jest to tekst o ambicjach epickich, poświęcony inteligencji, a dokładniej, pewnej jej formacji, już nie tyle ziemiańsko-artystycznej, jak u Iwaszkiewicza, ale demokratyczno-radykalnej⁴⁴, którą dzisiaj – prawie 40 lat od diagnozy Zdzisława Libery – można by wreszcie nazwać masońską i jako taką badać.

Jeszcze jeden niepozbowiony znaczenia drobiazg. Zarówno Iwaszkiewicz, jak i Dąbrowska opisują inteligencję dwudziestolecia międzywojennego. Akcja *Stawy i chwały* zaczyna się jeszcze przed pierwszą wojną światową i sięga „tylko” do pierwszych lat powojennej Polski. *Przygody...* kończą się klęską Powstania Warszawskiego, a rozpoczynają w drugiej połowie XIX wieku, gdy tylko jako ich źródło uwzględnimy losy Konstantego Domonta i jego przedwczesnie zmarłej żony Lucyny.

Jeśli natomiast chodzi o *Miazgę*, szczególnie ważny komentarz do niej napisała Teresa Walas⁴⁵. W jej tekście wraca kwestia epickości (epopeiczności) powieści Andrzejewskiego. Kilka cytatów dotyczących tej sprawy:

Dla współczesnego pisarza-artysty oraz towarzyszącego mu krytyka klasyczna powieść epicka bywa do pomyślenia wyłącznie w stanie ruiny⁴⁶.

[Słowo „miazga” należy odnieść do] formy powieści epickiej, która ulega dekompozycji rzecz można – manifestacyjnej, skoro naruszone zostały jej fundamenty: gramatyczny czas przeszły, tryb orzekający, jednorodność bytowa świata przedstawionego. Autor *Dziennika* robi też wszystko, by przyciągnąć uwagę do niewydolności formy i nieudolności własnej jako autora epickiego⁴⁷.

⁴⁴ Zob. Z. Libera, *Maria Dąbrowska*, Warszawa 1975, s. 91.

⁴⁵ Zob. T. Walas, *Paradoksy „Miazgi” Jerzego Andrzejewskiego*, w: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 1, pod red. R. Nycza i J. Jarzębskiego, Kraków 1997.

⁴⁶ Tamże, s. 297.

⁴⁷ Tamże, s. 303. Zapisana w cytacie informacja o związku między „miazgą”

Andrzejewski raczej straszy powieść epicką niż ją rzeczywistość niszczy⁴⁸.

Czynnikiem stabilizującym ostatecznie epickość *Miazgi* jest przede wszystkim sposób traktowania postaci, których bytowa samoistność i, by tak rzec, twardość niekiedy badacze uważają za właściwą rękojmię świata epickiego⁴⁹.

Sprawa pierwsza, oczywista, ale warta odnotowania: Teresa Walas nie pisze o epepei, ale o powieści epickiej. To nieuniknione potwierdzenie tego, o czym wspominał Zbigniew Jarosiński, czyli wycofania się liryki/poezji z terenu epiki (albo odwrotnie). Sprawa kolejna: interpretując *Miazgę*, nie sposób pominąć wątku genologiczno-autotematycznego, dotyczącego niszczenia konstytutywnych cech powieści o ambicjach epickich. Sprawa ostatnia: najważniejszym, genologiczno-autotematycznym paradoksem *Miazgi* jest to, że mniej w niej miażdżenia, niż mógłby to sugerować spektakularny tytuł.

Moim zdaniem, powieść Andrzejewskiego wpisuje się w epepiczną tradycję literatury polskiej, nawiązując do niej nie poprzez przywołanie *Pana Tadeusza*, ale *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego. Pamiętając o następczej zależności między epepeją Mickiewicza i *Kamieniem*

i formą powieści epickiej, opatrzona została przez autorkę następującym przypisem: „Takie przeświadczenie żywi większość komentatorów *Miazgi*. Na tę diagnozę najdobitniej wskazuje tytuł szkicu D. Nowackiego *Z miazgi powstałeś, w miazgę się obrócisz (epiko)*. O powieści Jerzego Andrzejewskiego, w: *Między Kademem i Andrzejewskim. W kręgu powieści polskiej XX w.*, studia i szkice pod red. W. Wójcika i B. Gutkowskiej, Katowice 1995”.

⁴⁸ T. Walas, *Paradoksy „Miazgi” Jerzego Andrzejewskiego*, dz. cyt., s. 314.

⁴⁹ Tamże, s. 315. Na potwierdzenie znaczenia, jakie dla epiki ma sposób traktowania postaci, T. Walas dołącza do zacytowanego fragmentu następujący przypis: „Takie stanowisko zajęła m.in. K. Hamburger, podważająca pierwszoplanowość czasu jako elementu strukturalnego epiki, a rolę tę przypisująca postaci literackiej. Zob. K. Hamburger, *Rodzaj fikcyjny albo mimetyczny*, w: *Teorie form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*. Antologia, wybór tekstów, opr. i tłum. R. Handke, Kraków 1980.

na kamieniu, nie sposób pominąć tego, że istnieje alternatywna, okołoepeiczna linia ewolucyjna prowadząca z Soplicowa do podkrakowskich Bronowic. Zresztą gdyby jej nie było, powinna zostać stworzona, ponieważ między 1834 i 1901 rokiem nie powstał w literaturze polskiej utwór ważniejszy dla narodowej autoświadomości Polaków niż *Wesele*. Nie zostało napisane nic, co w skuteczniejszy sposób konfrontowałoby romantyczny etos zapisany w *Panu Tadeuszu* ze stanem naszego społeczeństwa na progu XX wieku. Czy dramat Wyspiańskiego nie jest ciągiem dalszym epopei Mickiewicza? Czy między oboma tekstami nie zachodzi fabularna wręcz zależność, zbudowana za sprawą wesela – wielkiego finału narodowego pojednania w *Panu Tadeuszu*⁵⁰ i somnabulicznej, narodowej klęski w sztuce Stanisława Wyspiańskiego? Ta więc jest źródłem tego, co można nieco niefrasobliwie nazwać weselną historią literatury polskiej, opowieścią prowadzoną od roku 1834 i 1901. Podejmując ją wobec literatury powojennej Polski, łatwo odnaleźć związek między kolejnymi jej okresami i ważnymi dla nich tekstami, w których wesele odgrywa konstytutywną rolę⁵¹.

⁵⁰ Chodzi mi o dialog Tadeusza z Zosią, zapisany w XII księdze, dotyczący uwłaszczenia chłopów. Zob. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, dz. cyt., s. 566–568, w. 485–533.

⁵¹ Zob. D. Kulesza, *Wesele raz jeszcze, czyli „weselna” historia literatury PRL-u*, w: tegoż, *Pożegnanie z miastem. Szkice, artykuły, recenzje...*, Białystok 2006. Tekst ma charakter popularyzatorski, ale zwraca uwagę na związki między *Panem Tadeuszem* i *Weselem*. Ponadto przyporządkowuje kolejnym okresom polskiej literatury powojennej teksty korzystające z motywu wesela. Jedno zastrzeżenie, punktem wyjścia tej opowieści jest wojna (w związku z „weselnym” opowiadaniem T. Borowskiego *Pożegnanie z Marią*), chociaż trudno przypisać ją i PRL-owi, i powojennej Polsce. Chodzi jednak o to, że w tym wypadku (w odróżnieniu od stalinizmu i opowiadania *Na wsi wesele* M. Dąbrowskiej, odwilży i *Wesela w Atomicach* S. Mrożka, lat 70. i *Wesela raz jeszcze!* M. Nowakowskiego oraz tragicznego finału PRL-u zapisanego w *Miazdze* J. Andrzejewskiego) wojna nie jest okresem powojennej literatury, ale jej tematem, podejmowanym bezpośrednio po zakończeniu wojennych działań.

Finałem, a może epilogiem tej opowieści jest *Miazga* Andrzejewskiego, utwór, w którym wesele odbyć się nie może, w którym epepeja jest tak samo nieprawdopodobna jak wesele. Powód tego stanu rzeczy tkwi w położeniu polskiej inteligencji przełomu lat 60. i 70. Był to z jednej strony czas powstawania powieści, jej kanonicznej wersji, ale także okres naznaczony pamięcią inteligenckiej porażki 1968 roku, daleki od klimatu połowy lat 70., kiedy inteligencja zaczynała skuteczną rekonstrukcję swojego etosu, swojej społecznej użyteczności, poświadczoną powstaniem Komitetu Obrony Robotników i wolnego od kontroli państwa, niezależnego życia kulturalnego z bezdebitowym obiegiem literackim.

Andrzejewski współtworzył KOR i należał do czytelných, personalnych znaków przedsierpniowej opozycji. *Miazga* pozostaje tekstem pisarskiej, obywatelskiej niezgody na pomarcową Polskę. Przy czym jej domniemana, polityczna wymowa została zneutralizowana nie tylko wyborami estetycznymi autora, spowodowanymi tym, co on sam nazwał kapitulacją wobec materii, z której dzieło powstaje⁵², ale przede wszystkim stosunkiem do inteligencji, swoistym samooskarżeniem, które niezależnie od pisarskich pretensji zarówno Adama Nagórskiego, jak i Jerzego Andrzejewskiego nie daje się nie zauważyć podczas lektury. To (samo)oskarżenie nie jest tak politycznie czytelne jak na przykład w wypadku *Małej Apokalipsy* Tadeusza Konwickiego, ale autor *Kompleksu polskiego* nie oskarżał inteligencji lecz inteligencją opozycję. Tymczasem Andrzejewski pokazał inteligentów jeszcze tak bardzo uwikłanych w rzeczywiste bądź wyimaginowane problemy twórcze albo, wersja mniej eufemistyczna: zamkniętych w hermetycznym, aspołecznym, co najmniej dwuznacznym politycznie świecie, że jakakolwiek opozycyjność nie ma z nimi nic wspólnego.

⁵² Zob. J. Andrzejewski, *Miazga*, Warszawa 1981, s. 343. Nie sposób w tym miejscu pominąć edycji Biblioteki Narodowej *Miazgi*, przygotowanej przez A. Synoradzką-Demadre (Wrocław 2002).

Ta perspektywa wydaje mi się kluczowa z punktu widzenia *Miazgi* jako inteligenckiej epopei z założenia niemożliwej do spełnienia. Jak wśród postaci tej powieści znaleźć bohatera, którego można byłoby „opiewać”? Antek Raszewski – chyba najjaśniejsza postać całości, nie tyle jest do opiewania (Andrzejewski konsekwentnie nie pozwala rozrosnąć się tej postaci⁵³), ile sam opiewa swojego literackiego idola: Nagórskiego. Jak heroizować, czyli po prostu nadać sens inteligenckiej, weselnej kłęsce, skoro nie ma ona nic z poruszającej katastrofy, a wiele z odrażającego rozkładu? I nie jest to moja osobista, bezduszna ocena, ale konsekwencja lektury *Miazgi*, opisującej zdegenerowane w swoim zamknięciu i oportunistycznym, artystyczno-inteligenckim środowisku, z którego na przetrwanie liczyć mogą jedynie cyniczni członkowie Bractwa Żółwiowego.

Diagnoza ta byłaby bardziej wiarygodna, gdyby jej punkt wyjścia stanowiła nie tyle socjologiczna, inteligencka miazga, ile estetyka powieści Andrzejewskiego, oparta na kwestionowaniu literackich (epickich) form skończonych, form „kwiatu” i „korony”, na rzecz formy „korzenie”⁵⁴. Jest w tym zapowiedź sylwiczności polskiej prozy, zapoczątkowanej przez *Kalendarz i klepsydrę* Tadeusza Konwickiego. Zapowiedź zejścia literatury do podziemia form przetrwalnikowych, które okazały się artystycznym spełnieniem, będąc równocześnie politycznie, obywatelsko, opozycyjnie motywowanym symptomem wycofania się, protestu literatury wobec więcej niż cenzuralnego zniewolenia. Ale w *Miazdze* Andrzejewski schodzi do podziemi literackich form niespełnionych nie po to, by protestować przeciw polityce kulturalnej PZPR-u, ale po to, by skłonić do powszechnego, nie

⁵³ „Domaga się rozbudowania [Antek Raszewski – uzupełnienie D.K.], lecz ze względu na całość nie mam prawa tego uczynić”. Tamże, s. 33. Pozostaje pytanie, czy względy powstrzymujące Andrzejewskiego przed rozbudowaniem postaci Antka dotyczą kompozycji misternie dekomponowanej *Miazgi* czy negatywnego obrazu zapisanej w powieści inteligencji?

⁵⁴ Zob. tamże, s. 155–156.

tylko politycznego, ale także egzystencjalnego protestu: „Nie piszę aby życie uporządkować i gładko wyjaśnić, przeciwnie, piszę, żeby życie skomplikować i pokazać je trudniejszym i cięższym, aniżeli się to ludziom wydaje. Tylko trudny świat zmusza do oporu”⁵⁵.

Miazga jako z założenia niemożliwa do spełnienia epopeja inteligentka wymaga lektury nastawionej na moralną diagnozę socjologiczną. Tak się dzisiaj literatury nie czyta. Podejrzana jest nie tylko socjologia, zwłaszcza partykularyzująca, ale przede wszystkim moralna ocena. Najbezpieczniej jest więc pisać o tym, że Andrzejewski stworzył *Miazgę*, postępując w myśl dewizy: literatura to namiętna pogoń za Rzeczywistością⁵⁶. Jeśli Rzeczywistość ulega rozpadowi, jeśli brakuje jej lepiszcza⁵⁷, wówczas literatura musi się do niej upodobnić. Z jednej strony sztuka ze swoją uporczywą, naturalną dążnością do konstrukcji jedynie możliwych, a z drugiej przypadkowość pozbawionego ładu życia⁵⁸, a przede wszystkim jego moralna degrengolada⁵⁹. Jak w takiej sytuacji ma poradzić sobie pisarz przeświadczony o tym, że spełnieniem prozy, doskonałym przykładem stosowania w niej

⁵⁵ Tamże, s. 27.

⁵⁶ Są to słowa O. Miłosza. W oryginale chodzi nie o literaturę, ale o poezję. Zob. Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 25.

⁵⁷ Zob. J. Andrzejewski, *Miazga*, dz. cyt., s. 108.

⁵⁸ Zob. tamże, s. 157–158.

⁵⁹ Andrzejewski pisze o wielkich świństwach Rosjan i małych świństwach Polaków: „Grzesznik świadomy własnego zła zawsze bywa w sytuacji moralnie lepszej (więc twórczej) aniżeli człowiek usprawiedliwiający swoje »drobne świństwa« okolicznościami. Brak poczucia suwerenności degraduje zarówno jednostkę, jak i społeczeństwo, bowiem tylko w kondycji świadomie suwerennej może istnieć i działać świadoma ludzka odpowiedzialność, z jej rozpadem i zanikaniem rozpada się i zanika wszelki moralny porządek, występki mogą być zasługą, osiągnięcie – przestępstwem, wśród winowajców nie ma winnych, głupota chodzi w koronie mądrości, cynizm – w masce żarliwości, uczciwość i mądrość doczekują się publicznego napiętnowania. Z tej moralnej miazgi ma powstać wielka sztuka?”. Tamże, s. 513.

form skończonych „kwiatu” i „korony” jest dorobek Tomasza Manna? Jak wielbiąc autora *Czarodziejskiej góry*, można napisać *Miazgę*⁶⁰? Czy nie z tego napięcia, ze zderzenia wierności cenionemu modelowi sztuki⁶¹ z wiernością kategorycznemu imperatywowi już nie tyle pisarskiemu, ile obywatelskiemu, bierze się eksponowany przez Teresę Walas, paradoksalny charakter powieści Jerzego Andrzejewskiego?

Krasiński, Rudnicki i historia epopei

Jak na tle *Miazgi* wygląda tetralogia Janusza Krasińskiego? Odpowiedź na tak postawione pytanie zależy od tego, kto jej udziela. Kwestia epopei inteligenckich podejmowana w związku z takimi tekstami jak *Miazga* oraz *Na stracenie*, *Twarzą do ściany*, *Niemoc* i *Przed agonią* może (powinna?) stać się opowieścią o podziałach panujących w środowisku literackim naszego kraju. Motywują je różne czynniki, ale w wypadku obu wymienionych twórców najważniejsza jest przeszłość: socrealistyczno-opozycyjna w wypadku Andrzejewskiego, martyrologiczna w wypadku Krasińskiego. Pierwsza wydaje się dobrze znana i opracowana. Jej ostatni, spektakularny powrót dokonał się za sprawą książki *Lawina i kamienie*⁶². Druga – zdaniem Tomasza Burka – razem z wyrosłym na niej pisarstwem Janusza Krasińskiego „została przez Trzecią Rzeczpospolitą zakonspiro-

⁶⁰ W *Miazdze* Andrzejewski umieścił następujący cytat z T. Manna: „Daleki jestem od zaprzeczania powadze sztuki, lecz kiedy sprawa staje się poważna, gardzimy sztuką i nie jesteśmy do niej zdolni”. Tamże, s. 347.

⁶¹ Dla Andrzejewskiego to, co nazywam „cenionym przez niego modelem sztuki” było sztuką w ogóle.

⁶² Zob. A. Bikont, J. Szczęśna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006. Zob. D. Kulesza, *Komunizm, socrealizm, opozycja. Wokół książki Anny Bikont i Joanny Szczęśnej „Lawina i kamienie*, w: tegoż, *Z historią literatury w tle*, dz. cyt.

wana”⁶³. Źródłem wiedzy o niej może być nie tylko tetralogia, ale także, między innymi, wywiad, jakiego autor *Przed agonią* udzielił Krzysztofowi Masłoniowi oraz *Tabliczka z chleba* – najobszerniejsze, choć tylko 40-stronicowe, autobiograficzne wspomnienie Krasińskiego opublikowane w Toronto w 2009 roku⁶⁴.

Tomasz Burek umieszcza tetralogię Krasińskiego w kontekście znanych i cenionych, rodzimych (Maria Dąbrowska, Jarosław Iwaszkiewicz) oraz obcych (Marcel Proust, Roger Martin du Gard, Robert Musil) cykli powieściowych, które – przynajmniej jeśli chodzi o *Noce i dnie*, *Sławę i chwałę*, *W poszukiwaniu straconego czasu*, *Rodzinę Thibault* i *Człowieka bez właściwości* – trudno czytać bez uwzględnienia perspektywy epickiej. Wymienione nazwiska i niewymienione przez Tomasza Burka teksty mają Krasińskiego usprawiedliwić:

Podobnie jak w innych znanych mi XX-wiecznych powieściowych cyklach (...) pisanych na przestrzeni długiego czasu, (...) tak też w cyklu Krasińskiego nie obowiązują zasady spójności kompozycyjnej i stylistycznej jedności. Może tylko u Prousta (...) jednolitość cyklu została uratowana⁶⁵.

Dwie pierwsze części tetralogii, zdaniem Burka, nawiązują do *Innego Świata* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, są komple-

⁶³ T. Burek, *Wyjście na wolność*, „Rzeczpospolita” z 4-5.10.2008, „Rzecz o książkach”, s. 6. Jest to tekst laudacji wygłoszonej przez T. Burka „w trakcie jubileuszu Janusza Krasińskiego 23 września na Zamku Królewskim w Warszawie. Nadtytuł i śródtytuły pochodzą od redakcji”. Tamże, s. 7.

⁶⁴ Trzy sprawy, trzy wyjaśnienia, trzy adresy. 1. Z jednej strony tetralogia jest w oczywisty sposób związana z życiem Krasińskiego, a bohater cyklu, Szymon Bolesta, to alter ego pisarza, ale na czwartej stronicy okładki *Przed agonią* możemy przeczytać następującą informację: „Ta książka nie jest ani pracą historyczną, ani pamiętnikiem, jest żywą, opartą na osobistych przeżyciach autora, powieścią”. J. Krasiński, *Przed agonią*, wyd. 2, popr., Kraków 2007. 2. Zob. *Mokotowskie pasáže. Z Januszem Krasińskim rozmawia Krzysztof Masłoń*, „Rzeczpospolita” z 10-12.11.2006, „Plus minus”, s. 14. 3. Zob. J. Krasiński, *Tabliczka chleba*, Toronto 2009.

⁶⁵ T. Burek, *Wyjście na wolność*, dz. cyt., s. 7.

mentarnym wobec kanonicznego tekstu polskiej literatury ła-growej „sprawozdaniem z Mokotowa, Wronek i Rawicza – »kolonii karnej« stworzonej (...) na obszarze PRL”⁶⁶. Nie ma powodu polemizować z tą opinią, nawet jeśli Tomasz Burek wskazuje związki między obozowo-więzienną prozą Grudzińskiego i Krasieńskiego, dotyczące nie tylko tematycznych, ale także stylistycznych wyborów obu pisarzy⁶⁷. Kiedy jednak w związku z czwartą częścią tetralogii czytam, że śledzimy w niej dalsze losy Szymona Bolesty „na tle sekwencji kryzysów polityczno-społecznych, wzlotu »Solidarności« i wyhamowania dynamiki zbiorowej przez stan wojenny i jego moralnie destrukcyjne następstwa”⁶⁸, to myślę nie tylko o usprawiedliwiającej wiele konwencji laudacji, ale przede wszystkim o tym, że ja też – na prawdę – bardzo bym chciał, żeby powstała książka, którą w zacytowanym fragmencie opisuje Tomasz Burek, ale *Przed agonią* na pewno nią nie jest. Piszę to z tym większą przykrością, ponieważ ostatnia powieść tetralogii została w 2006 roku wyróżniona Nagrodą Literacką im. Józefa Mackiewicza, co z punktu widzenia mojej lektury tej powieści więcej mówi o politycznych podziałach w środowisku literackim naszego kraju niż o wartości *Przed agonią*.

Ta książka nie jest ani powieścią⁶⁹, ani prozą dokumentu osobistego, ani sylwą. Jest amorficznym tworem korzystającym

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ „(...) dwie początkowe księgi [tetralogii J. Krasieńskiego – uzup. D.K.] (...) swą surową, oszczędną, maksymalnie skupioną, zdyscyplinowaną i pełną wewnętrznego napięcia stylistyką nawiązują do *Innego świata*”. Tamże.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Można przyjąć, że najbliżej *Przed agonią* do powieści. Pozwala na to traktowanie tego gatunku jako wciąż niegotowego, nieustannie się stającego i zmiennego, dysponującego dużą ilością inwariantów. Książkę Krasieńskiego na związku z powieścią skazuje również to, że formalną miarą jej dystansu wobec naturalnie pierwszoosobowych próz dokumentu osobistego i sylw jest narracja prowadzona w trzeciej osobie. Problem w tym, że taki sposób opowiadania, przywołujący tradycję auktorialnego panowania nad relacjonowanym światem, źle znosi chaos objawiający się różnorodnością opowieści, perspektyw i wątków.

z genologicznego rozgardiaszu, przykładem tego, że otwarcie się gatunków na rzeczywistość, i to zarówno antropologiczną, jak i kulturalną, transdyscyplinarną, nie tylko służy literaturze, ułatwiając jej ewokowanie, opisywanie, reprezentowanie danego nam świata, ale może być także pułapką, nieokreślonym grzęzawiskiem form pochłaniającym teksty, które nie są w stanie ani pozostać przy utrwalonych konwencjach gatunkowych, ani skutecznie sięgnąć po nowe.

Nie warto wyjaśniać chaosu *Przed agonią* interpretacjami o zbliżającym się końcu wielkiego imperium i jego satelitów. Andrzejewski męczył się, rozregulowując w *Miazdze* epicką prozę, kwestionując w ten sposób własną, pisarską wiarę w sens powieściowych form skończonych. Krasiński napisał tak, jakby wydało mu się, że jego kłopoty mieszkaniowe, problemy w redakcji, wizyty w Oborach i nieporozumienia w Związku Literatów Polskich wystarczyły do powstania wielkiej, heroiczno-martyrologicznej panoramy powojennej, inteligentkiej Polski⁷⁰. Jakich narzędzi trzeba użyć, by w nadobecnej w powieści sprawie pisania scenariusza do filmu *Zapamiętaj imię swoje* nadać znaczenie metafory czy symbolu mówiącego o chylącym się do upadku imperium? Jak obronić te sto siedemdziesiąt stron druku (na pięćset trzydzieści stron całości) przed obyczajowo-politycznym banałem? Jak usprawiedliwić ten nadmiar wobec śladowej obecności w książce „kryzysów polityczno-społecznych” powojennej Polski? Jak odnaleźć spójność między męczeńską śmiercią księdza Jerzego Popiełuszki i trudnościami w budowaniu dączy? Jak ocenić misterne wprowadzenie błogosławionego księdza Jerzego w świat przedstawiony tekstu, jeśli tej precyzyjnej operacji towarzyszy chaos organizujący całość? Chaos kompozycyjny i tematyczny oswajany przez większą część tekstu problemami mieszkaniowymi Szymona Bolesty, które – pomijając

⁷⁰ Krasiński napisał *Przed agonią* tak, jakby wierzył, że wystarczy jego heroiczny życiorys na tle społeczno-politycznych przełomów powojennej Polski, by powstała z tego wielka literatura.

ich związek z szykanowaniem głównej postaci cyklu i niezbyt nośną metaforą bezdomności – ważne są o tyle, o ile dotyczą lokum, które zostało bohaterowi *Przed agonią* zostawione przez Aleksandra Wata.

No właśnie, *Przed agonią* to także środowiskowa powieść z kluczem. Jej autor nie szczędzi bezceremonialnej krytyki wielu łatwym do rozpoznania pisarzom⁷¹. Innym, równie rozpoznawalnym, nie szczędzi uwagi⁷². Wybory te więcej mówią o środowiskowych sympatiach i antypatiach, o miąższości literackiego światka, o uprzedzeniach Szymona Bolesty – postaci tak samo zdeintegrowanej jak opisująca go książka. Problem w tym, że antyheroiczny wymiar tej kreacji sprawia wrażenie mimowolnego, a nawet sprzecznego z zamierzeniami autora.

Niezależnie od tego, kogo opisuje Andrzejewski (inteligentka, moralna miazga) i jak heroiczna, a nawet martyrologiczna jest historia Szymona Bolesty, dużo bardziej przekonująco wypada tekst *Miazgi*, niemożliwej do spełnienia epopei inteligentkiej, niż tekst tetralogii Krasieńskiego jako bohaterko-męczeńska historia inteligencji polskiej czasu wojny i lat powojennych.

Do usprawiedliwiania literatury nie wystarczy najszlachetniejszy nawet, podejmowany przez nią temat. Nie należy dyskwalifikować żadnego tekstu tylko dlatego, że przedstawia on świat z perspektywy, której się nie podziela. Łatwiej byłoby uniknąć tych truizmów, gdyby rzecz nie dotyczyła takich książek Krasieńskiego jak *Na stracenie* czy *Twarzą do ściany* oraz trzytomowej epopei robotniczej Lucjana Rudnickiego *Stare i nowe*.

⁷¹ Szczególnie trudno, także ze względu na chorobę opisaną w *Oblędzie*, było mi przyjąć sposób, w jaki J. Krasieński potraktował w *Przed agonią* praktycznie niezakamuflowanego J. Krzysztonia.

⁷² Najlepszym przykładem jest S. Grochowiak, pojawiający się w książce jako Poeta.

Można oczywiście obśmiać robotniczą trylogię, cytując chociażby taki fragment: „stosunek towarzysza »Józefa« do mnie stał się cieplejszy, a mnie i bez tego rozpierała duma, że idę obok niego”⁷³ i opatrując go następującym wyjaśnieniem: tow. Józef to Feliks Dzierżyński. Ciekawsze wydaje mi się jednak co innego. Na przykład to, w jaki sposób chłopiec z ortodoksyjnie katolickiego domu zdegradowanej szlachty, którego dziadkowie brali udział w narodowych powstaniach, staje się do tego stopnia aktywnym działaczem robotniczym, że wyrzucenie z pracy traktuje jak błogosławieństwo, ponieważ pozwala mu ono z jeszcze większą intensywnością zaangażować się w partyjną robotę? Albo to: w jakim stopniu język trylogii zmienia się wraz z przybywaniem w opowieści żywiołu komunistycznej agitacji? To że się zmienia nie ulega wątpliwości. Wystarczy porównać najciekawszy, moim zdaniem, tom pierwszy z kolejnymi dwoma, w których styl podporządkowywany klasowemu widzeniu rzeczywistości po prostu tężeje w jednoznaczne formuły odkrytej prawdy, staje się coraz sztywniejszy, wręcz apodyktyczny, bezalternatywny, bardziej zwycięski (wiem) niż walczący (zdobynam).

„*Gofred albo Jeruzalem wyzwolona*, znakomita, dokonana przez Piotra Kochanowskiego [bratanka Jana z Czarnolasu – uzup. D.K.] parafraza utworu Torquato Tasso (...) aż do dziewiętnastego wieku pełnił[a] funkcję naszej epopei narodowej”⁷⁴. Trudno ten fakt bagatelizować, ale pierwszą polską epopeją narodową był *Pan Tadeusz*. Nie zmienia tego ani *Gofred...*, ani tłumaczony przez Piotra Kochanowskiego *Orland szalony* Ariosta. Nie zmieniają tego polskie epopeje klasycystyczne⁷⁵ Wacława Potockiego (*Transakcja wojny chocimskiej*), Ignacego Krasickiego (*Wojna*

⁷³ L. Rudnicki, *Stare i nowe*, dz. cyt., s. 646.

⁷⁴ R. Dąbrowski, *Wstęp*, w: *Polska epopeja klasycystyczna. Antologia*, wybór, oprac., wstęp R. Dąbrowski, Kraków 2001, s. IX.

⁷⁵ Zob. tamże.

chocimska), Marcina Molskiego (*Stanisłaida, albo Uwagi nad panowaniem Stanisława Augusta, króla polskiego*), Nikodema Muśnickiego (*Pułtawa*), Dyzmy Bończy Tomaszewskiego (*Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy z Polską*), Jędrzeja Świdorskiego (*Józefada...*), Jana Pawła Woronicza (*Świątynia Sybilli, Lechiada*), Tymona Zaborowskiego (*Zdobycie Kijowa*) czy Kajetana Koźmiana (*Stefan Czarniecki*).

Wszystkie wymienione, omówione przez Romana Dąbrowskiego teksty świadczą o popularności epopei w literaturze polskiego renesansu, baroku i oświecenia, ale ich rolę można ograniczyć do prologu, do przygotowania rodzimego gruntu pod arcydzieło Mickiewicza, ponieważ innej epopei narodowej przed *Panem Tadeuszem* nie mieliśmy. Następny, z epopeicznego i narodowego punktu widzenia, jest chłopski *Kamień na kamieniu*. Szlacheckość i chłopskość tych dwóch, narodowych tekstów niejako wymusza stosowanie wobec epopei polskiej literatury powojennej kryterium socjologicznego. Nie jako jedyne, ale jako pierwszego, a w każdym razie trudnego do pominięcia. Dlatego *Miazga* i tetralogia Krasińskiego, czyli inteligencja. Dlatego *Stare i nowe*, czyli nie tyle robotnicy, ile robotniczy ruch komunistyczny, podważający (kwestionujący?) przez swoją partykularność sens traktowania trylogii Lucjana Rudnickiego jako epopei robotniczej.

To jednak nie koniec. Jeśli klasyczna epopeja łączy świat ludzi i bogów: historię i religię, warto pójść tym tropem także wówczas, gdy szuka się epopei polskiej literatury powojennej. W końcu historia to miejsce rodzenia się i umierania światów (narodów, kultur, cywilizacji), a więc tego, co jest przedmiotem epopei. Natomiast religia jest najbardziej tradycyjnym, konwencjonalnym źródłem sensu, zwłaszcza wtedy, gdy konstytutywne dla niej sacrum traktowane będzie tak, jak chciał tego Eliade⁷⁶.

⁷⁶ Zob. D. Kulesza, *Sacrum jako sens*, w: tegoż, *Sacrum wiejskiego uniwersum. „Kamień na kamieniu” Wiesława Myślińskiego*, dz. cyt.

Historia i religia

Epopeja to trwałość. Opisywany przez nią świat może należeć do historycznej przeszłości, ale epopeiczny tekst zapewnia mu „wieczne mieszkanie” w kulturze. Jakie znaczenie wobec skuteczności *Pana Tadeusza* w zapisywaniu szlacheckiej tożsamości Polaków ma klęska Napoleona 1812 roku? To najbardziej spektakularne zwycięstwo kultury nad historią w dziejach polskiej epopei. Co z tego, że wieś z *Kamienia na kamieniu* umarła, że nie został z niej na kamieniu kamień, skoro swoim opowiadaniem ocalił ją przed historią i zachował w kulturze Szymon Pietruszka.

Tadeusz Borowski zapisał koncentracyjne, wojenno-okupacyjne jądro ciemności, pozwalając na wiarygodne funkcjonowanie literatury polskiej po 1944 (początek Polski zwanej ludową) i 1945 roku⁷⁷. Ale nie mógł stworzyć wielkiego, epickiego dzieła o Auschwitz, ponieważ z punktu widzenia jego obozowej prozy lager to koniec historii, po którym nie ma już żadnego początku, żadnej trwałości⁷⁸.

Podobnie, czyli bez szans na epopeję, powstały epickie powieści o końcu świata napisane przez Włodzimierza Odojewskiego i Józefa Mackiewicza. Pierwszy z nich był wierny południowo-wschodnim, a drugi północno-wschodnim kresom Rzeczypospolitej. *Zasypie wszystko, zawieje...* wielką powieścią epicką

⁷⁷ Szerzej piszę o tym w książce *Dwie prawdy. Tadeusz Borowski i Zofia Kossak wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944–1948*, Białystok 2006.

⁷⁸ Tylko *Chleb rzucony umarłym* może być traktowany jako epopeja podejmująca temat Zagłady. Stało się tak dzięki temu, że B. Wojdowski ograniczył swoją opowieść do historii warszawskiego getta od zamknięcia muru po „wielką akcję” 1942 r. i przedstawił ją w dużej mierze z perspektywy dziecka, Dawida Fremde. To wystarczyło, by Zagłada nie została w tej prozie spełniona. Getto u Wojdowskiego ginie, ale wciąż pozostaje przy życiu, bo likwidacja dopiero została rozpoczęta. Ponadto umiejętności adaptacyjne dziecka bywają większe niż dorosłych, ponieważ także szczególnie trudną do przyjęcia rzeczywistość – nawet jeśli pamięta inną – potrafi ono racjonalizować jako jedyną możliwą.

nazwał Andrzej Werner⁷⁹, ale na opinię tego właśnie literaturoznawcy powołują się przede wszystkim dlatego, że to on sformułował najważniejsze, moim zdaniem, zalecenie, obowiązujące wszystkich, którzy zamierzają pisać o dziele Odojewskiego: „Doprawdy papier jest cierpliwy, ale, na Boga, trochę pokory wobec tej góry trupów”⁸⁰.

Troja padła, ale dała początek Rzymowi, nawet jeśli Homer nie mógł poznać ani Wergiliusza, ani zapisanych przez niego losów Eneasza. Troja została zdobyta, ale zwycięzcy Grecy wyruszyli do domów. Niektórzy zginęli w drodze. Inni dotarli do swoich i zostali przez nich zamordowani. Jeden z nich wracał tak długo, jak wojował, a jego podróż stała się źródłem nowej epopei.

Odojewski w epicki sposób zapisał Podole i jego niewyobrażalnie krwawą zagładę. Po świecie tym, po jego polskości, nie zostało nic. To świat ostatecznie umarły⁸¹. Epopeja o nim powstać nie może, ponieważ nasza pamięć zatrzymuje się na krwi, przesłaniającej rzeczywistość czekającą (?) na epopeiczne utrwalenie.

⁷⁹ Zob. A. Werner, *Krew i atrament*, Warszawa 1997, s. 177.

⁸⁰ Tamże, s. 181.

⁸¹ Zob. K. Masłoń, *Świat ostatecznie umarły*, „Rzeczpospolita” z 1–2.07.2006, „Rzecz o książkach”, s. 17. Tekst, którego tytuł wykorzystałem, jest recenzją zbioru opowiadań W. Odojewskiego, *...i poniosły konie* (Warszawa 2006). W tytułowym utworze czytamy: „Bo chociaż strony te [Podole – uzup. D.K.] wciąż istnieją jako obszar, zespół geograficznych pojęć (mimo że wiele nazw zmieniono albo też w innym języku brzmią trudne do rozpoznania), w rzeczywistości są światem ostatecznie dla nas umarłym”. W. Odojewski, *...i poniosły konie*, w: tegoż, *...i poniosły konie*, dz. cyt., s. 11. Nieco dalej padają inne argumenty, przemawiające za niemożnością napisania podolskiej epopei: „coraz trudniej przychodzi złożyć w jedną historię to, co w pamięci przez lata z wolna rozpadało się na ułamki zdarzeń, niekiedy od siebie niezrozumiale oderwane”. Tamże, s. 12. Cytat ostatni: „Bo cała ta (...) historia (...), składa się z epizodów, nieraz bez przejścia z jednego epizodu do drugiego, tych przejść bowiem albo nie było, albo wypadły z pamięci na zawsze, czy też z pamięci zostały świadomie wypchnięte, jako zbyt bolesne, męczące. Można jedynie te zapamiętane opowiadać jeden po drugim”. Tamże, s. 13.

W poświęconym *Drodze donikąd* rozdziale *Ptasznik z Wilna* ani razu nie pojawia się opinia mówiąca o epickim charakterze najlepszej powieści Józefa Mackiewicza⁸². Włodzimierz Bolecki, cytując przedmowę autora, przypomina o autentycznym rodowodzie dzieła⁸³, zwraca uwagę na jego związki z konwencją prozy realistycznej XIX wieku⁸⁴, ale – co zrozumiałe – odwołując się do eseizacji powieściowego gatunku⁸⁵, skupia się na konfrontacji Mackiewicza z komunizmem. Niefikcyjny rodowód rzeczywistości i zachowawczy charakter estetycznych wyborów miłośnika ptaków⁸⁶ to argumenty słabo przekonujące do przynajmniej epickiej, bo przecież nie epeicznej tożsamości *Drogi donikąd*. Użyteczniejsze wydają się cytowane przez Boleckiego fragmenty recenzji publikowanych w paryskiej „Kulturze”. Zarówno Waław Zbyszewski, jak i Czesław Miłosz zwrócili uwagę na wyjątkowy talent Mackiewicza. Pierwszy z recenzentów definiuje go w następujący sposób:

Mackiewicz ma niezrównany, ale ściśle swoisty talent opisywania tego kraju – dla mnie płaskiego i niepociągającego – a który jak żadna inna połać Polski został unieśmiertelniony w naszej literaturze. U Mackiewicza, u Weysenhoffa jeszcze, kraj ten się uśmiecha. U Mackiewicza jest posępny, trumienny, groźny (...) Powieść Mackiewicza mogłaby się nazywać: *Szlochaj Litwo*⁸⁷.

⁸² Zob. W. Bolecki, *Droga donikąd*, w: tegoż, *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu. (Zarys monograficzny)*, wyd. 2, uzup., popr. i rozszerzone, Kraków 2007.

⁸³ Zob. tamże, s. 746.

⁸⁴ Zob. tamże, s. 748.

⁸⁵ Zob. tamże, s. 771.

⁸⁶ Zob. tamże, s. 47.

⁸⁷ Tamże, s. 763. Adres cytowanej za W. Boleckim recenzji: W. Zbyszewski, *Nagroda Nobla*, „Kultura”, nr 10, Paryż 1955. Bolecki omawia też, nie bez przyczyny bardzo krytycznie, recenzję *Drogi donikąd* napisaną przez P. Jasienicę. Przypomina ją wyłącznie ze względu na obecne w niej przywołanie *Pana Tadeusza*. „[W *Panu Tadeuszu*] prawdziwie jest wielka, bezmierna miłość autora do ludzi i kraju. Książka Mackiewicza jest od tej romantycznej przywary najzupełniej wolna”. Tamże, s. 780. Adres cytowanej za W. Boleckim recenzji: P. Jasienica, *Moralne zwłoki szlachcica kresowego*, „Świat” 1955, nr 43, s. 10.

Diagnozę Miłosza najlepiej wyraża jedno zdanie: „W porównaniu z nim [Mackiewiczem – uzup. D.K.] w Związku Literatów w Warszawie nie ma ani jednego realisty”⁸⁸. Przy czym realizm ten dotyczy przede wszystkim zdumiewającego daru „operowania realiami z codziennego życia małych ludzi”⁸⁹.

Odojewski zapisał świat bezpowrotnie stracony. Natomiast Mackiewicz świat, który nieuchronnie się zmienia. Nie ma tutaj miejsca na epopeję, chociaż *Droga donikąd* to bezcenny w swym realizmie obraz wileńskiej Litwy, bezwzględnie zdobywanej i zniekształcanej przez sowiecki komunizm. Nie ma, ponieważ dla Mackiewicza najważniejszy nie jest ani obraz, ani zmiana, tylko mechanizmy zmuszające ludzi, także przyjaciół powieściowego Pawła, do przejścia na stronę tych, którzy niszczą, anektują wileńską, litewską Polskę.

Zarówno *Zasypie wszystko, zawieje...*, jak i *Droga donikąd* to powieści epickie, które nie są epopejami. Nie sposób ich jednak pominąć, pytając o epopeje polskiej literatury powojennej. Nie sposób, ponieważ zapisują one światy, których nie ma, a zatem podejmują się realizacji podstawowego zadania tekstu epopeicznego. Nawet jeśli zadanie to w żadnej z wymienionych powieści nie zostało zrealizowane, nie należy bagatelizować związku dzieł Odojewskiego i Mackiewicza z epopeją.

Andrzej Sulikowski w swojej monografii poświęconej twórczości Hanny Malewskiej wielokrotnie nazywa *Przemija postać świata* epopeją gocką. Więcej, zajmuje się wyjaśnianiem tego określenia, przywołując cechy klasycznego, homerowego eposu⁹⁰. Mnie interesuje coś jeszcze, coś ponadto. Malewska opisuje upadek starożytnego Rzymu uwikłany w losy Bizancjum,

⁸⁸ Tamże, s. 767. Adres cytowanej za W. Boleckim recenzji: Cz. Miłosz, *Proszę uszanować Wilnianina*, „Kultura”, nr 11–12, Paryż 1959.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Zob. A. Sulikowski, *Przemija postać świata* (1954), w: tegoż, „Pozwolić mówić prawdzie”. O twórczości Hanny Malewskiej, Lublin 1993, s. 69.

Ostrogotów, Franków i Longobardów. Pokazuje koniec świata kultury i ekspansję świata barbarzyńców. Ta europejska katastrofa z VI wieku n.e. staje się jednak epopeją, czyli tekstem przewyciężającym to, co jest końcem w historii na rzecz trwałego bycia w kulturze. Biorąc pod uwagę epilog dzieła, mówiący o benedyktyńskiej pracy skrybów i Kasjodora, który u schyłku życia napisał swoją *Ortografię*⁹¹, można by przyjąć, że u Malewskiej kultura ratuje samą siebie, ale to za mało.

Hanna Malewska napisała epopeję nie tylko gocką, ale także chrześcijańską, a w każdym razie odwołującą się do chrześcijańskiej historiozofii, o której powieściowy papież Agapet⁹² mówi tak: „Czyś pojął teraz, synu mój, Kasjodorze, com ci rzekł kiedyś o dwóch pisaniach historii? O tej jawnej, wszystkim wiadomej, w której możesz przegrać – i tej tajemnej, ale wiecznotrwałej, w której zawsze możesz zwyciężyć?”⁹³. Literaturoznawca Maciej Nowak opisał ją w sposób następujący:

U niej [Malewskiej – uzup. D.K.] historia powszechna wygląda na siłę przede wszystkim destrukcyjną; przechodzi jak cyklon, pozostawiając Wieczne Miasto w gruzach. W tym wypadku postępowanie powieściowych person staje się właściwie samoobroną przed destrukcją. Pisanie Opatrzności nie wydaje się mieć punk-

⁹¹ H. Malewska dwutomową epopeję napisała „dla uczczenia i skomentowania (...) postawy” Kasjodora, który jako „eks-minister, erudyta (...) i schyłkowo-elegancki poeta opracował mając lat dziewięćdziesiąt trzy ortografię dla swoich barbarzyńskich skrybów”. H. Malewska, *Stosunek pisarzy do antyku*, „Meander” 1955, nr 5. Cyt. za: A. Głąb, *Ostryga i łaska. Rzecz o Hannie Malewskiej*, Kraków 2009, s. 168. Zob. H. Malewska, *Przemija postać świata*, wyd. 6, Warszawa 1986, s. 687–690.

⁹² Papież Agapet nie jest postacią fikcyjną o tyle, o ile jako jego pierwowzór można wskazać Agapita I. Różnica w imieniu obu postaci bierze się stąd, że Agapet (Agapetus) to łaciński odpowiednik Agapita, historycznego świętego sprzed schizmy, czyli zarówno Kościoła katolickiego, jak i prawosławnego.

⁹³ H. Malewska, *Przemija postać świata*, cyt. za: A. Głąb, *Ostryga i łaska. Rzecz o Hannie Malewskiej*, dz. cyt., s. 163.

tów stycznych z wypadkami politycznymi. Owszem, ono wkracza w czas, ale nie przemawia językiem bitew i abdykacji. Wkracza w czas poprzez osobę (...) ⁹⁴.

Historiozofię *Przemija postać świata* da się sprowadzić do wizji dziejów, w których obecność Boga realizowana jest nie przez nadzwyczajne ingerencje w rodzaju deus ex machina, ale poprzez aktywność personalistycznie traktowanych osób. W ten sposób historia pozostaje domeną ludzi: zarówno wiernych, jak i niewiernych Bogu. Tych, którzy zwyciężają w czasie i tych, których zwycięstwo dokonać się może wyłącznie w wieczności. O powodzeniu pierwszych decyduje świat. Sukces drugich pozostaje sprawą Boga. Odpowiadając na jedno z pytań Piłata, Jezus powiedział: „Królestwo moje nie jest z tego świata”. (J, 18, 36)

Naturalnym dopełnieniem chrześcijańskiej, personalistycznej (spod znaku Emmanuela Mouniera) historiozofii Hanny Malewskiej jest największa epopeja religijna powojennej Polski, czyli *Jezus z Nazarethu* Romana Brandstaettera. O epopeicznym charakterze tej tetralogii pisano często ⁹⁵, ale o tyle nieskutecznie, o ile zbyt często wyłącznie z perspektywy genologii tradycyjnej, odwołującej się do gatunków traktowanych strukturalistycznie, jako suma modyfikowanych historycznie cech konstytutywnych. Tymczasem właśnie to dzieło pokazuje nieskuteczność tego ro-

⁹⁴ M. Nowak, *Koncepcje dziejów w powieściach o inspiracji chrześcijańskiej*, w: *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farona, przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2007, s. 483.

⁹⁵ O *Jezusie...* jako epopei pisała już M. Jasińska-Wojtkowska w najlepszym z dotychczasowych omówień tetralogii. Zob. M. Jasińska-Wojtkowska, *Powieść o Jezusie i Jego środowisku*, „Więź” 1974, nr 6. Wersja książkowa tego tekstu została opublikowana prawie trzydzieści lat później. Zob. te same, *Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003. Nie tylko na nią powołuje się A. Seul w tekście „Jezus z Nazarethu” jako powieść epopeiczna, w: *Genologia i konteksty*, dz. cyt. Zob. też A. Seul, *Epopeiczność – spotkanie z kulturą helleńską*, w: te same, *Biblia w powieści Romana Brandstaettera „Jezus z Nazarethu”*, Zielona Góra 2004 [oraz] P. Kochaniewicz, *Kwestia epopeiczności*, w: tegoż, *Jezus Romana Brandstaettera*, Lublin 2010.

dzaju ujęć, bo korzystając z nich, czego możemy się dowiedzieć o *Jezusie z Nazarethu*? Że to musi być epopeja, bo nie ma większego przełomu niż ten, który wyznaczył granicę między tym, co nazywamy naszą erą i tym, co traktujemy jako czas ją poprzedzający? Albo że Jezus Chrystus to największy bohater, heros, po prostu musicalowa albo rockoperowa Superstar, jeśli nie całego, to przynajmniej świata wywodzącego się z śródziemnomorskiej kultury?

Czy w ten sposób nie infantylizuje się i chrześcijaństwa, i metody badania epopeiczności *Jezusa z Nazarethu*⁹⁶? Czy dzieło Brandstaettera nie wymaga innego, nowego myślenia o epopei? Czy nie potrzebuje badań uwzględniających żydowską genezę tetralogii i jej judeochrześcijańską tożsamość? Dopiero biorąc pod uwagę to więcej niż genologiczne wyzwanie, można opisać fenomen tekstu powołującego do istnienia rzeczywistość źródeł chrześcijaństwa. Jej wyidealizowany kształt nie ma nic wspólnego z przysłowiowymi landrynkami⁹⁷, ale stanowi wiarygodną syntezę realności historycznej z niezwykle realnością wiary, która w najistotniejszy sposób organizuje życie zarówno zwolenników, jak i przeciwników Jezusa.

Zresztą nie tylko tetralogia Brandstaettera wymaga nowej genologii i nowej epopei. Przełom to przecież gwałtowna lub ewolucyjna zmiana warunków i reguł funkcjonowania świata, to czas, w którym światy rodzą się i umierają, to cezura pozwalająca zobaczyć je osobno, zamknięte w formach skończonych, zamkniętych lub otwarte na formy nowe, nieukształtowane. Nie

⁹⁶ Epopeiczności znakomicie widocznej w konfrontacji z *Listami Nikodema* J. Dobraczyńskiego, najpopularniejszą polską, powojenną powieścią biblijną, a dokładniej: ewangeliczną, opisującą mowy i cuda Jezusa, dysponującą podobnym twórczym co Brandstaetterowy *Jezus z Nazarethu*, a przecież pozostający na poziomie popularnej opowieści, dalekiej od jakiegokolwiek epopei.

⁹⁷ Bardzo dawno temu J. Hennelowa napisała tekst o twórczości ks. J. Twardowskiego, zwracając uwagę na to, że nie ma ona nic wspólnego z niemożliwą do zniesienia w literaturze pięknej tanią, sentymentalną, religijną tklivością, której synonimem stały się landrynki. Zob. J. Hennelowa, *To nie są landrynki*, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 39.

o przełom zatem chodzi, ale o jego użyteczność przy opisywaniu rzeczywistości, która z jednej strony nieustannie się zmienia, ale z drugiej – nawet w ponowoczesności – szuka swojego kształtu, swojej tożsamości. Również bohater, epopeiczny heros to raczej ewoluujący znak stosowania w eposach naturalnej, ludzkiej perspektywy opisywania świata, niż wyrok skazujący teksty tego typu na opiewanie mężów pokroju Achillesa, Odysa czy Eneasza. Zresztą czy *Eneida* miałaby sens bez starożytnego Rzymu, którego mityczną genealogię opowiada? Czy *Iliada* i *Odyseja* nie zapisały fundamentów greckiego uniwersum, jednego z najważniejszych – obok Jerozolimy i Rzymu – źródeł kultury basenu Morza Śródziemnego?⁹⁸ A jakie znaczenie dla

⁹⁸ Piszę o fundamentach greckiego uniwersum, bo trudno dzisiaj traktować *Iliadę* czy *Odyseję* jako eposy zapisujące wyłącznie czy nawet przede wszystkim kulturę mykeńską (zwaną też micejską), z uwzględnieniem jej zależności od kultury minojskiej. Już T. Sinko pisał: „Duch bohaterski ożywiający *Iliadę*, i duch podróżniczo-awanturczy, jakim tchnie *Odyseja*, ucieleśniony jest wprawdzie w bohaterach z epoki miceńskiej, ale obudzony został przez tę awanturniczą szlachtę z jońskiej Eubei i doryckiego Koryntu i Megary (...), która prym wiodła w odkryciu Zachodu [zapoczątkowanym w VIII w. p.n.e., czyli w czasie bliskim powstaniu obu epopei – uzup. D.K.]”. T. Sinko, *Wstęp*, w: Homer, *Iliada*, przeł. F. K. Dmochowski, zrewidował, wstępem i komentarzem opatrzył T. Sinko, przygotował J. Lanowski, Wrocław 2004, s. XVI–XVII. Diagnozy te potwierdzają i rozwijają badania współczesne. Według B. Patzek z uniwersytetu w Essen *Iliada* niewiele ma wspólnego z historycznymi Mykenami. Np. słynny *Katalog Okrętów* z II pieśni eposu nie może być podstawą odtworzenia „rzeczywistej topografii politycznej epoki mykeńskiej”. B. Patzek, *Homer i jego czasy*, przeł. M. Tycner, red. nauk. A. Wolicki Warszawa 2007, s. 60. Niemieckojęzyczny pierwodruk: 2003. Również zabytki kultury mykeńskiej znalezione przez Schliemann w miejscu historycznej Troi nie są przedmiotami opisywanymi przez Homera w *Iliadzie*. Zob. tamże, s. 60–61. Zdaniem Patzek w eposach nie historia jest najważniejsza, bo o Grecji historycznej można mówić dopiero od czasów, które przyszły po wydarzeniach opisanych w epopejach. „Cykl trojański [którego najważniejszymi tekstami są *Iliada* i *Odyseja* – uzup. D.K.] jest (...) kompozycją pojedynczych opowieści, a ich treść jednoznacznie zawiera się w tematyce mitologicznej. Jego zdaniem nie jest przedstawienie dawnych historycznych wydarzeń, ale odpowiedź na pytanie, jak z powodu wojny trojańskiej skończyło się mityczne pokolenie herosów”. Tamże, s. 64. Pokolenie, którego mityczna tożsamość wyznacza to, co można nazwać fundamentem greckiego uniwersum.

naszej narodowej epopei ma postać paniec Tadeusza? I czy rozpoznanie Jacka Soplicy może być traktowane jako najważniejsze wydarzenie Mickiewiczowskiego arcydzieła? Przecież *Pan Tadeusz* to przede wszystkim świat. Szlachecki, zaściankowy, narodowy, polski. A epopeje są głównie po to, by te światy zapisywać. Dlatego Szymek Pietruszka jest epopeicznym herosem o tyle, o ile mówiąc, buduje umierającej kulturze chłopskiej dom na wieczne mieszkanie – epopeję.

Nowa epopeja?

Epopeję traktuję jako tekst literacki, który przenosi jakiś zapisany w sobie świat z przestrzeni historii w przestrzeń kultury, spełniając w ten sposób relację literatura – rzeczywistość. Cechą konstytutywną epopei rozumianej w ten sposób jest to, co za jej sprawą dzieje się ze światem, który ona opisuje, czyli przeniesienie i związane z nim przewartościowanie. Przeniesienie z wydanej czasowi historii w niepodległą przemijaniu kulturę. Przewartościowanie polegające na zmianie statusu tego, co zostało przeniesione, ponieważ za sprawą epopei rzeczywistość historyczna staje się rzeczywistością symboliczną, modelem, wzorcem – sumą znaków definiujących nie tylko świat, ale także nasze bycie wobec niego. Czy literatura może zrobić z rzeczywistością (dla rzeczywistości) coś więcej niż zapisać ją w postaci epopei? Epopeja to przecież literackie wyłączenie czasu. To niebo kultury powoływane przez literaturę do istnienia. Epopeja to wieczność, którą sami sobie jesteśmy w stanie zapewnić⁹⁹.

⁹⁹ Tak pisałem w tekście *Epopeja z drugiej ręki*. „Miłość na Krymie” Sławomira Mrożka, w: *Miscellanea literackie i teatralne (od Kochanowskiego do Mrożka)*. Profesorowi Janowi Okoniowi przez przyjaciół i uczniów na 70. urodziny zebrane, pod red. K. Płachcińskiej i M. Kurana, cz. II: *Tradycje literackie i teatralne*, Łódź 2010.

Tę opisową definicję uzasadniałem kiedyś w następujący sposób¹⁰⁰: Genologia niewątpliwie znajduje się dzisiaj w przebudowie¹⁰¹. Nowa genologia coraz częściej korzysta z kategorii naturalnych, ahistorycznych, antropologicznych, rezygnując z normatywności i ostateczności proponowanych rozstrzygnięć. Z perspektywy gramatyki kognitywnej, która wyodrębnianie i klasyfikowanie gatunków „przedstawia jako proces subiektywny i zakorzeniony w doświadczeniu zmysłowym – wynik operacji porównywania rzeczy i zjawisk”¹⁰², kategorią taką jest prototyp. W ujęciu Emila Staigera, odwołującego się do genologicznych rozważań Goethego i skupiającego uwagę na rodzajach literackich, konstruowanie liryki, epiki i dramatu nie powinno odbywać się na podstawie wyznaczników strukturalnych, ale w rezultacie rozpoznania rodzajów jako naturalnych wyznaczników postaw ludzkich: ekspresji (liryka), działania (dramat) i opowiadania (epika)¹⁰³.

Dzisiaj dodałbym tylko, że epopeja ma dla mnie szczególne znaczenie jako gatunek ratujący nasz postmodernistyczny, dekonstruowany świat przed rozpadem. Jest próbą przezwyciężenia postępującej homogenizacji kultury, ostatnią, literacką linią obrony rzeczywistości, czyli szukaniem w niej całości i sensu. Bo jeśli nawet świat, który znamy, rozpaść się musi i jako sensowna całość umrze w historii, epopeja potrafi zachować go w przestrzeni kultury.

¹⁰⁰ Zob. D. Kulesza, *Pan Cogito i ślady epopei*, w: *Polski cykl liryczny*, pod red. K. Jakowskiej i D. Kuleszy, Białystok 2008.

¹⁰¹ Ustalenia przywoływane w tym akapicie odwołują się do tekstu S. Wyśłouch wygłoszonego podczas krakowskiego Zjazdu Polonistów, który odbył się we wrześniu 2004 roku. Zob. S. Wyśłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, t. 1, Kraków 2005.

¹⁰² Tamże, s. 98. Opisując gatunek jako prototyp, S. Wyśłouch powołuje się m.in. na „kognitywne” prace E. Tabakowskiej. Zob. tamże, s. 111.

¹⁰³ Zob. tamże, s. 108.

Takie traktowanie epopei nie jest w stanie ograniczyć jej do żadnego gatunku, ponieważ nie chodzi już ani o strukturalne wyznaczniki, ani nawet o postawy ludzkie kojarzone wyłącznie z poszczególnymi rodzajami. Chodzi o takie zdefiniowanie relacji między rzeczywistością i literaturą, która spełnia się w epopei jako nieuchronnie fragmentarycznej, ale nastawionej na całość i sens, sumie naszej wiedzy o świecie. Suma ta nie może wyłączać żadnego gatunku ani rodzaju, byle tylko brał on udział w powoływaniu jej do istnienia. Taka genologia nie ingeruje w gatunki jako takie. Wyznacza im jedynie specjalny punkt odniesienia, epopeiczny. Pozwala szukać epopei w *Kamieniu na kamieniu* Myśliwskiego, ale także w poezji, prozie i dramaturgii Zbigniewa Herberta czy w sztukach Sławomira Mrożka¹⁰⁴. Taka genologia przekraczając granice gatunków, szukając między nimi funkcjonalnych podobieństw, spełnia się w epopei jako konkretnym, różnogatunkowym tekście. Sprawą osobną i otwartą pozostaje taka lektura grup tekstów, które – niezależnie od swojej więcej niż genologicznej różnorodności – mogą być traktowane jako współtworzące poliepopcję, nadtekst powoływany do istnienia jako suma epopeicznych treści różnych utworów, dotyczących jednego świata, jednego uniwersum.

Zdaję sobie sprawę z tego, że mój opis epopei może (powinien?) budzić kontrowersje. Ratunkiem przed nimi wydaje się rezygnacja z gatunkowego terminu epopeja na rzecz mniej zobowiązującej epopeiczności, kategorii, którą i tak się w swoim tekście posługuję. Innym sposobem łagodzenia potencjalnych napięć byłoby traktowanie tego, co epopeiczne przede wszystkim jako wartościującego wyróżnika, jedynie kojarzonego z genologią. Trudno mi jednak z tych rozwiązań korzystać. Wolę konsekwentnie budować opowieść o epopei w literaturze polskiej: fragmentaryczną, a nawet stroniczną, odwołującą się do *Pana*

¹⁰⁴ Zob. D. Kulesza, *Epopeja według Herberta*, w: *Literatura. Pamięć. Kultura. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Feliksiak*, pod red. E. Sidoruk i M. M. Lesia, Białystok 2010. Zob. też przypisy 99 i 100.

Tadeusza i jego związków z Homerem, nie tyle narodową, ile socjologizującą: pamiętającą o szlacheckiej tożsamości Soplicowa i akcentującą chłopski charakter szczególnie ważnej epopei polskiej literatury powojennej, czyli *Kamienia na kamieniu* Wiesława Myślińskiego. Te dwa teksty (*Pan Tadeusz* i *Kamień...*) zmuszają do pytań o społeczny charakter i społeczne znaczenie epopei. Dlatego w moim tekście pojawiły się tak różnie oceniane, naznaczone socjologicznie, epickie utwory Jerzego Andrzejewskiego, Janusza Krasińskiego czy Lucjana Rudnickiego.

Genetycznie narodowe, socjologiczne, konwencjonalne myślenie o epopei, stanowi punkt wyjścia dla opowieści, w której istotną rolę odgrywają historia i religia. Historia, bo to żywioł będący naturalnym źródłem „światów”, stanowiących przedmiot epopeicznych tekstów. Polimorficzna religia, bo w niej epopeja najłatwiej znajduje sens ocalanej przed historią rzeczywistości.

Nie lekceważąc żadnego z klasycznych wyróżników epopei, takich jak epicki dystans oraz szerokie, panoramiczne spojrzenie na „losy świata”, biorę pod uwagę i to, że świat się rozpadł, a jego różnorodnościowe części – suwerenne, osobne, upominające się o własną tożsamość, przemijające – zasługują na swoje epopeje tak samo jak niegdyś narody, kultury czy „światy”. Późnowoczesne doświadczenie rozpadu i płynności¹⁰⁵ sprawia, że najważniejsze w moim myśleniu o epopei pozostaje ratowanie przez nią ginących fragmentów rzeczywistości. Przenoszenie ich spod niszczącej władzy historycznego czasu w przestrzeń kultury daje im trwałe istnienie i sens, który decyduje o tożsamości „światów” będących przedmiotem epopei i o naszym do nich stosunku.

Literaturoznawstwo polega na poznawaniu literatury, a nie na wskazywaniu pisarzom gatunków, które powinni oni uprawiać. Literaturoznawstwo nie zmienia świata, nie kreuje wielkich narracji nadających mu sens. Ale potrafi sensu szukać i roz-

¹⁰⁵ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006. Pierwotny druk oryginału: 2000.

poznawać go w tekście. Ten sens nie musi być tak pełny: uniwersalny, kosmiczny, jak w klasycznej epopei, ale wierzę, że warto go szukać w najbardziej nawet szczątkowej postaci. Dotyczy to przede wszystkim tekstów, które w jakikolwiek sposób nawiązują dialog z epopeiczną tradycją, wciąż obecną w polskiej literaturze.

Anna Stempka

Od struktury do narracji. Polska refleksja nad literaturą dokumentu osobistego

„Pasjonująca lektura oderwie Cię od codziennych trosk. Wybierz taką, przy której odpoczywasz: **wspomnienia**, romans, **literaturę faktu**, a może nawet... powieść z dreszczykiem” [podkreśl. – A.S.] – to podpowiedź, jak poprawić sobie nastrój, skierowana do czytelniczek przez autorkę jednego z pism dla kobiet z lutego 2013 roku¹. Czyżby zawierała ona odpowiedź na pytanie o poczytność literatury dokumentu osobistego?² Tekstami tego typu i fenomenem ich popularności na dwa sposoby zajmują się literaturoznawcy w naszym kraju. Pierwszy, związany ze strukturalizmem, skupia się na objaśnieniach genologicznych. Natomiast drugi, w zasadzie dopiero od przełomu wieku XX i XXI, tłumaczy karierę literatury dokumentu osobistego w duchu zainteresowania podmiotem i jego tożsamością.

¹ B. Poborska-Kobrzyńska, *Zimowa chandra? Popraw sobie nastrój!*, „Świat Kobiety” 2013, nr 2, s. 47.

² Używam terminu Romana Zimanda, gdyż zgadzam się z Małgorzatą Czermińską, że jest on najbardziej trafny, o czym będzie jeszcze mowa w artykule. Przekonały mnie o tym również zmiany, które zaszły w ostatnich latach w obrębie interesującego nas piśmiennictwa – coraz większe ciężenie nie ku odtwarzaniu, ale kreowaniu, o czym szerzej będzie mowa pod koniec artykułu.

Dokonując przeglądu stanowisk warto zachować porządek chronologiczny, bo on umożliwi dostrzeżenie narastania i poszerzania się dyskusji naukowych. W niniejszym tekście skupiono się na pracach, które wyznaczały przełomy w patrzeniu na piśma niefikcjonalne.

Można przyjąć, że pierwszy ważny etap badania literatury dokumentu osobistego wyznacza praca Reginy Lubas-Bartoszyńskiej *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej* z 1983 roku³. Wcześniej temat ten podejmowano w pojedynczych artykułach, wśród których warto wymienić teksty Stefanii Skwarczyńskiej czy Lidii Łopatyńskiej⁴. Pierwsza z badaczek opowiedziała się za przyznaniem interesującemu nas piśmiennictwu statusu „literatury funkcjonalnej, użytkowej, stosowanej” i jednocześnie zaproponowała włączenie jej w zakres badań literaturoznawczych. Łopatyńska zdecydowanie przyznała temu piśmiennictwu status literatury. Podjęła również refleksję nad pamiętnikarstwem staropolskim, zastanawiając się, na ile może stanowić ono źródło wiedzy historycznej, czym dotknęła tego, co autorka *Stylów wypowiedzi pamiętnikarskiej* nazwała czytaniem pozatekstowym⁵.

Wracając do badań Lubas-Bartoszyńskiej dodać trzeba, że dotyczą one genologicznego uporządkowania konkretnego materiału literackiego. Badaczka pracowała na tekstach, które łączy temat przedwojennego Krakowa (chodzi o II wojnę światową), widzianego oczyma konkretnych osób⁶. Uczona osadziła

³ R. Lubas-Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Kraków 1983. Pomijam tu pracę Znanieckiego.

⁴ Zob. S. Skwarczyńska, *O pojęciu literatury stosowanej*, „Pamiętnik Literacki” 1931, z. 1, s. 1–24. Ł. Łopatyńska, *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne” 1950, z. VIII, s. 253–280.

⁵ M. Kaczmarek, *Szkice z typologii pamiętnikarstwa staropolskiego w XVI w. w Polsce*, „Prace Polonistyczne” 1961, s. XVII, s. 27–40.

⁶ Badaczka poddaje analizom głównie teksty: *Mój Kraków* Jalu Kurka, *Młodości mej stolica* Tadeusza Kudlińskiego, *W Krakowie i w Paryżu* Jana Brzękowskiego. Inne, o których wspomina, obecne są w jej badaniach na prawach kontekstu.

czytane utwory w kontekście pism intymnych należących do piśmiennictwa francuskiego oraz polskich tekstów późniejszych na przykład *Ziemi Ulro* Czesława Miłosza. Swoje badania zaczęła od refleksji nad statusem badanych pism: „zaznaczyć trzeba bliskość poglądów autorki niniejszej pracy tym ustaleniom, które traktują literaturę pamiętnikarską jako kategorię piśmiennictwa stanowiącą dokument przechodzenia gatunku ze sfery literatury użytkowej (funkcjonalnej, stosowanej) do rejonów literatury pięknej”. Jednocześnie jest ona przekonana, że bliżej literatury sytuują się teksty pamiętnikarskie autorstwa literatów, inne zaś „pozostają na terenie paraliteratury”⁷. Warto to stanowisko zapamiętać ze względu na przytoczone później kolejne głosy w dyskusji nad statusem pism intymnych.

Pomocna badaczce okazała się bogata zarówno francuska, jak i angielska literatura przedmiotu. W pracy Lubas-Bartoszyńskiej często są obecni: Georges Gusdorf i Philippe Lejeune. Ten pierwszy, jak pamiętamy, uczestniczył w debacie na temat przynależności pism intymnych do literatury i z ostrożnością sugerował, że mogą być one uznane za „dzieła sztuki” tylko pod warunkiem nasycenia ich literackością, (do czego później będzie odwoływał się Zimand i o czym jeszcze będzie mowa)⁸. Ten drugi zaś znany jest przede wszystkim jako autor „paktu autobiograficznego” – termin ten jest na tyle zadomowiony w polskim literaturoznawstwie, iż truizmem byłoby jego objaśnianie. Niewątpliwą zaletą prac krakowskiej badaczki jest przybliżenie polskiemu czytelnikowi bardzo bogatej, szczególnie francusko- i anglojęzycznej literatury przedmiotu, która nie miała wcześniej polskich przekładów. Z rodzimych studiów za szczególnie przydatne uczona uznała wypowiedzi Michała Głowińskiego, obejmujące problemy genealogii i dotyczące różnic między powieścią

⁷ R. Lubas-Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, dz. cyt., s. 9.

⁸ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*, przeł. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

a dziennikiem intymnym, czy stylów odbioru⁹. Z konieczności zostało tu wymienionych tylko tych kilku badaczy – nie miejsce i czas na przegląd bogatej bibliografii analizowanej przez nas pracy. Już jednak te nazwiska wskazują charakter genologicznych zainteresowań badaczki.

Lubas-Bartoszyńska, posługując się metodą analityczno-opisową, konsekwentnie skupia się głównie na formie tekstów – bada to, co stanowi wyznaczniki gatunkowe:

(...) pozycję czasową narratora, jego stosunek emocjonalny do relacjonowanej rzeczywistości, do odbiorcy, sposób widzenia siebie i otoczenia, temat centralny wypowiedzi, jej konsystencję (zjawiska takie jak: sposób narracji, luźność zapisów, charakterystyk, szczątkowość zdań)¹⁰.

Badaczka wskazuje na dwojaki funkcje studiowanego przez nią piśmiennictwa; mówi, że może ono być badane zarówno przez literaturoznawców, jak i specjalistów innych dziedzin – psychologów, historyków, badaczy kultury literackiej, czy socjologów. Ci ostatni zaś, co przypomina uczona, przejęli termin „dokument osobisty” od Roberta C. Angella, który definiował go jako ujawniający „pogląd uczestnika na doświadczenia, w które był uwikłany”¹¹. Później ten termin, zaznaczając jego socjologiczne pochodzenie, uczyni punktem wyjścia swoich przemyśleń Roman Zimand, o czym będzie jeszcze mowa. Wówczas też dłużej zatrzymamy się nad tym, co Lubas-Bartoszyńska nazywa odczytaniem „pozatekstowym” wypowiedzi pamiętnikarskiej.

Teraz zaś trzeba wyjaśnić, jak badaczka rozumie użyty wyżej, a zaczerpnięty z jej pracy termin „wypowiedź pamiętnikar-

⁹ M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973; tegoż, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

¹⁰ R. Lubas-Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, dz. cyt., s. 214.

¹¹ Tamże, s. 49.

ska". Perspektywa literaturoznawcza kazała Lubas-Bartoszyńskiej przyjrzeć się cechom genologicznym badanych tekstów. Dostrzeżenie ich płynności skierowało ją ku matematycznej teorii „zbiorów rozmytych” i ustaleń Ireneusza Opackiego dotyczących „krzyżowania się postaci gatunkowych”¹². W konsekwencji autorka zastąpiła pojęcia klasyfikacyjne – typologicznymi i skonstatowała, że pamiętnik to pojęcie najczęściej „określające utwór o charakterze wspomnieniowym”, a jego „szczególne typy” to autobiografia, „wspomnienie (w wąskim gatunkowym znaczeniu), a nawet bliski pamiętnikowi i często z nim utożsamiany dziennik”. Lubas-Bartoszyńska nie poświęciła „uwagi biografii, albowiem jej autorem jest często narrator niebędący bohaterem utworu. Ponadto biografia ma zazwyczaj charakter eseju, pracy naukowej, czy też należy do beletrystyki”¹³.

Badaczka posługuje się więc pojęciem „pamiętnik” w węższym i szerszym znaczeniu, jednocześnie akcentując wspólny im charakter wspomnieniowy. Dostrzega także i inne ich wspólne cechy:

1. tożsamość autora z narratorem i głównym bohaterem, 2. dystans czasowy w stosunku do wspomnianej rzeczywistości, czyli narracja retrospektywna. 3. maksymalne ograniczenie fikcji literackiej, operowanie zdaniem fikcjonalnymi (tj. nieweryfikowalnymi w tej mierze, jaką wyznacza ludzka kondycja, warunkująca ograniczoność wiedzy narratora i jego omylność (...)). 4. skoncentrowanie uwagi narratora na świecie zewnętrznym wobec niego, na warstwie przedmiotowej relacji, w mniejszym stopniu na świecie podmiotowym (patrz – autobiografia)¹⁴.

Dokonane przez autorów modyfikacje w obrębie tych wyznaczników badaczka czyni kryterium wyróżnienia poszczegól-

¹² Zob. I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4.

¹³ R. Lubas-Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, dz. cyt., s. 11.

¹⁴ Tamże, s. 11–12.

nych typów wypowiedzi pamiętnikarskiej: duży dystans czasowy właściwy będzie pamiętnikowi w wąskim znaczeniu i biografii upamiętnikowanej – tu narrator ujawnia się w momencie przedstawienia okoliczności spotkania z osobą, którą przedstawia oraz dodatkowo w jej ocenach. Jako przykład badaczka podaje *Próbkę portretu. Rzecz o Adamie Polewce* Juliusza Kydryńskiego.

Korzystając ze wskazanego kryterium czasowego, Lubas-Bartoszyńska na przeciwległym biegunie umieszcza szkic wspomnieniowy i biografie pisane przez krewnych, które łączą mały dystans czasowy między momentem pisania, a wydarzeniami oraz powszechna obecność narratora ujawniona w subiektywizmie wypowiedzi. Ten typ pism zazwyczaj badaczka odnajduje w pracach zbiorowych poświęconych znanym postaciom, czy w publikacjach jednego autora zajmujących się kilkoma osobami.

Analogicznie krótki dystans czasowy właściwy jest autobiografii, co wynika z jej zadania, które uczona za Rotschildem Henri de Pascalem sprowadza do „potrzeby przeżycia jeszcze raz tego samego, przybliżenia czasu minionego, nakładającego się na terażniejszość”¹⁵. Cel ten ujawnia różnicę między pamiętnikiem w wąskim znaczeniu a autobiografią – ta ostatnia pisana jest raczej dla siebie, a pamiętnik do druku. Dodać trzeba, że współczesne praktyki wydawnicze zweryfikowały ten porządek, o czym będzie jeszcze mowa. Lubas-Bartoszyńska dostrzega także odmianę autobiografii: „konfesyjną” i zalicza do niej *Wyznania* św. Augustyna, *Wyznania* Jana Jakuba Rousseau. Z perspektywy późniejszych ustaleń Małgorzaty Czerwińskiej trudno uznać za zasadne takie zestawienie. Przypomnijmy: autorka *Autobiograficznego trójkąta...* uznaje, iż

¹⁵ Tamże, s. 16.

(...) od Jana Jakuba wywodzi się (...) odkrycie nowej innej niż u św. Augustyna „jedności”, którą stała się idea powołania artysty i zbawienia przez sztukę, odzywającą się u tak różnych autobiograficznych pisarzy XIX i XX wieku, jak Wordsworth, Goethe, Joyce, Proust, Nabokov¹⁶.

Można przyjąć, iż Czermińska wypełnia niszę w ustaleniach Lubas-Bartoszyńskiej, która w zasadzie poza wspomnianą wypowiedzią nie zajmuje się badaniem pism, które z kolei gdańska badaczka nazywa „autobiografią duchową”. Oczywiście trudno mieć o to pretensje – nie te teksty stanowiły dla krakowskiej badaczki podstawowy przedmiot analiz. Wracając zaś do zestawienia przez Lubas-Bartoszyńską obydwu *Wyznań*, można dostrzec zasadność tej decyzji pod warunkiem zainteresowania strategią wypowiedzi, którą na pewno w obydwu tekstach jest właśnie wyznanie. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie wszystkie teksty wymienione przez uczoną, Czermińska wskaże później jako autobiografie duchowe. Wynika to zapewne z odmiennego ich definiowania. Lubas-Bartoszyńska mówi o tekstach, które poświadczają „poszukiwanie drogi do świętości”¹⁷, Czermińska zaś o tych, które zgodnie z tradycją ukształtowaną w XVII wieku w Anglii, nie koncentrują się na oryginalności osób, czy ich dziejów, ale na „wyrazie postawy, która powinna być powszechna”¹⁸. Drugą przyczyną może być większe skupienie gdańskiej badaczki na piśmiennictwie polskim, gdyż w zasadzie wskazane przez Lubas-Bartoszyńską *Wyznania* św. Augustyna, *Dzieje duszy* św. Teresy z Lisieux, *Autobiografia* Edyty Stein spełniają wskazane przez Czermińską kryterium.

Z kolei perspektywa temporalna, która umożliwiła Lubas-Bartoszyńskiej wyodrębnienie pamiętnika, biografii i szkicu

¹⁶ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2002, s. 64.

¹⁷ R. Lubas-Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, dz. cyt., s. 31.

¹⁸ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, dz. cyt., s. 63.

wspomnieniowego, każe jej także wyróżnić dziennik, dla którego najważniejsze jest dokonywanie zapisów na bieżąco. Niejako dla dopełnienia badaczka wskazuje i inne jeszcze jego wyznaczniki: raczej osobiste przeznaczenie, funkcja usługowa, egoizm, różnorodna tematyka, wśród której dostrzega i religijną.

Oprócz wskazanych różnic Lubas-Bartoszyńska dostrzega intymność jako cechę łączącą wszystkie pisma, o których mówi, z zastrzeżeniem o jej różnym nasyceniu. Próbując ją dookreślić badaczka sięga do bogatego piśmiennictwa francuskojęzycznego, co doprowadza ją do konstatacji, że wszystkie sformułowane wnioski są poszerzeniem definicji ze słownika *Le Petit Robert*: „intymność oznacza; 1. charakter intymny, wewnętrzny i gładki to, co jest wewnętrzne i sekretne. We wnętrzu (świadości), 2. węzły relacje ścisłe, poufale. Familiarność, jedność. (...), 3. życie intymne, prywatne (...), 4. przyjemność, komfort jakiegoś miejsca, gdzie się czuje całkowicie u siebie (...)”¹⁹.

Swoimi analizami Lubas-Bartoszyńska również obejmuje kategorie szczerości, autentyczności i wiarygodności, ale zaraz zastrzega, że nie będzie sprawdzać tej ostatniej w intymnych zwierzeniach, albowiem nie czyta analizowanych tekstów jako źródła wiedzy o rzeczywistości pozatekstowej. Ma zaś „świadomość działania pozy oraz konwencji (...) zmiennych historycznie i społecznie. A także kulturowo i geograficznie”²⁰. Wiarygodność to raczej domena historyków i socjologów – przekonuje, wyróżniając wewnątrz i zewnątrztekstowe czytanie pism intymnych.

Korzystanie z zaproponowanego przez Lubas-Bartoszyńską rozróżnienia postuluje inny badacz interesującego nas piśmiennictwa – Roman Zimand wykładając swoją teorię „literatury dokumentu osobistego”. Jak już o tym wspomiano sam termin badacz zaczerpnął z socjologii, ale dla swoich potrzeb go

¹⁹ R. Lubas-Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, dz. cyt., s. 68.

²⁰ Tamże, s. 74.

niewco zmodyfikował. Przypomnijmy: socjologowie używali terminu „dokument osobisty”. Dokonane przez Zimanda przesunięcie piśmiennictwa intymnego w rejony literatury sprawia, że nie może być ono czytane w sposób zewnętrzny. W tym duchu też badacz kategorycznie protestuje przeciw czytaniu jego książki poświęconej *Dziennikowi* Adama Czerniakowa jako źródła wiedzy o losach getta warszawskiego – w zamyśle autora jest ona podpowiedzią metodologiczną dotyczącą czytania diariuszy²¹.

Uczony, nim przystąpił do przedstawienia swojej propozycji, zdiagnozował lekturę pism intymnych i wskazał dwa jej sposoby: lekturę normalną i czytanie specjalistyczne. Pierwszą z wymienionych metod opisał tak:

(...) w dzienniku, w korespondencji czy wspomnieniach czytelnik (...) szuka tego, co zdaje mu się być prawdą rozumianą jako przeciwstawienie zmyślenia, szczerym wyznaniem, świadectwem epoki, cnót własnego narodu, czy grupy społecznej, z którą czuje się szczególnie związany²².

Zimand jest przekonany, że tak scharakteryzowanego czytelnika nie interesują cechy genologiczne, bowiem on poprzez lekturę zaspokaja swoje potrzeby identyfikowane z przynaglającymi go do sięgnięcia po pisma fikcjonalne. Badacz uważa, że czytelnicy „poszukują lektury gwarantującej przeżycia analogiczne do tych, które dostarczyło czytanie powieści z przeświadczeniem, że opisują one zdarzenia i postaci prawdziwe” i w ten sposób sugeruje, że to rynek wydawniczy wyodrębnił rodzaj literacki – literaturę dokumentu osobistego²³.

²¹ Zob. R. Zimand, *„Dziennik” Adama Czerniakowa – próba lektury*, Paryż 1979. Autor w tej pracy skupił się na poznaniu narratora-bohatera, którego utożsamiał z autorem. Czyni to w dwojaki sposób – poprzez badanie tego, co bohater mówi oraz tego, jak mówi. Skonfrontowanie zaś wniosków pozyskanych tymi dwiema drogami dopiero daje mu obraz poznawanej postaci.

²² R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż*, Wrocław 1990, s. 11.

²³ Tamże, s. 10.

Jednocześnie, idąc szlakiem wyznaczonym przez genologów, stara się dostrzec cechy wspólne i odmienne pism wchodzących w jej skład. Jako pierwszą wspólną wymienia mówienie wprost o sobie i o świecie widzianym z własnej perspektywy, która łączy dziennik osobisty, list miłosny i autobiografię. Perspektywa naocznego świadka łączy dzienniki-kroniki, listy z podróży, wspomnienia o kimś i zarazem odróżnia je od piśmiennictwa wskazanego w pierwszej grupie. Jednocześnie, analogicznie jak Lubas-Bartoszyńska, badacz dostrzega odmienności dotyczące różnic czasowych. Jednak wbrew jej sugestiom, zauważa, iż pozycja świadka nie musi zawsze oznaczać zakorzenienia w teraźniejszości i oddania jej wiernie, ale wyznaczona jest przez strategię tekstu. Przekonały o tym Zimanda ustalenia Józefa Bachorza dotyczące polskich pamiętników o Powstaniu Listopadowym, których autorzy nie skupiali się na daniu świadectwa, ale na szukaniu winnych przebiegu wydarzeń.

Za najważniejszy jednak wkład Zimanda do naukowej refleksji nad interesującym nas piśmiennictwem trzeba uznać jego teorię „literatury dokumentu osobistego”. W świetle wypowiedzi autora należy przede wszystkim zadać pytanie, czy obwieszcza on istnienie czwartego rodzaju literackiego, czy tylko kategorie rodzaju oraz gatunku ułatwiają mu analizy i w ich konsekwencji wnioskowanie. Niejako na marginesie trzeba dopowiedzieć, że już w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku reportaż okrzyknięto rodzajem literackim, o czym przypomina inny badacz: Zygmunt Ziątek²⁴.

Nieco przewrotny sposób dowodzenia przyjął Zimand. Sporą część swojego wywodu poświęcił pokazaniu tego, co odróżnia literaturę dokumentu osobistego od literatury pięknej. Wskazał na: 1. obecność zdań, które tylko w kontekście informacji pozatekstowych mogą być w pełni zrozumiałe, 2. stosunek do

²⁴ Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999, s. 8.

prawdy – odbiorca odnajduje pozory prawdy w powieści. Natomiast w literaturze dokumentu osobistego nie ma takich pozorów, 3. automatyzm w klasyfikacji – każde dzieło zmyślane automatycznie zaliczane jest do literatury, ale nie każdy tekst niefikcyjalny łączony jest z literaturą dokumentu osobistego. W tej sytuacji Zimand stawia pytania o kryteria. O przynależność do literatury może decydować, jak go nazywa, „nadmiar” odnoszący się do warstwy informacyjnej i rozumiany jako: 1. informacje unikatowe, ponieważ z innych źródeł niewiele można się dowiedzieć na dany temat – jako przykład autor wskazuje *Listy emigrantów z Brazylii i Stanów Zjednoczonych*. 2. informacje odmienne od tych oficjalnych na przykład *Pamiętnik Pawła Jasienicy*, czy *Szkice piórkem* Andrzeja Bobkowskiego, 3. informacje w danej kulturze objęte tabu, na przykład dzienniki Amiela, 4. autor – jeśli już tyle dokonał, to interesuje odbiorcę on sam i to, co teraz ma do powiedzenia. Oprócz wymienionych Zimand dostrzega jeszcze inną odmianę „nadmiaru”, którą nazywa „naddaniem” i odnosi ją już nie do wartości informacyjnych, ale do cech formalnych (chodzi o sposoby ujmowania prawdy i zmyślenia). Naddanie językowe, autor uznaje jego płynność, nie pozwoli jednoznacznie uznać jednego tekstu za nudny, a inny za interesujący, gdyż nie istnieje repertuar form o tym rozstrzygających. W ten sposób badacz dochodzi do wniosku, że to czytelnicy odbiór szczególnie ten z połowy XX wieku niejako „nobilizował” (określenie Zimanda) dokument osobisty do rangi literatury, a przypieczętowały to podjęte przez literaturoznawców studia. Zjawisko takie badacz nazywa „ukonstytuowaniem rodzaju literackiego przez praktykę czytania”²⁵.

Drugim sposobem przekonania odbiorców o słuszności głoszonej teorii „literatury dokumentu osobistego” jest prześledzenie przez uczonego losów poszczególnych gatunków. I tak pokazuje on, jak list przeszedł drogę od gatunku wysokiego i bardzo

²⁵ R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż*, dz. cyt., s. 15.

znormalizowanego, poprzez sentymentalne i romantyczne jego przesunięcia do piśmiennictwa przyjacielsko-familiarnego, następnie w drugiej połowie XIX wieku został wycofany z kręgu literatury, aby w XX wieku, szczególnie w jego drugiej połowie, wrócić do literatury jako książka do czytania wydawana w sporych nakładach. Dodajmy: Zimand historię listu objaśnia warunkami zewnętrznymi – szczególnie rozwijającym się w XIX wieku transportem parowym, co zwiększało częstotliwość doręczeń i obniżenie kosztów przesyłki. Poszerzając nieco perspektywę swego wniosku badacz odwołuje się do socjologii i uważa, że degradacja listu spowodowana została upadkiem warstwy społecznej, która głównie epistolografię uprawiała.

Nieco mniej krętą drogę, w ocenie Zimanda, przeszedł dziennik, który był tylko nobilitowany. W historii tego gatunku badacz dostrzega jednak kilka punktów zwrotnych: publikacja w latach osiemdziesiątych XIX wieku fragmentów dziennika Amiela (dodajmy w całości nigdy nie był publikowany). Pamiętać trzeba, że nie od razu był on odbierany jako literatura. Badacz podkreśla, że Stanisław Brzozowski traktował go jak „świadectwo stanu duszy współczesnej”²⁶. Za drugi moment zwrotny uznaje uczony precedens, jakim było opublikowanie w 1938 roku, za życia autora, jego dziennika – chodzi o zapisy Andre Gide’a. Zdaniem Zimanda od tego momentu do literatury wkracza dziennik pisarza, jednocześnie zrywając utrwalony porządek piszący – piszący. Natomiast po II wojnie światowej do literatury wchodzi dzienniki-kroniki, mówiące o sytuacji narodu żydowskiego w czasie wojny na przykład *Dziennik Anny Frank*.

W swoich przemyśleniach Zimand nie przeszedł obojętnie obok problemu podejmowanego, w różnym stopniu, ale przez wszystkich wskazanych w tej pracy badaczy, chodzi o prawdę i zmyślenie. On konstatuje: „istotnym składnikiem (...) świata pisania o sobie wprost jest gra, »spór« tego, co zmienne z tym, co

²⁶ Tamże, s. 35.

niezmienne, tj. naturą ludzką, i że »ja pamiętnikarskie« jest miejscem, w którym się owa gra odbywa”²⁷. Dzięki temu podmiot-narrator zawiera w sobie elementy prawdy i zmyślenia i tylko to czyni, w ocenie badacza, sensowną analizę dokumentu osobistego jako szczególnego rodzaju pisania.

Jeden z najważniejszych jednak wniosków, który jest jednocześnie wskazaniem metodologicznym dla literaturoznawców sformułował Zimand w zakończeniu swojego odczytania dwóch fragmentów *Pamiętników* Murawiowa: „informacje o autorze zawarte bywają wcale niekoniecznie w tym, co autor mówi o sobie, lecz w tym **jak** to mówi”²⁸, co oznacza, że badacz de facto podąża drogą wyznaczoną przez Lubas-Bartoszyńską. Takie zaś postępowanie badawcze literaturoznawstwo ma już ugruntowane przez strukturalizm²⁹.

Zgodnie z przyjętym porządkiem chronologicznym, teraz należy poddać analizie ustalenia Małgorzaty Czermińskiej, która w pracy *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* korzysta z propozycji Zimanda dotyczących ról nadawczych w pismach niefikcyjnych. Badaczka nie zajmuje się jednak rozstrzygnięciami genologicznymi, co pozostaje spójne z jej wcześniejszymi propozycjami dotyczącymi ponadgatunkowej „postawy autobiograficznej”³⁰. Od Zimanda przejęła ona termin „literatura dokumentu osobistego” i pozytywnie ustosunkowała się do wyodrębnienia przez badacza dwóch postaw: „naocznego świadectwa”, którą nazwie „postawą świadka” oraz „pisania o sobie wprost”, nazwaną odpowiednio „postawą wyznania”. Zmiany terminologiczne poczynione przez Czermińską pociągają za sobą także przesunięcia semantyczne, które

²⁷ Tamże, s. 39–40.

²⁸ Tamże, s. 43.

²⁹ Zob. J. Sławiński, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974, s. 157–170.

³⁰ Zob. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść czyli Pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987.

można określić, jako zmianę ciężenia od autentyczności („nacowny”, a więc wiarygodny i „wprost” – bez zatajeń) u Zimanda ku zwróceniu uwagi na cel wypowiedzi. Potem, odwołując się do *Dzienników* Witolda Gombrowicza, badaczka wskazała trzecią postawę – wyzwania. Skoncentrowanie na strategii mówienia pozwoliło uczonej na zainteresowanie się sporą częścią pism, które wcześniej nie zajmowały badaczy, a które łączy postawa wyznania i problematyka filozoficzno-religijna³¹. W ten sposób badaczka przesunęła punkt ciężkości studiów z zainteresowań formalnych na rzecz zainteresowań podmiotem i światem jego doznań. Można to tłumaczyć ogólnymi tendencjami w humanistyce, a co za tym idzie w literaturoznawstwie, a co sprowadza się do stopniowego odchodzenia od strukturalizmu na rzecz skupienia się na podmiocie i budowaniu przez niego tożsamości.

W swoich dociekaniach Czermińska nie unika wskazania źródeł interesującego ją piśmiennictwa i dostrzega je w autobiografii mistycznej (duchowość katolicka) i autobiografii duchowej (duchowość protestancka). Mimo takiego rozróżnienia badaczka w swoim wywodzie nadaje szersze znaczenie temu drugiemu terminowi, upatrując jego pierwowzoru w *Wyznaniach* św. Augustyna, co pozwoliło jej na następujące uogólnienie: autobiografie duchowe przedstawiają postawy, które winny być powszechne i wynikać ze świadomości grzeszności, na którą spłynęła łaska. Czermińska zauważa, że ten wzorzec przekracza granice czasowe i terytorialne anglosaskie, skąd się wywodzi, co świadczy o jego uniwersalności³².

Poza wspólną postawą podmiotu-narratora badaczka dostrzega jeszcze jeden element łączący wymienione pisma – zawierają one świadectwa lektury, które nazywa „biblioteką” i to

³¹ Nie sposób, ze względu na ilość, wymieniać wszystkie wskazane przez Czermińską teksty. Można tylko przypomnieć, że zaczyna ona od *Pamiętnika* Brzozowskiego, a kończy na *Tworzyć statek* Jankowskiego. Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, dz. cyt., s. 56.

³² Zob. tamże, s. 63.

ona staje u podstawy jej propozycji metodologicznej. Uczona zaleca: aby badacz „odtworzył indywidualny styl czytania każdego z autorów, jak i pokoleniowe, historyczne, ramy tego stylu. Warto by odtworzyć zakres tych lektur, wspólne pola i osobne wycieczki”, co pozwoli na przeniesie punktu ciężkości w refleksji nad jednostką z perspektywy psychologicznej na ideową³³. W konkretnej pracy badawczej Czermińska dostrzega cztery możliwe nawiązania tekstowe:

1. autokomentarz, czyli odniesienie do właśnie powstającego, ale już uprzedmiotawiającego się tekstu własnego, 2. odwołanie do cudzych dzienników, pamiętników, autobiografii, 3. odwołania do własnych tekstów nieautobiograficznych, 4. odwołania do cudzych tekstów nieautobiograficznych³⁴.

Precyzując, uczona podaje przykłady nawiązań, które mogą być przedmiotem namysłu: parafrazy, trawestacje, parodie, aluzje, cytaty, omówienia, komentarz, polemika, czy tylko te wskazujące na autora i tytuł. Postuluje też, aby nie pomijać nawiązań do idei, tematu, czy szerzej autora. Co ważne, Czermińska zaleca badanie pism intymnych zawsze w kontekście całości dorobku pisarza. Spośród analizowanych dotąd stanowisk tylko badaczka z Gdańska tak wyraziście na autora wskazuje, traktując go jako „trzecią siłę” i to tę „pozaznakową” i „pozakodową”, ale która „zapis autobiograficzny kreuje i w nim się przegląda”³⁵. Jednak uczona nie pozwala tej „osobowości” [określenie Czermińskiej, a nie osoby – uzup. A.S.] „czytać” w sposób pozatekstowy w rozumieniu Lubas-Bartoszyńskiej, ale zaznacza, że zarówno czytelnik, jak i badacz ma do niej dostęp tylko przez tekst i tylko w nim można ją poznać. Czermińska ujawnia, że korzysta z teorii Jerzego Ziomka, określającego podmiot *Trenów* Jana Kocha-

³³ Tamże, s. 71.

³⁴ Tamże, s. 99–100.

³⁵ Tamże, s. 101.

nowskiego mianem „hipotezy koniecznej”³⁶. Można więc być przekonanym, że badaczka nie czyta literatury dokumentu osobistego jako źródła informacji o życiu autora. Ważniejsze dla niej jest wskazanie różnic, czy podobieństw między autobiografiami duchowymi a utworami literackimi i „to, co dzieje się w kontakcie między nimi [autobiografiami duchowymi – uzup. A.S.] a literaturą”, szczególnie powieścią, czym zbliża się nieco do badań Ziątka. Na innych jednak sprawach się koncentruje³⁷. W konsekwencji nie czyni punktem wyjścia XIX-wiecznej powieść naturalistycznej (tak postępuje Ziątek, o czym będzie jeszcze mowa), ale skupia się na zmianach w powieści, jakie dokonały się na przełomie XIX i XX wieku i wskazuje na „subiektywizację, liryzację powieści, eseizację, nasycenie jej refleksją autotematyczną (...), polimorficzność”³⁸. Ten bowiem nowy rodzaj powieści nakłada na odbiorcę nowe zadanie – powinien on teraz połączyć w jedno tę wewnątrzpowieściową różnorodność.

Badaczka dostrzega też odwrotną prawidłowość – czytelnicy, nawet ci zaliczani przez Janusza Sławińskiego do grona „znawców”, przenoszą zwyczaj czytania powieści na literaturę dokumentu osobistego³⁹. Jednocześnie na innym miejscu konstatuje, że interesujące nas tu piśmiennictwo „istnieje niejako przeciwko powieści” i może rozwijać się dzięki jej kryzysowi, czy nawet śmierci⁴⁰. Takie przekonania skłoniły uczoną do analizy sytuacji komunikacyjnej właściwej dla dziennika i listu. W jej trakcie wykorzystała ustalenia Janusza Lalewicza i Jurija Lotmana, co doprowadziło ją do ukazania różnic między listem a dzienni-

³⁶ Zob. J. Ziomek, *Autobiografizm jako hipoteza konieczna. „Treny” Jana Kochanowskiego*, w: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 41–60.

³⁷ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, dz. cyt., s. 272.

³⁸ Tamże.

³⁹ Zob. J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania „znawców”*, „Teksty” 1974, nr 3.

⁴⁰ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, dz. cyt., s. 12.

kiem. Dla precyzji trzeba dopowiedzieć, że Czerwińska nie zajmuje się zewnątrztekstową sytuacją komunikacyjną, ale śledzi jej ślady w samych tekstach, zaktualizowane w formach gramatycznych czasowników osobowych, albo przez analizę wpisanego w dziennik odbiorcy: na przykład jakiejś osoby z kręgu rodziny czy bliskich autora, ewentualnie diarysty, wskazującego na samego siebie jako odbiorcę, a nawet spersonifikowanego diariusza, traktowanego jak powiernik czy przyjaciel, także wskazanych w tekście anonimowych odbiorców. Jako przykład uczona podaje *Dzienniki Żeromskiego*, w których wyraźnie wskazana jest Helena – młodzieńcza miłość pisarza jako czytelniczka diariusza. Na przeciwnym biegunie zaś sytuuje Zofię Nałkowską, która jeśli wskazuje odbiorców, to anonimowych.

Dla pełnego poznania koncepcji Czerwińskiej trzeba jeszcze powiedzieć o jej głosie w sprawie terminologii. Autorka bowiem mówi o „prozie niefikcjonalnej”, wskazując na gatunek funkcjonujący w prasie wielonakładowej – reportaż oraz o biografiami i pamiętnikach. Dalej, tak samo jak Ziątek, uznaje je za gatunki „pograniczne lub paraliterackie”⁴¹. Usankcjonowanie tego znalazła w anglojęzycznym rozróżnieniu fiction/non-fiction, wyróżniającym na przykład filmy fabularne i dokumentalne. Badaczka nie koncentruje się na definiowaniu, ale stara się pokazać trzy obszary różne, co do charakteru i sposobu obecności w komunikacji literackiej. Mowa tu o literaturze faktu, do której zalicza reportaż, kronikę, relację, czyli te formy, które wyróżnia charakter dokumentalny; literatura dokumentu osobistego i esej, który stoi nieco w oddali od dokumentalności literatury faktu i intymizmu literatury dokumentu osobistego, a nachyla się ku interpretacji, gdyż sprowadza się do „intelektualnego opracowania surowych danych”⁴².

⁴¹ Tamże, s. 11.

⁴² Tamże, s. 18.

Wracając jeszcze na moment do terminu „literatura dokumentu osobistego” trzeba przypomnieć, że badaczka nie tylko przejęła go od Zimanda, ale postuluje, aby nim się posługiwać zamiast wcześniejszych „pisma autobiograficzne”, „intymistyka”, „formy autobiograficzne i epistolarne, czy „pisma osobiste”. Jednocześnie wskazuje, co łączy teksty objęte terminem Zimanda: dokumentalność, która ciąży ku literaturze faktu i „pierwiastek osobisty”, który je od tego piśmiennictwa oddala. Oczywiście badaczka ma świadomość nieostrości tych podziałów i jako dowód podaje przykład Wańkowicza – reportażysty i Herlinga-Grudzińskiego diarysty.

Innym badaczem, który podejmuje namysł nad interesującym nas piśmiennictwem jest wspomniany Zygmunt Ziątek. Trzeba tu jednak poczynić pewne zastrzeżenie – nie interesują go problemy genologiczne, czy opozycja prawda/ zmyślenie, ale raczej skupia się na dokumencie rozumianym jako „dążenie do możliwie wiernego i wiarygodnego zapisu rzeczywistości” w literaturze, mającym swe korzenie w koncepcjach naturalizmu, głównie Zoli⁴³. Przypomnijmy, zgodnie z teorią „powieści eksperymentalnej” autor miał być zarazem obserwatorem i eksperymentatorem, w konsekwencji czego literatura znacznie zbliżyła się do dokumentu. Zdaniem Ziątka ten zamysł został przewyżczony w okresie przełomu antypozytywistycznego oraz przez tak zwaną socjologię humanistyczną, zakładającą, że rzeczywistość zawsze jest czyjaś. Badacz oznaki tej zmiany w praktyce pisarskiej dostrzega w pojawieniu się „masowego, nieprofesjonalnego pisarstwa autobiograficznego”⁴⁴. Podążając tym tropem Ziątek wypowiada się coraz bardziej radykalnie i stwierdza, iż pozostałe gatunki wypowiedzi niefikcyjnej również zaprzeczają założeniom powieści eksperymentalnej. Wszelkie bowiem pisma, w których

⁴³ Z. Ziątek, *Wiek dokumentu*, dz. cyt., s. 5.

⁴⁴ Tamże, s. 12.

dominuje pozycja świadka, preferują nieprofesjonalizm i subiektywizm relacji. Natomiast rozwój w latach 30. XX wieku reportażu i autobiografii chłopskich łączy Ziątek z wydarzeniami historycznymi; w pierwszym przypadku ze zwiększoną dynamiką wydarzeń w Europie i na świecie, które wymagały rozpoznania i interpretacji. Natomiast drugi przykład tłumaczy przemianami społecznymi, które przygotowały awans chłopski. Dodajmy, podobnie wcześniej czynił Kazimierz Nowosielski⁴⁵. W obu przypadkach widać sposób wnioskowania Arnolda Hausera, który objaśniał zmiany w sztuce wydarzeniami społeczno-polityczno-gospodarczymi⁴⁶. Z kolei zdaniem Ziątka obecność wskazanego tu typu piśmiennictwa miała znaczący wpływ na przemiany prozy, szczególnie jej dokumentaryzm. Jednocześnie uczony zarzuca badaczom pism niefikcyjalnych zbyt skupienie się na samym przedmiocie, co, jego zdaniem, utrwała opozycję powieść realistyczna/literatura faktu i literatura dokumentu osobistego. Sam zaś proponuje większe zainteresowanie relacją: proza artystyczna a nieprofesjonalne piśmarstwo dokumentalne. Niepokoi go bowiem zanik, który dostrzega szczególnie w latach 80. XX wieku, przeciwstawienia tego, co literackie – temu, co dokumentalne. To zjawisko widzi jako *signum temporis* tamtego czasu, gdyż zauważa, że coraz powszechniej czyta się teksty literackie jako dokumenty i analogicznie w dokumentach szuka się literackości. Wypowiadając się z perspektywy przekonania o nierozzerwalnym związku literatury i historii, czuje się rozczarowany tym, że w czasach ustrojowego przełomu w Polsce „nie doszło do odnowienia literackiego dokumentaryzmu”⁴⁷. Natomiast, jego zdaniem, zalew rynku wydawniczego pismami dokumentalnymi nie wpłynął znacząco na przemiany prozy. Jeśli jednak jakieś dostrzega,

⁴⁵ Zob. K. Nowosielski, *Ryzyko obecności, Doświadczenie biograficzne i powieść chłopska*, Warszawa 1983.

⁴⁶ Zob. A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, Warszawa 1974, t. 1–2.

⁴⁷ Z. Ziątek, *Wiek dokumentu*, dz. cyt., s. 6.

to tylko te, niejako idące pod prąd, bo wzmacniające literacność prozy. W tym kontekście czytelny staje się zarzut, który Ziątek kieruje do Lubas-Bartoszyńskiej, Czerwińskiej, Zimanda oraz Jarzębskiego, aby spraw dokumentaryzmu nie ograniczać do zagadnień wewnątrztekstowych. Badacz proponuje, aby raczej szukać powiązań między prozą artystyczną i nieprofesjonalnymi, masowymi pismami dokumentarnymi, nie pomijając również kontekstu historycznego. Przykład takiego postępowania daje w dalszej części pracy, gdzie poddaje analizie pisma dokumentujące doświadczenia Sierpnia' 80 i stanu wojennego.

Nieco inny przedmiot zainteresowań wyznaczył sobie Edmund Kasperski. Stara się on objaśnić to, co wszyscy dotychczas wskazani badacze dostrzegali, ale nie czynili przedmiotem refleksji – zalew rynku wydawniczego przez literaturę dokumentu osobistego, nie zawsze tworzoną przez ludzi pióra. Badacz zwrócił uwagę na teksty pisane przez osoby znane głównie z różnego rodzaju mediów. Od razu trzeba zaznaczyć, że tego typu piśmiennictwo uczony włącza w krąg literatury popularnej, gazetowej i diagnozuje: „dla zagubionych w masie jednostek próba autobiografii stała się (...) nadzieją na stanie się kimś interesującym, zauważonym i znaczącym”⁴⁸.

Dla naszych rozważań wypowiedź Kasperskiego ważna jest nie tylko ze względu na powyższą diagnozę, ale może jeszcze większe znaczenia ma skorzystanie przez uczonego z wypowiedzi angielskiego badacza Jamesa Goodwina i jego pracy *Autobiography: the self made text* i doprecyzowanie pojęć „autobiografia” i „autobiografizm”⁴⁹. Dla porządku warto przytoczyć objaśnienie warszawskiego badacza:

⁴⁸ E. Kasperski, *Sytuacja i wyznaczniki formy*, w: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 33.

⁴⁹ Zob. J. Goodwin, *Autobiography: the self made text*, New York 1993.

(...) kategorii autobiografizmu podlega ogół relacji (wypowiedzi), z których każda spełnia minimum dwa warunki: 1. dotyczy życia określonej jednostki, 2. jest relacją tej samej jednostki, której życia dotyczy (...). Cechują ją polimorfizm językowy, stylistyczny i gatunkowy. Autobiografia (...) stanowi typ (gatunek) wypowiedzi, który w granicach określonego systemu form specjalizuje się w relacjonowaniu faktów i wydarzeń z życia autora tej wypowiedzi⁵⁰.

Autobiografizm jest więc pojęciem znacznie szerszym i to on jest przedmiotem naukowego namysłu badacza. Ten zaś jego źródeł szuka w rewolucjach amerykańskiej i francuskiej, od których zwiększa się obfitość pism autobiograficznych i zmienia się także sytuacja ich podmiotów. Cofając się jeszcze bardziej w przeszłość Kasperski zauważa, że w dawnym piśmiennictwie widać odsuwanie się od Boga zapoczątkowane przez renesansowy antropocentryzm, skutkujące przeniesieniem wypowiedzi autobiograficznych w sferę doświadczenia świeckiego, co szczególnie uwidoczniło się w XVIII-wiecznej powieści autobiograficznej. Wynikiem wskazanego przesunięcia była zmiana tematyki – zaczęto częściej skupiać się na sprawach doczesnych, pytać o sens życia i jego cel. Usamodzielnienie się człowieka zbiegło się w czasie z odejściem od rygorystycznych poetyk, co otworzyło przed autorami nowe możliwości językowego przedstawienia siebie. W ten sposób nastąpiło przejście od samodzielnego tworzenia własnego losu do budowania swobodnej opowieści o nim. Nadanie autobiografii charakteru świeckiego sprawiło, że przestała ona spełniać funkcje ekspiacyjne, a w kulturze nowoczesnej i ponowoczesnej zastąpiła ją racjonalna, pragmatyczna kalkulacja: „co i jak wyznać, by otrzymać zamierzony skutek”⁵¹. Dla ścisłości trzeba dopowiedzieć, że badacz nie kwestionuje obecności w tekstach najnowszych wyznawania win, ale uważa, że uległo ono sekularyzacji, a nawet idzie jeszcze o krok

⁵⁰ E. Kasperski, *Sytuacja i wyznaczniki formy*, dz. cyt., s. 10.

⁵¹ Tamże, s. 30.

dalej i twierdzi, że rola oczyszczenia została zastąpiona chęcią wywołania sensacji i przez to skupienia bardziej odbiorcy na sobie. W tej perspektywie dla piszących celebrytów najważniejszym się staje to, jak atrakcyjnie się sprzedać. Oczywiście, trzeba się zgodzić z badaczem pamiętając, jaki typ piśmiennictwa charakteryzuje. Zupełnie inne były wnioski Czermińskiej, dotyczące tematyki filozoficzno-religijnej, ale dlatego, że skupiła się ona na odmiennych tekstach.

Wracając zaś do ustaleń Kasperskiego trzeba stwierdzić, iż nie rezygnując z perspektywy historycznej, skupia się on na zjawiskach współczesnych i szuka odpowiedzi na pytanie: „jakim realiom odpowiadają współczesne pojęcia autobiografizm, autobiografia i powieść autobiograficzna” i dochodzi do przekonania, iż kreowanie własnego wizerunku stało się powszechną „formą socjokulturowej identyfikacji jednostki”⁵². Idzie o poznanie swoich korzeni, ról, czy szerszej tożsamości. Jako znak czasów Kasperski widzi chęć niezatrzymywania tych ustaleń dla siebie, ale potrzebę komunikowania ich innym. Badacz nie mówi o odtworzeniu wizerunku, ale o jego tworzeniu, czym wskazuje na to, jak powinny być te pisma czytane – nie jako zbiór wydarzeń faktycznych – rzeczywiste w nich jest tylko przemyślenie autora:

(...) relacja autobiograficzna przejęła (...) funkcję kształtowania za sprawą i na użytek komunikacji medialnej osobowego portretu autora (jego image'u), formowania jego indywidualnych i społecznych znaków rozpoznawczych, wyrażania postawy wobec siebie i wobec otoczenia⁵³.

W ten sposób uczony wskazuje, że w ostatnich czasach nastąpiło przewartościowanie funkcji ekspresywnej na rzecz impresywnej. W konsekwencji dla autobiografa najważniejsze nie jest to, co on wie o sobie, ale to, jak go będą postrzegać inni.

⁵² Tamże, s. 11.

⁵³ Tamże.

Stąd też wymowa autobiografii staje się często „egocentryczna, konformistyczna, nauczycielska, buntownicza, defensywna, brązownicza”⁵⁴. W tej sytuacji brane dotąd pod uwagę kategorie prawdy i fałszu nie są już przydatne. Odbiorca pozostaje sam na sam z tekstem, a dokładniej z tym, kto w nim został przedstawiony. Życie bowiem zostało zamienione na jednostki narracji – językowe, stylistyczne i kompozycyjne, a te uzależnione są od kultury oraz konwencji. Zasadnie więc badacz mówi o dwóch biegunach: życiu i jego przekazie, czym również rozstrzyga problem przynależności autobiografii do literatury. Warto zaznaczyć, że takie stanowisko jest zbieżne z głoszonym przez współczesnych filozofów języka, którzy twierdzą, że „podmiot mówiący w tekście nie jest podmiotem faktycznym, gdyż w całości został uformowany przez społeczny wymiar języka”⁵⁵.

Inną próbę objaśnienia tego samego zjawiska – autobiografizmu, podjął Mieczysław Dąbrowski, który jednak pracuje na innym niż Kasperski materiale⁵⁶. W polu jego zainteresowań znalazły się teksty literackie i zawarte w nich biografie zarówno bohatera, jaki i autora oraz autobiografie w ścisłym znaczeniu. Za najważniejszą dla tych pism uznał kategorię tożsamości podmiotu, którą analizuje na trzech poziomach: filozoficznym, antropologicznym i literackim. Nie jest naszym celem streszczanie, stąd nie zostanie tu szczegółowo przedstawiona droga dojścia autora do konstatacji. Nadmienić tylko trzeba, że w przypadku pierwszego poziomu przebiega ona od św. Augustyna, przez Kartezjańskie Cogito, wystąpienie Lutra, oświeceniową nobilitację rozumu, tezy Nietzschego naruszające dotychczasowy porządek moralny i tezy Freuda, rozbijające przekonania o uporządkowaniu człowieka. Dalej wiedzie przez wypowiedzi Heideggera kwestionujące istnienie zewnętrznych racji sankcjonują-

⁵⁴ Tamże, s. 28.

⁵⁵ B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, s. 164.

⁵⁶ Zob. M. Dąbrowski, *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, w: *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, dz. cyt.

cych życie człowieka aż po Holocaust, który ujawnił skrajnie pesymistyczny obraz człowieka. Dąbrowski dostrzega też próby przewycięzania go przez personalistów chrześcijańskich Marcela i Tischnera. Badacz również przypomina postulat Herdera, że człowiek ma prawo wyrażać siebie. Przywołany przegląd zamyka rozumieniem tożsamości przez Paula Ricouera, którą myśliciel postrzega jako odmienność i jednocześnie w jednostkowym życiu ciągłość, mimo zmian.

W perspektywie antropologicznej Dąbrowski przypomina, że mimo iż wielokrotnie przedstawiano człowieka jako opozycję duszy i ciała z wyraźną nobilitacją duszy, to właśnie ciało stało się jednym z istotnych wyznaczników kultury XX wieku. Drugim ważnym wyznacznikiem tożsamości widzianym w perspektywie antropologicznej jest pamięć i jej nieuchwytność, co ma – zdaniem badacza – duży wpływ na główny przedmiot jego zainteresowania – autobiografie. Trzeba przyjąć, że „ich »prawda« jest równie konwencjonalna, jak »prawda« literatury realistycznej”⁵⁷.

Kolejnym problemem, który uczony zasadnie łączy ze sprawą tożsamości, jest uwikłanie jednostki w różne zależności społeczne, co może skutkować zakładaniem masek. Za Zygmuntem Baumanem przyjmuje też pogląd, iż w świecie ponowoczesnym liczy się raczej brak tożsamości lub ich wielość.

Badając tożsamość w perspektywie antropologicznej nie pomija i kategorii czasu. Dąbrowski przypomina ustalenia Ricouera, który kwestionuje istnienie człowieka w terażniejszości na rzecz zawieszenia jej między przeszłością a przyszłością, aby wypowiedzieć własny pogląd, że jednak człowiek dopiero z perspektywy terażniejszości może popatrzeć w tył i zerknąć ku nowemu. Nie znaczy to, że zawsze z tej możliwości korzysta. Uczony przypomina, że współczesne pokolenie okrzyknięto tym bez pamięci – to znaczy niemającym świadomości trwania

⁵⁷ Tamże, s. 43.

w historii. Próbując pogodzić te sprzeczne przekonania Dąbrowski dochodzi do wniosku, iż obecnie „**iluzja** trwania, wyłącznie w terażniejszości nabiera coraz większego znaczenia”⁵⁸.

Przechodząc zaś na poziom literacki, konstatuje, iż odejściu od literatury fikcjonalnej nie towarzyszy pamięć o tym, że „autentyzm stał się także swoistą konwencją literacką” i jako dowód przywołuje „pakt autobiograficzny” Lejeune’a⁵⁹. Dla człowieka zaś bardziej wartościowe jest to, co autentyczne. W odpowiedzi na to zapotrzebowanie w tekstach literackich dochodzi do zmiany narracji – to, co kiedyś mówił bohater, teraz mówi nie tożsamy z nim autor.

Nowe spojrzenie na problem człowieka współczesnego doprowadziło Dąbrowskiego do ustalenia przyczyn, które jego zdaniem ukształtowały pisarstwo autobiograficzne. Badacz, polemizując z tym, co wcześniej dostrzegł uważa, że pierwszym czynnikiem jest przeświadczenie o byciu człowieka w historii, kolejnym: dowartościowanie indywidualizmu, następnym: spojrzenie na siebie dawnego z perspektywy terażniejszości i oczenia od zapomnienia tego, co minęło z równoczesnym przekonaniem o panowaniu nad tym.

Trzeba pamiętać, iż Dąbrowski mówiąc o narracjach biograficznych i autobiograficznych, sytuuje się we właściwym dla modernizmu przekonaniu, iż język stał się narzędziem budowania tożsamości. Jak zauważa Anna Foltyniak, badaczka *Dzienników* Zofii Nałkowskiej, opierając się na myśli Ryszarda Nycza, język

(...) umożliwił (...) przejmowanie kulturowych wzorów zachowań, dawał definicje ról społecznych i stanowił przestrzeń kształtowania społecznie ustalonej rzeczywistości – prawdy narracji. Tym samym więc wyłoniła się figura nowoczesnego podmiotu, którego swoistość budowana była w opisie i poprzez opowieść⁶⁰.

⁵⁸ Tamże, s. 46.

⁵⁹ Tamże, s. 48.

⁶⁰ A. Foltyniak, *Między „pisać Nałkowską” a Nałkowskiej „czytaniem siebie”*. Nar-

O ile Dąbrowski stara się zdiagnozować tożsamość podmiotu współczesnego, wpisanego w teksty literackie, o tyle Foltyniak podaje propozycję metodologiczną dotyczącą badania podmiotu diariuszy na przykładzie wspomnianych *Dzienników* Nałkowskiej. Podjęte w tej perspektywie studia doprowadziły badaczkę do sformułowania kolejnej definicji dziennika. Jest on „narracją spajającą doświadczenie całego życia, historię podmiotu rozpostartą między trzema płaszczyznami czasu”⁶¹.

Nieco podobnym torem podąża Katarzyna Chmielewska badająca strategię podmiotu w *Dziennikach* Gombrowicza i dochodzi do takich samych wniosków, co Foltyniak: „ja świadome wybiera i tworzy własny obraz z arsenału środków, na który składają się gotowe skrypty biograficzne, tradycyjne role i wzory postaw”⁶². Inny jest jednak stosunek bohaterów dzienników do wskazanego zbioru. Jak ustaliła Foltyniak, Nałkowska poddaje się temu arsenałowi, a zgodnie z badaniami Chmielewskiej, Gombrowicz się przed nimi broni.

Studując polskie badania nad literaturą dokumentu osobistego trzeba uznać, że przebiegały one od warunkowanej strukturalizmem refleksji genologicznej do skupienia uwagi na podmiocie i śledzeniu dróg budowania przez niego tożsamości, co ma źródła w tendencjach ideowych nowoczesności i ponowoczesności⁶³. Każdy z przywołanych uczonych wybrał nieco

racyjna tożsamość podmiotu w „*Dziennikach*”, Kraków 2004, s. 9. Dodać trzeba, że wcześniej Todorov zwracał uwagę na rolę narracji w ujmowaniu tożsamości. Zob. T. Todorov, *Ludzie opowieści*, przeł. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1. Również Lubas-Bartoszyńska w późniejszej swojej pracy zatrzymuje się na problemie tożsamości w autobiografiach i przedstawia główne kierunki refleksji nad nią obecne w zagranicznej myśli naukowej. Zob. tejże, *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich*, Katowice 2003.

⁶¹ Tamże, s. 16–162.

⁶² K. Chmielewska, *Strategie podmiotu. „Dziennik” Witolda Gombrowicza*, Warszawa 2010, s. 182.

⁶³ Przypomnijmy: Bauman wskazuje na różnice w stosunku do tożsamości Kartezjusza, Kanta i filozofów oświecenia, którzy uważali, iż człowiek powi-

inny materiał badawczy i skupiał się na odmiennych aspektach analizowanego problemu. Chcąc zaś mieć całościowe spojrzenie na literaturę dokumentu osobistego najbezpieczniej jest poznać wszystkie wskazane tu stanowiska – są bowiem one równoprawne, a ich wzajemna relacja, mimo różnic, to raczej dopełnienie, a nie wykluczenie.

Na koniec trzeba jeszcze na moment zmienić kierunek patrzenia i spróbować zastanowić się nad przyszłością badań literatury dokumentu osobistego. Nie chodzi oczywiście o wróżenie z fusów, wszak już pojawiły się pierwsze jaskółki zwiastujące nowe. I tym razem wymusiło je życie – obecność nowych mediów i co za tym idzie możliwości zamieszczania interesującego nas piśmiennictwa w sieci. Ze względu na to, że wcześniej to zjawisko pojawiło się na Zachodzie, nie uszło uwadze Lejeune'a, który stawia pytania o ich intymność⁶⁴. Nowym zjawiskiem zainteresował się i polski badacz Arkadiusz Kalin, który studiuje szersze zjawisko, jakim jest „liternet”, czyli obecność literatury w internecie, a dokładniej obecność w cyberprzestrzeni tekstów pisanych przez internautów niejako na oczach całego świata. Swoją uwagę obejmuje ich gatunki, funkcje, podmiot i odbiorcę. Pyta też o nowy rodzaj literacki – cybertekst⁶⁵. Można więc powiedzieć nihil novi, a jednak inny sposób obecności tekstów, więc zapewne inne będą wnioski. Trzeba jednak na nie poczekać.

nien ją odkryć; zaś refleksja myślicieli późniejszych Nietzschego, Heideggera i Sartre'a sugeruje, iż „jeśli istnieje »istota człowieka«, to na tym tylko ona polega, że jednostka ludzka musi swą tożsamość budować niejako *ab ovo* przez wybór i decyzje podporządkowujące całokształt wysiłków »życiowych projektów« naczelnemu – żyjąc życie wedle wymagań tego projektu i w ten sposób dzień po dniu, budując mozolnie zręby swej tożsamości”. Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 9.

⁶⁴ Zob. R. Lubas-Bartoszyńska, *Pisanie autobiograficzne w kontekstach europejskich*, dz. cyt., s. 54.

⁶⁵ Zob. A. Kalin, *Czy literatura w Internecie jest możliwa? Historia i perspektywy polskiego „Liternetu”*, w: *Literatura w mediach. Media w literaturze. Doświadczenia odbioru*, red. K. Taborska, W. Kuska, Gorzów Wielkopolski, 2010, s. 33–44.

Mariusz M. Leś

Flash fiction. Krótko o najkrótszych opowieściach

Najkrótsze opowiadanie być może nigdy nie zostało napisane. Mogłoby się zdawać, że pisarska wolność i towarzysząca jej oryginalność oraz otwartość rozwiązań narracyjnych dotyczą raczej form dłuższych, najlepiej tych potencjalnie niekończących się, cyklicznych. A jednak, na drugim biegunie sprawy mają się równie interesująco. Można nawet mówić o karierze ekstremalnie krótkich form narracyjnych w ostatnich trzydziestu latach¹. Zapewne wielu historyków literatury spojrzy na to twierdzenie i samo zjawisko ze stoickim spokojem i przypomni nam o ogromnej, przytłaczającej tradycji aforyzmów, bajek, anegdot, przypowieści itd., powtarzając przy okazji biblijną ostateczną mikronarrację: „Nic nowego pod słońcem”. I po części będą mieli rację. „Po części”, bowiem trudno zignorować socjoliterackie uwarunkowania owej kariery. Co więcej, uwarunkowania te wymuszają zupełnie nowe spojrzenie na perspektywy mikronarracji. Właśnie dlatego, jeśli będziemy pojmować flash fiction jako odrębny gatunek, a z pewnością na to zasługuje, musimy

¹ R. Shapard, *The Remarkable Reinvention of Very Short Fiction*, „World Literature Today” 2012, nr 5.

pamiętać o jego technologicznym i społecznym kontekście. Rozwinął się on dzięki eksplozji mediów elektronicznych, w tym mobilnych, a miejsca wspólne (częściej w oryginałach, rzadziej w przekładach) zapewnia kultura anglojęzyczna².

Najpierw legenda. Lata 50. ubiegłego wieku. Być może 40. Prywatne spotkanie kilku pisarzy, wśród których znalazł się także mistrz zwięzłości i precyzji – Ernest Hemingway. Kto jeszcze? Być może nawet William Faulkner. Najważniejszym aktorem okazał się jednak właśnie Hemingway. W ferworze dyskusji nad kwestiami technik narracyjnych autor *Morderców* przyjmuje wyzwanie, podejmuje się napisania opowiadania o długości zaledwie sześciu słów. Tak powstało słynne opowiadanie, które być może nigdy nie zostało napisane. Legenda głosi nawet, że Hemingway uznał je za swoje najdoskonalsze dzieło. Oto jego brzmienie, które powtarza się najczęściej: „For sale. Baby shoes. Never worn”. Oficjalne źródła bibliograficzne i biograficzne nie potwierdzają prawdziwości tej legendy. Frederick A. Wright, po zakończeniu wnikliwego śledztwa, kilkudziesięciu lekturach i rozmowach telefonicznych z autorami biografii i redaktorami dzieł zebranych Hemingwaya³, nie zawahał się nazwać tej historii „miejską legendą”. Choć bardziej odpowiednie byłoby określenie „legenda sieciowa”, bo to właśnie dzięki internetowi sprawa nabrała impetu. Jak zwykle przy takich okazjach bywa, źródło informacji uległo zatarciu. Ostatecznie Wright wskazał dramaturga Johna de Groota, który w latach 80., w dramacie zatytułowanym *Papa*, zawarł pierwotną zapewne wersję legendy. Fikcyjne spotkanie pisarzy de Groot umieścił na Kubie lat 50. ubiegłego wieku. Co najdziwniejsze, sam autor

² Z głębokim ukłonem w stronę kultury hiszpańskojęzycznej. W Buenos Aires w 2006 roku odbył się pierwszy otwarty kongres poświęcony micro-ficción.

³ F. A. Wright, *The Short Story Just Got Shorter: Hemingway, Narrative, and the Six-Word Urban Legend*, „The Journal of Popular Culture” 2012 [Wiley Online Library .../doi/10.1111/j.1540-5931.2012.00935.x; dostęp 20.01.2013].

dramatu twierdził, że zdarzenie miało charakter biograficzny, zapewniał zresztą, że napisanie dramatu poprzedził dogłębnymi studiami nad twórczością i biografią Hemingwaya. Tak czy owak, tropy szybko się gubią w mrokach zawodnej pamięci, a źródła nie potwierdzają⁴.

Z pewnością mikroopowiadanie Hemingwaya niesie ze sobą ogromny ładunek emocjonalny. Głównie dzięki dysproporcji między lakonicznością sformułowania a rozmiarem tragedii, którą sugeruje przekaz. Funkcjonuje ono jednak w kulturze popularnej głównie jako swego rodzaju rekord. Odbiór zdominowany jest więc przez ekstremalność formalną oraz atmosferę rywalizacji. Ponieważ Hemingway nie może stanąć w szranki ze współczesnymi nam pisarzami, przypisywany mu utwór funkcjonuje jako pokaz mistrzostwa, jako fundator gatunku w dużej mierze określający jego definicję. Nic nie stoi jednak na przeszkodzie, by zestawiać go z konkurentami także pretendującymi do tego miana. Czyni tak Amihud Gilead w artykule *How Few Words Can The Shortest Story Have?*⁵. Konkurencję ze słynnym fikcyjnym ogłoszeniem przegrywa tu mikroopowiadanie fantastyczne autorstwa Fredrika Browna zatytułowane *Knock*. Autorstwo tego tekstu jest jednak niepodważalne, bowiem został on opublikowany w grudniu 1948 roku na łamach „Thrilling Wonder Stories”. Gilead dodatkowo konsekwentnie ignoruje fakt, że cytowane dwa pierwsze zdania („The last man on Earth sat alone in a room. There was a knock on the door”), owszem, zdecydowanie najsłynniejsze z całego tekstu, nie stanowią jednak całości, rozwijane są później w kierunku metafikcji fantastycznonaukowej, w której miejsce zagadki wypełniają nieśmiertelni kosmici. Brown stworzył bowiem tekst (wcale nie taki

⁴ Przy tej okazji warto przywołać Ralphi Keyesa, który jako jeden z pierwszych podjął problematykę fałszywych cytatów. R. Keyes, *The Quote Verifier: Who Said What, Where, and When*, New York 2006.

⁵ A. Gilead, *How Few Words Can The Shortest Story Have?*, „Philosophy and Literature” 2008, nr 1, s. 119–129.

krótki!⁶) o tekście, pokaz możliwości sugestii i mocy konwencji. Gilead, autor krytycznego porównania, bezceremonialnie tworzy przeciwnika dla wyidealizowanego arcydzieła przypisywanego Hemingwayowi. Dodajmy, że Gilead cytuje już jego zmieniony wariant: „For sale: baby shoes, never worn”, dowodząc jego wyższości nad brzmieniem cytowanym najczęściej.

Oba mikroopowiadania tkwią w szarej strefie między „prawdziwym” pisarstwem a wprawką, demonstracją mocy fikcji narracyjnej, a nawet między dziełem indywidualnym a zbiorowym. Należy bowiem przy tej okazji zapytać – czy tekst Hemingwaya nie jest aby bezpośrednio związany z legendą o jego powstaniu? Legenda ta nadaje mu charakter ćwiczebny, niemal edukacyjny. Podobnie sprawy się mają w przypadku innej słynnej historii minimalnej, zademonstrowanej przez E. M. Forstera na wykładzie w 1927 roku: „The king died, and then the queen died”⁷. Opowieść minimalna Forstera (w rozmaitych wariantach, później wsparta przez wielu narratorologów⁸, którzy wskazywali obecność dwóch czasowników – nazw działania lub zmiany stanu – jako minimum narracji) służy do zademonstrowania różnicy między historią, dyskursem, fabułą i kompozycją fabularną. Jeśli cofniemy się dużo dalej, to tradycja nam podpowie chociażby legendarne „Veni, vidi, vici” Juliusza Cezara⁹.

⁶ Słuchowisko radiowe rozwijające zawarte w nim metafikcyjne sugestie trwa niemal pół godziny [http://spacemensluck.com/uploads/Radio_Episodes/Dimension_X/Dimension_X_50-05-06_\(05\)_Knock.mp3](http://spacemensluck.com/uploads/Radio_Episodes/Dimension_X/Dimension_X_50-05-06_(05)_Knock.mp3) [dostęp 14.02.2013].

⁷ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York 1927, s. 86.

⁸ Zob. Sch. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, New York 2001, s. 19.

⁹ W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, „Narrative” 2012, nr 1, s. 91. Jeśli szukamy rzeczywiście najkrótszych mikronarracji, to bezkonkurencyjne będą utwory wyposażone jedynie w tytuł. Guillermo Samperio jest autorem mikrotekstu *El fantasma*, na który składa się właśnie ten tytuł i pusta strona poniżej (cyt. za: R. Shapard, *The Remarkable Reinvention of Very Short Fiction*, dz. cyt., s. 49). Warto przywołać Ryszarda Krynickiego i jego *Białą płamę* (z tomu *Nasze życie roślinie*, 1978). Jakże różne zakresy znaczeniowe i przekazy niosą ze sobą te dwa minimalne teksty!

Legendy żyją własnym życiem. Mikronarracja zaś przeżywa rozkwit nie dzięki akademickim i krytycznym pismom poszukującym znacznych antenatów, ale dzięki współczesnej społeczności autorów i czytelników. Role nie są w tej społeczności na zawsze ustalone, co może być jednym ze źródeł popularności mikronarracji. Łatwość napisania mikrotekstu jest niezwykle kusząca, a przemiana czytelnika w autora może być kwestią chwili. Z drugiej strony, autorzy zazwyczaj widzą własne utwory w bezpośrednim towarzystwie cudzych, dzięki czemu mogą natychmiast porównać swoje dokonania z dokonaniem innych. Mikronarracje w naturalny sposób podlegają antologizacji. Idealne środowisko do rozwoju interesującego nas gatunku stworzył internet. Łatwość publikacji, niechęć do czytania dłuższych tekstów, rozwój sieci społecznościowych oraz systemów komentowania cudzych dokonań – czynniki te sprzyjają popularności mikroliteratury.

Demokratyzacja literatury osiągnęła tu chyba swój radykalny wymiar – wszyscy czytelnicy mają szansę na własną wypowiedź i ocenę, a rozmiar i łatwość cytowania rozmywają granice między przytoczeniem dla celów naukowych, edukacyjnych lub krytycznych a ponowną publikacją, co w oczywisty sposób stawia pod znakiem zapytania zasadność odniesienia praw autorskich do całej mikroliteratury. Może być więc ona traktowana jako radykalizacja kultury „otwartej” i „wiralnej”¹⁰. Tu nie wyczerpuje się jednak aktywność środowiska. Jeśli mierzyć popularność ilością konkursów i nagród, to pod tym względem mikroliteratura nie zawodzi.

¹⁰ Pośredni element to opowiesi z elementem graficznym, przykłady na <http://www.fleetingmagazine.com>. Zwulgaryzowaną wersję prezentują tzw. memy. Określenie „wiralny” funkcjonuje jako tłumaczenie angielskiego viral, które – w odniesieniu do mediów elektronicznych – oznacza komunikaty „przekazywane dalej” w ponadprzeciętnym tempie. Język polski zna oczywiście słowo „wirusowy”, na którego tle „wiralny” może być wyraźnie przyporządkowany do teorii kultury.

Konkurs na najlepszy mikrotekst narracyjny zorganizował na przykład „New Scientist”¹¹, a przede wszystkim Twitter, który – dzięki ograniczeniu komunikatów do 140 znaków i naciśkowi na ich publiczny charakter – stał się w oczach wielu użytkowników nowym minimum mikroliteratury i synonimem nowoczesnej komunikacji internetowej. Twitter, angażujący zresztą bardzo wielu pisarzy wykorzystujących to medium nie tylko w celach promocyjnych, łatwo absorbuje wszelkie mody (w tym także literackie) dzięki otwartemu systemowi znaczników (*hashtags* #). Znacznik #Twitterfiction związany z „festiwalem” mikrofikcji (*Twitter Fiction Festival*, 2012) nie przestał funkcjonować wraz z zamknięciem konkursu. Innym miernikiem popularności jest z pewnością duża liczba poradników pojawiających się na rynku księgarskim ostatnich lat¹².

Nie ma zatem niczego dziwnego w fakcie, że anglojęzyczna terminologia stała się szczególnie wrażliwa na zjawisko mikronarracji, ponieważ tradycyjnie wyznaczone przez nią gatunki za kryterium obierały ilość słów bądź znaków. O ile jednak nie ma wielkiej różnicy między 15 a 16 tysiącami znaków, o tyle różnica między sześcioma słowami a czterdziestoma może być znacząca. Podobnie między 140 znakami a tysiącem. Po oglądzie

¹¹ K. Henney, *Futures that never happened*, „New Scientist” 12.25.2010, nr 2792/2793, s. 3. W konkursie tym jurorem był Neil Gaiman. Ami Hendrickson wygrała konkurs „Fleeting’s Six-Word Story Prize” mikroopowieścią: „No taxidermist loved his daughter more”. (<http://www.fleetingmagazine.com/six-word-story-competition-shortlist/>; dostęp 12.02.2013).

¹² Od niewielkich artykułów publikowanych online, np. D. Gaffney, *Stories in your pocket: how to write flash fiction*, „The Guardian” 14.05.2012, <http://www.guardian.co.uk/books/2012/may/14/how-to-write-flash-fiction/> (dostęp: 27.02.2013), po obszerne książki i e-książki: *Field Guide to Writing Flash Fiction. Tips from Editors, Teachers, and Writers in the Field*, red. T. L. Masih, Brookline 2009; M. A. Kechula, *Writing Genre Flash Fiction The Minimalist Way. A Self-Study Book*, e-książka 2011 (<http://BooksForABuck.com>); R. Frazier, *WriteCraft: Short Stories and Flash Fiction. How to Write Flash Fiction and Short Stories for Today’s Market*, e-książka (Kindle Edition) 2012; H. Stanbrough, *The Art of Writing Flash Fiction*, e-książka (<http://smashwords.com>) 2011.

dużej ilości wypowiedzi można zauważyć pewną regularność – czytelnicy i pisarze zazwyczaj stosują termin flash fiction¹³, natomiast historycy i teoretycy literatury preferują short-short story lub very short story¹⁴. Pierwszy z tych terminów podkreśla swoistość kompozycyjną, drugi natomiast akcentuje redukcyjny charakter wobec short story. Na tym nie koniec, obok określenia jakościowego flash fiction pojawiają się podobne: nano, micro, sudden, hint. Natychmiast można zauważyć potrzebę wtórnej (oczywiście arbitralnej) klasyfikacji ilościowej: flash i hint wydają się najkrótsze, sudden nieco dłuższe, a nano najdłuższe z wymienionych¹⁵.

Nazwa i rozmiar to na szczęście nie jedyne kwestie omawiane przez krytykę. Można zauważyć przynajmniej dwa nurty dyskusji w tekstach poświęconych mikroliteraturze.

Pierwszy z nich koncentruje się na próbie uchwycenia różnicy między mikronarracjami a miniaturową prozą poetycką. Peter Connors¹⁶ dostrzega tu więcej podobieństw niż różnic. Proponowany przez niego akronim PP/FF (prose poetry/flash fiction) nie stawia wprawdzie między nimi znaku równości, ale równoważy je w ramach dynamicznej całości. Connors nazywa

¹³ „The term ‘flash fiction’ was coined in 1988 by Tom Hazuka, Denise Thomas and James Thomas, who began work together in the late 1980s on the anthology *Flash Fiction: 72 Very Short Stories*”. H. HowittDring, *Making micro meanings: reading and writing microfiction*, „Short Fiction in Theory and Practice” 2011, nr 1, s. 48. Obszerny przegląd rozmiarów i alternatywnych terminów można znaleźć w tekście W. Nellesa, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 89.

¹⁴ W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 90.

¹⁵ F. A. Wright, *The Short Story Just Got Shorter: Hemingway, Narrative, and the Six-Word Urban Legend*, dz. cyt., s. 8. Redaktorzy półrocznika „Flash” ograniczyli z kolei flash fiction do 360 słów, twierdząc, że liczba ta symbolizuje „pełnię koła – R. Warnica, *The Incredible Shrinking Short Story*, „Maclean’s” 2012, nr 2, s. 57.

¹⁶ P. Connors, *What is PP/FF?*, „American Book Review” 2005, nr 2; J. Dunham, *A review of Six Prose Poetry/Flash Fiction Journals*, „American Book Review” 2005, nr 2.

PP/FF symbolem¹⁷, a symbol zakłada nieustanne wahanie. Jeden z autorów cytowanych przez Connersa, sekret podobieństwa postrzega w ujmująco naiwny sposób, zakładając, że oba gatunki noszą ślad pisarskiego pośpiechu, niecierpliwości twórczej, co z kolei pociąga za sobą swoistą „szczerłość” formy (Christopher Kennedy). Blisko tego stanowiska jest Mary Miller, która za domyślną uznaje dominację prozy poetyckiej, ale w „niedbałym” wariancie. Wierszowanie okazuje się niekonieczne („unnecessary line breaks”), staje się nawet synonimem sztucznej konwencji. Dzięki jej wyeliminowaniu autor może skupić się na języku i rytmie („focus on language and rhythm”). Miller uznaje także istnienie gatunku flash fiction jako usytuowanego bliżej bieguna narracji, ale dwa omawiane zjawiska postrzega właśnie biegunowo, drogi gatunków flash fiction i prozy poetyckiej szybko się w jej koncepcji rozchodzą¹⁸. Z kolei John Gerlach, zgoła odwrotnie, poezję w kontekście mikronarracji postrzega jako margines¹⁹. Wreszcie, zwolennicy swoistej wartości flash fiction postrzegają jej osobność właśnie w narracyjności, to jest w relacjonowaniu co najmniej dwóch zdarzeń. Mikronarracja powinna wedle tej koncepcji zawierać kompletną historię albo przynajmniej ją sugerować.

Żadne arbitralne decyzje nie zniosą jednak wątpliwości, które muszą się pojawić przy okazji klasyfikacji rodzajowej – im krótszy utwór epicki, tym większe jego ciężenie ku liryce ze względu na oczywistą trudność w zarysowaniu fikcyjnego

¹⁷ P. Conners, *What is PP/FF?*, dz. cyt., s. 3: „PP/FF is meant as a label that locates the territory of prose poetry and flash fiction by symbol rather than by language prejudiced by old genre baggage”.

¹⁸ M. Miller, *An Insider's Guide to Flash Fiction: A Member of The Flash Community Offers Tips for Writing in this Experimental Genre*, „Writer” 2009, nr 5, p. 46–47.

¹⁹ J. Gerlach, *The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric*, w: *Short Story Theory at a Crossroads*, red. S. Lohafer i J. E. Clarey, Baton Rouge 1989, s. 74–84.

świata i w określeniu dystansu między tym światem a opowiadaczem. Pod tym względem flash fiction pozostanie gatunkiem pośrednim, „blurred genre”²⁰. Większe znaczenie będzie miało przyporządkowanie go do pewnej kultury literackiej niż przeciąganie liny na stronę tego bądź tamtego rodzaju literackiego. Zwłaszcza że liryka ze swej istoty jest bardziej niż epika zwięzła. Wtórne przyporządkowanie dużej części liryki do flash fiction nie ma najmniejszego sensu.

W drugim nurcie dyskusji – stanowiącym rozwinięcie omówionego wyżej wątku – pojawia się refleksja nad wymaganym od mikronarracji stopniem kompletności i szczegółowości. Mikronarracje powinny obejmować, zależnie od stanowiska, fragment wyrwany z większej całości lub kompletną historię w zminimalizowanej postaci. Mogą mieć charakter „epifaniczny”²¹ lub racjonalizujący. „Flash fiction is not just a slice of life or a vignette” – pisze Harvey Stanbrough, wymaga bowiem przygotowania napięcia, konfliktu i jego rozwiązania²². W jednym i drugim przypadku mikronarracja powinna różnić się od anegdoty²³, bo zbliżenie do niej niewątpliwie ujmowałoby wartości literackiej.

Dopiero przy tej okazji pojawiają się rzetelne omówienia swoistej kompozycji flash fiction. Anglojęzyczna genologia epiki nie posiada bowiem rozbudowanej teorii noweli, precyzyjnej w omawianiu jakości konstrukcji narracji i fikcyjnego świata.

²⁰ H. Howitt-Dring, *Making micro meanings: reading and writing microfiction*, dz. cyt., s. 50.

²¹ Tamże, s. 52.

²² H. Stanbrough, *Sharpen your skills with flash fiction: Flash fiction is not only enjoyable to write, but a good learning tool for improving your work*, „Writer” 2007, nr 1, s. 34.

²³ Puenta nie powinna mieć efektu komicznego, ale sama obecność „zwrotu narracyjnego” (narrative twist, trick) już budzi kontrowersje. Bywa mile widziany, ale też wyklęty. Zob. W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 97.

William Nelles odkrywa kompozycyjne konsekwencje radykalnej skrótowości gatunków spod znaku mini i mikro, posiłkując się przy tym klasycznym artykułem Normana Friedmana²⁴. Wskazuje na sześć charakterystycznych cech odróżniających very short story od short story: 1. na akcję składają się działania i zdarzenia o charakterze ekstremalnym (śmierć, katastrofa, morderstwo i tym podobne), 2. główny bohater to postać nieokreślona, typowa i anonimowa, 3. przestrzeń ma charakter oswojony i typowy, 4. czas fikcyjny zorganizowany jest linearnie i wybiórczo („brief time frame”), 5. motywy i tematy mają charakter wybitnie intertekstualny, 6. dominuje fabuła zamknięta, niedopowiedzenia dotyczą sensów, a nie dalszych losów bohatera²⁵.

Bardzo wiele zależy także od tego, w jaką tradycję teoretycy wpisują własną koncepcję flash fiction. Czy będzie to na przykład symbolizm i ekspresjonizm Franza Kafki, którego miniatury prozatorskie uznaje się często za prekursorskie²⁶, czy intelektualizm Jorge Luisa Borgesa. Wybór źródeł jest ogromny, od przypowieści biblijnych, przez bajki, po gatunki popularne w literaturze japońskiej²⁷.

Niezależnie od wszelkich kontrowersji otaczających mikro-narrację trudno zaprzeczyć jej walorom. Źródło wartości tkwi zapewne w wyzwaniu, jakie niesie ze sobą omawiany gatunek: jak krótkie może być opowiadanie, aby jeszcze posiadało sens i pozostało atrakcyjne w odbiorze? Krótkie formy są przecież tak ulotne, okazjonalne. Tak było od zawsze. William Nelles podkreśla istnienie zjawiska „stygmetyzacji” krótkich form, którego

²⁴ N. Friedman, *What Makes a Short Story Short?*, „Modern Fiction Studies” 1958, nr 2.

²⁵ Zob. W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 90–92.

²⁶ Zob. A. Gilead, *How Few Words Can The Shortest Story Have?*, dz. cyt., s. 127; W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 98.

²⁷ O ketai wspominają W. Nelles (*Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 88) oraz H. Howitt-Dring (*Making micro meanings: reading and writing microfiction*, dz. cyt., s. 50).

sygnał widzi już w *Poetyce* Arystotelesa²⁸. „More than anything, a good flash is about risk”²⁹ – dodaje Mary Miller. Ryzyko podjęcia wyzwania może jednak nieść ze sobą obietnicę zwielokrotnionej nagrody. Mikroliteratura okazuje się wówczas znakomitym ćwiczeniem narratologicznym i stylistycznym. Wymaga od pisarza ekstremalnej zwięzłości przy maksymalnej komunikatywności (obietnica nagrody i utrwalenia). Kursy kreatywnego pisania od dawna przewidywały takie ćwiczenia, nawet jeśli nie były one ujęte w gatunkowe rygory. Sztuka prowadzenia narracji wymaga umiejętności kontrolowania informacji implikowanej³⁰. Nawet jeśli traktujemy mikroliteraturę z dystansem, jako zaledwie rezultat streszczania lub skromny załączek wymagający rozwinięcia, pamiętajmy, że jest pomocna w kształtowaniu nawyku koncentracji, uczy logiki fikcji i technik budowania fabuły³¹. Można ją nawet postrzegać jako model wspólnej wiedzy narracyjnej, mając w pamięci jej zależność od siły sugestii oraz otwartość środowiska na wymianę doświadczeń i ocen.

²⁸ W. Nelles, *Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short?*, dz. cyt., s. 87.

²⁹ M. Miller, *An Insider's Guide to Flash Fiction: A Member of The Flash Community Offers Tips for Writing in this Experimental Genre*, dz. cyt., s. 47.

³⁰ C. Smith, *Implied Narrative*, „American Book Review” 2010, nr 4. Warto przy tej okazji zajrzeć do znakomitego przeglądu tego zagadnienia w książce Teresy Cieślukowskiej, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995 (tu zwłaszcza rozdziały: *Przemilczenie w prozie* oraz *Sugestia jako zasada narracji*).

³¹ Zob. H. Stanbrough, *The Art of Writing Flash Fiction*, dz. cyt.; *In Praise of Pedagogy*, red. W. Bishop, D. Starkey, Portsmouth 2000.

Adam Mazurkiewicz

Nowe zjawiska w polskiej fantastyce grozy. Rekonesans

Przełom XX i XXI wieku to okres coraz większego zainteresowania rodzimych twórców fantastyką grozy. Wraz z nim pojawiły się na giełdzie czytelniczej zjawiska, świadczące o wyczerpaniu dotychczasowej formuły „opowieści niesamowitych” i poszukiwaniach sposobu na jej odnowienie. Przyczyn tego stanu należy upatrywać w rosnącej świadomości gatunkowej konsumentów pop-kultury¹; od 1989 roku mieli oni okazję zapoznać się z wieloma różnorodnymi propozycjami artystycznymi, pośród których nie zabrakło również eksperymentów formalnych, traktujących konwencję fantastyki grozy w sposób pretekstowy. Ponadto – uwarunkowana marketingowo – moda na filmowy horror dalekowschodni i jego hollywoodzkie remake’i, pozwalały rodzimemu odbiorcy docenić rozwiązania artystyczne odmienne od dotychczas dominujących².

¹ Na temat specyfiki literatury popularnej w kontekście gatunkowości zob. I. Jarośnińska, *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, w: *Formy literatury popularnej. Studia*, red. A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1973, s. 11–30; A. Gemra, *Literatura popularna – literatura gatunków?*, w: *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J. Z. Lichański, Warszawa 1998, s. 55–74.

² Mimo iż fascynacja dalekowschodnim kinem grozy rozpoczęła się od entuzjastycznie przyjętego *Kręgu* (Japonia 1998, reż. Hideo Nakata, pol. premiera

Próby przewyciężenia spetryfikowanych rozwiązań formalnych i schematów fabularnych dość często wzorowane były na polskich tłumaczeniach zachodniej prozy (głównie z obszaru anglojęzycznego). Toteż rozważania genologiczne, skoncentrowane na przemianach rodzimej koncepcji fantastyki grozy, muszą uwzględnić jej zakorzenie w charakterystycznej dla literatury zachodniej ewolucji zjawiska³. Należy też zastanowić się, na ile – i w jaki sposób – estetyka właściwa paraliterackim zjawiskom kulturowym (grom typu role-playing games, komiksowi) wpłynęła na tendencję do przeformułowania wyznaczników gatunkowych horroru i pokrewnych mu nurtów opowieści grozy (nie bez znaczenia – z uwagi na ikoniczny charakter współczesnej pop-kultury – pozostanie również wpływ filmu na formalne poszukiwania literatury oraz specyfika przekazu internetowego)⁴.

2002), to nie ten film, lecz *Klątwa Ju-on* (Japonia 2003, reż. Takashi Shimizu; pol. premiera 2003) uświadomiła możliwości eksperymentowania narracją. Reżyser filmu położył nacisk nie na tworzenie „mechanizmów strachu” (jak ma to miejsce w konwencjonalnym kinie grozy), lecz rekonstrukcję zdarzeń, postrzeganych z perspektywy różnych bohaterów.

³ Szczególnym wyrazem związków między rodzimymi i zachodnimi „opowieściami z dreszczykiem” jest pastisz, który w najnowszej fantastyce grozy stał się jednym ze znaczących zjawisk: odsyłając poza siebie, pastisz stanowi hołd złożony temu (dziełu, pisarzowi, stylowi), który przywołuje. Reprezentatywna pod tym względem pozostaje twórczość Adama Zalewskiego, zwłaszcza cykl powieściowy: *Biała wiedźma* (2008), *Rowerzysta* (2009), *Cień nad jeziora* (2009). Cykl ten wskazuje na silne związki z prozą popularnego w Polsce od początków lat 90. XX wieku Stephena Kinga (autora m.in. *Miasteczka Salem*, 1975, wyd. pol. 1991; *To*, 1986, wyd. pol. 1993); w twórczości obu pisarzy podobna jest wizja „Ameryki prowincjonalnej” i sposoby kreowania świata przedstawionego, w który wdziera się element nadprzyrodzony. Jako osobny problem badawczy należy traktować utwory intencjonalnie stylizowane na twórczość określonego pisarza, Howarda Philipa Lovecrafta; przykładem służą opowiadania: *Koszmar z Providence* Łukasza Orbitowskiego (2011), oraz *Iran Political Fiction* Tomasza Drabarka (2012).

⁴ Osobnym problemem badawczym pozostaje potencjalny wpływ na popularną fantastykę grozy zjawiska muzycznego określanego mianem „horrorcore”. Jest to, powstały w latach 90. XX wieku w USA inspirowany ideologią

Obecnie można zauważyć, iż pogłębione zainteresowanie autorów fantastyki grozy (ale i czytelników) budzą następujące zjawiska:

- drabble (oraz ich wariacje: droubble i dribble), wyrażające zainteresowanie eksperymentem z formalnym aspektem dzieła literackiego;
- bizzarro fiction, które można uznać za przejaw poszukiwań nowej stylistyki;
- horror ekstremalny, będący tyleż wyrazem poszukiwań nowych tematów, co sposobów ich ujęcia.

Mimo iż przywołane tu zjawiska, wydają się w praktyce artystycznej nowością, można odnaleźć dla nich punkty odniesienia w tradycji genologicznej i historii literatury (a szerzej – kultury). Rozpatrywane w całości są świadectwem przełamywania spetryfikowanych rozwiązań, charakterystycznych dla fantastyki grozy. Dotychczasowa formuła gatunkowa okazała się bowiem niewystarczająca dla wyrażania spectrum lęków, werbalizowanych na kartach „opowieści z dreszczykiem”, o czym świadczy zarówno łączenie różnych konwencji fantastycznych (science fiction, fantastyki grozy i baśniowej), jak i przywoływanie spetryfikowanych konwencji; przykładem służy tom opowiadań Jarosława Moździocha *Chłopiec z aluminiowym kubkiem w dłoni i inne opowiadania grozy* (2007), oraz cykl *Czarny Wygon* Stefana Dardy (*Czarny Wygon. Słoneczna Dolina*, 2010; *Czarny Wygon. Starzyzna*, 2010; *Czarny Wygon. Bisy*, 2012). Przywołani tu autorzy

chronologicznie wcześniejszego horror punku, nurt hip-hopu, którego wykonawcy (m.in. zespoły „Insane Clow Posse”, „Dyad Souls”, „Kung Fu Vampire”; soliści: Necro, Ill Bill) odwołują się do imaginarium fantastyki grozy; na temat zjawiska horrorcore zob.: J. Bruce, E. Hobej, *The Dark Carnival*, w: *ICP: Behind the Paint*, red. N. Fostey, Royal Oak [Michigan] 2003, s. 174–185; *Icons of Hip Hop An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture*, red. M. Hess, Westport [Connecticut], 2007, s. 369–370, hasło: *Hip Hop and Horror*. Z pewnością takie „powinowactwa z wyboru” pomiędzy literackim horrorem a horrorcore można odnaleźć w prozie Edwarda Lee (m.in. w *Succubi*, 1992; *Lucifers Lottery*, 2010), reprezentującej nurt horroru ekstremalnego.

w funkcji podtytułu wykorzystują konsekwentnie termin „powieść/opowiadanie grozy”, dystansując się do modnego obecnie – zwłaszcza pośród krytyki nieprofesjonalnej – utożsamiania fantastyki grozy z horrorem⁵.

Drabble

Terminu drabble (oraz pokrewnych mu: droubble i dribble) na próżno szukać w specjalistycznych kompendiach literaturoznawczych – zarówno rodzimych, jak i anglojęzycznych. Pewnym wyjaśnieniem tego pojęcia jest notka, umieszczona na stronie internetowej, poświęconej takiej twórczości; czytamy w niej:

Drabble to bardzo krótki utwór literacki, który posiada równo sto słów. Celem pisania formą drabble jest wyuczenie się zwięzłości, nauka zdolności wyrażania interesujących i istotnych pomysłów w bardzo ograniczonej przestrzeni. Nie jest to wcale tak łatwe, jak może się wydawać!⁶

Nieco bardziej rozbudowaną i o większych walorach merytorycznych definicję drabbli przynoszą hasła publikowane w internetowych encyklopediach: *Wikipedii* oraz *The Encyclopedia of Science Fiction*; ich autorzy akcentują związek drabbli z tradycją miniatury literackiej i ćwiczeniem stylistycznym⁷.

⁵ Zob. Horrormaniak, *Gatunki grozy*, <http://horrorrtv.wordpress.com/gatunki-grozy/> [dostęp 17.11.2012].

⁶ Illiniza Sur, *Fragmentarycznie. Baśnie z tysiąca i jednej kartki*, <http://fragmentarycznie.blog.onet.pl/Czym-jest-DRABBLE,2,ID417966528,nn> [dostęp 15.11.2012].

⁷ Zob. <http://en.wikipedia.org/wiki/Drabble>; http://www.sf-encyclopedia.com/entry/flash_fiction [dostęp 15.11.2012]. Przywołane tu encyklopedie, zwłaszcza *Wikipedia* budzą uzasadnioną obawę przed traktowaniem ich na równi z wydawnictwami w pełni przestrzegającymi zasady akrybii naukowej. Jednakże – z perspektywy socjologii kultury – stanowią one cenne świadectwo społecznej recepcji zjawisk kulturowych, nakreślając czytelniczy „horyzont

Jako punkt odniesienia dla poetyki drabblu można rozpatrywać również nowe zjawiska paraliterackie: poezję sms-ową oraz mikroblogi.

Przywołane tu teksty kultury łączy z drabblami restrykcyjne ograniczenie objętości⁸: drabble składają się z pięćdziesięciu słów, drabble – 100, zaś droubble – 200 (dla porównania: mikroblog to najczęściej zapis skomponowany ze 140 znaków, poezja sms-owa nie przekracza 160 znaków)⁹. Wszystkie przywołane zjawiska można też opisać odwołując się do ustaleń „mikrologii literackiej”¹⁰. Należy jednak zachować ostrożność w poszukiwaniu genologicznych „powinowactw z wyboru”: na ukształtowanie się poetyki poezji sms-owej i mikroblogów znaczący wpływ miały zjawiska pozaartystyczne: ograniczenia technologii sprawiały, że większy objętościowo zapis stawał się niemożliwy¹¹. Jednocześnie techniczne ograniczenia wpłynęły na

oczekiwań”; są to źródła tym cenniejsze, drabble funkcjonują przede wszystkim w sieci internetowej, jako efekty pracy twórców-amatorów, zaś ich recepcja to domena krytyki nieprofesjonalnej.

⁸ Niekiedy – jak w wypadku wypowiedzi uczestnika jednego z forów internetowych, zorganizowanych dla miłośników drabblu – restrykcyjność ta doprowadzona jest ad absurdum: przywoływany dyskutant dyskwalifikuje omawiany utwór z uwagi na przekroczenie ilości słów (104 zamiast 100); zob. j. seheim (komentarz do utworu *Morze miłości* Paulinaz), <http://www.fantastyka.pl/4,7492.html> [dostęp 15.11.2012].

⁹ Zob. M. Butler, D. Butler, J. Chester, *Enterprise Social Network and Collaboration*, Melton 2010, 57–61; P. Potrykus-Woźniak, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa 2011, s. 146–147, hasło: *Mikroblog*; s. 164–165, hasło: *Poezja SMS-owa*; M. Krzempek, *SMS jako genologiczne signum temporis*, „Stylistyka” 2006, t. 15, s. 361–370; M. Kawka, *Blog – właściwości gatunku*, „Zeszyty Naukowe PWSZ” Sanok 2008, nr 5, s. 89–96.

¹⁰ Zob. A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, w: *Miniatura i mikrologia*, t. 1, Katowice 2000, s. 9–29.

¹¹ Paulina Potrykus-Woźniak zauważa: „Relacje między literaturą a mediami są dwustronne: z jednej strony w nowych mediach powstają nowe gatunki (...), które podlegają presji gatunków literackich o bogatej tradycji (...), z drugiej strony te nowe gatunki przenoszą się w sferę literatury jako nowe formy literackiego wyrazu”. P. Potrykus-Woźniak, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, dz. cyt., s. 164, hasło: *Poezja SMS-owa*.

rozwój zjawiska, które wykracza poza możliwości oferowane przez nowe media i – korzystając z ich specyfiki – pojawia się również w mediach niepodlegających presji technologii: flash fiction. Zaproponowany tu termin należy traktować jako nadrzędny wobec przywołanych. Do flash fiction należą bowiem nie tylko mikroblogi i poezja sms-owa, lecz również drabble (wraz z ich wariacjami), postcard fiction¹².

Część z nich wprawdzie funkcjonuje w nowych mediach, jednakże coraz częściej zdarza się, że poetyka znamienne dla flash fiction zaczyna pojawiać się w mediach, w których nie ma obostrzeń wynikających z ograniczeń technicznych¹³. Zasadne przeto jest zadanie pytania o przyczyny samoograniczeń twórców sięgających po formułę drabbli (czy też szerzej – flash fiction). Być może lapidarność zapisu ma im umożliwić nie tylko – wbrew sugestii Illinazy Sur i Rafała Kulety – dążenie do doskonałości warsztatowej¹⁴. Niekiedy zresztą jest to, jak w wypadku inicjatywy redakcji pisma „Grabarz Polski”, nie tyle ćwiczenie

¹² Zob. E. Cohen, *Flash Fiction Strives for big Impact with Few Words*, „Press&Sun-Biuletin” 2000, z dn. 13 sierpnia, s. 1.

¹³ Należy zaznaczyć, że w anglojęzycznej refleksji literaturoznawczej termin flash fiction bywa związany z funkcjonowaniem utworu w sieci internetowej; jest to też odmiana zjawiska short story. Zob. H. T. Milton, *Writing Genre Fiction. A Guide to the Craft*, Boca Raton [Florida] 2006, s. 3.

¹⁴ W wywiadzie, udzielonym redakcji internetowego portalu „Carpe Noctem”, Kuleta deklaruje: „W drabblach urzeka mnie to, że są trudne do napisania, wymagają pewnego rodzaju dyscypliny. Nie jest problemem napisanie utworu na 100 słów, ale już na pewno jakąś trudnością jest napisanie pełnej, zamkniętej i odpowiednio spuentowanej historii. Wymagająca forma drabla oraz trudność jej uzyskania i utrzymania na satysfakcjonującym poziomie – to są czynniki, które bardzo mnie do siebie przyciągają”. A. Brodzik, *Surrealizm towarzyszy mi przez całe życie – wywiad z Rafałem Kuletą*, „Carpe Noctem” 2011, <http://www.carpenoctem.pl/teksty/surrealizm-towarzyszy-mi-przez-cale-zycie-wywiad-z-rafalem-kuleta/> [dostęp 15.11.2012]. Por. opinię Jeffa Van der Meera, deklarującego we wstępie do autorskiego tomiku „mikro-poezji” pragnienie przełożenia na język liryki epickiej kondensacji, znamiennej dla flash fiction. Zob. J. Van der Meer, *Introduction*, w: tegoż, *The Day Dali Died. Poetry nad Flash Fiction*, Canton [Ohio] 2003, s. 9.

stylistyczne, co rodzaj zabawy literackiej; w jednym z numerów miłośnik fantastyki grozy ma okazję zapoznać się ze zbiorem drabblu, napisanych, jak zaznaczono, „na zamówienie”¹⁵. Należy ponadto pamiętać o etymologii pojęcia: zostało ono zaczerpnięte z tomu skeczy grupy „Monthly Python”, operującej surrealistyczno-anarchistycznym humorem – *Big Red Book* (1971). Rychno też, jako rodzaj zabawy literackiej, podchwycili ideę drabblu pisarze obszaru anglojęzycznego, tworząc antologie: *The Drabble Project* (1988) i *Drabble II. Double Century* (1990) Roba Medesa i Davida Wake’a oraz *Drabble Who* (1993) Davida Howe’a i Davida Wake’a. Skodyfikowaną przez twórców zachodnich poetykę drabblu przejęli rodzimi autorzy. Jej propagatorami stali się przede wszystkim pisarze-amatorzy, publikujący na łamach portali internetowych („eFantastyka.pl”; „Nowa Fantastyka.pl. Portal Miłośników Fantastyki”, „niedobre literki. Polskie Centrum Bizzarro”) oraz stronach autorskich („Fragmentarycznie. Baśnie z tysiąca i jednej kartki”, „jarowit.blog.spot.com. Fiction and reality”, „Z życia Dr. Able”).

Związek drabble z anegdotą literacką oraz zjawiskami z kręgu literatury eksperymentalnej sprawia, iż rekwizytornia grozy pojawia się w nich dość często pretekstowo, umożliwiając wprowadzenie wyraziście zarysowanej puenty; przykładem służy *Positek*, będący ilustracją popularnego powiedzenia:

Ciemność szczelnie owijała się wokół niej (...). Nie pozwalała na żaden ruch, ścisnęła za gardło stalowym chwytem. (...) Nie chciała się już bać, nie chciała się już bać, nie chciała się już bać... Strach pożerał ją powoli, rozkoszując się każdym kawałeczkiem jej przerażenia¹⁶.

¹⁵ Zob. [od Redakcji], *Niewiarygodny zestaw drabblu*, „Czachopismo” 2012, nr 38, s. 116.

¹⁶ Zob. GythaOgg, *Positek (drabble)*, <http://www.fantastyka.pl/4,7616.html> [dostęp 18.11.2012].

Wprawdzie zakończenie równie wyraziste, co w przywołanej tu opowieści nie jest warunkiem koniecznym, jednak – co sugerują wypowiedzi czytelników na jednym z literackich forów internetowych – stanowi o *differentia specifica* drabbli jako zjawiska kulturowego¹⁷. W efekcie odbiorca ma wrażenie, że ich lektura sprowadza się do estetyzacji podejmowanej tematyki, zaś dominantą artystyczną pozostaje skandal. Nierzadko bowiem twórcy odwołują się do strategii ekscesu, aby uwypuklić podejmowaną problematykę. Jako przykład przywołajmy utwór Łukasza Śmigła *Ordung muss sein* (2007), ukazujący śmierć Żydów pod Drohobyczem¹⁸. Czytany w kontekście literatury o Holocauście, zwłaszcza tytułowego utworu z tomu opowiadań Henryka Grynberga *Drohobycz, Drohobycz* (1997) – uzmysławia instrumentalne wykorzystanie obrazu Zagłady diaspory żydowskiej. Wybór motywu służy jedynie podkreśleniu makabrycznego humoru, którego źródłem jest tytułowa formuła, skonfrontowana z rzeczywistością świata przedstawionego. Skłonność do epatowania ekscesem obyczajowym i przekraczanie granic stosowności pisania o Zagładzie nie ma w tym wypadku nacechowania właściwego „czarnemu humorowi”; ten bowiem jest szczególną propozycją estetyczną, wywiedzioną z poszukiwań sposobów na wysłowienie doświadczenia Holocaustu¹⁹. Trudno zaś za jego przejaw uznać, właściwą poetyce dowcipu, konkluzję, pełniącą rolę fabularnej puenty. Nawet wówczas, gdy – za Danutą Butlerową – przyjmiemy, że w skład procesu odbioru dowcipu wchodzi „faza szoku” (określenie badaczki), jest ona zaledwie wstępem do „fazy oświecenia” i „radości komicznej”²⁰.

¹⁷ Zob. wypowiedź magda2em, <http://forum.mirriel.net/viewtopic.php?f=8&t=7505> [dostęp 18.11.2012].

¹⁸ Jest to miniatura nadesłana na konkurs literacki, którego celem było rozpropagowanie idei drabble (tematyka była dowolna, powinna jednak, jak wynika z notki informacyjnej, pozostawać w kręgu literatury grozy).

¹⁹ Zob. A. Insdorf, *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, New York 2010 (zwłaszcza rozdział *Black Humor*).

²⁰ Zob. D. Butlerowa, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1974, s. 25–26.

Te zaś nie pojawiają się w trakcie recepcji utworu Śmigła, toteż jego podobieństwo do dowcipu (nawet gdyby brać pod uwagę humor nacechowany rasistowsko) jest w tym wypadku pozorne.

Rangę stopniowania napięcia fabularnego (ultra)krótkiej formy dla recepcji utworu podkreśla Kazimierz Kyrzcz jr. w notce wprowadzającej do zbioru tekstów, będących pokłosiem pierwszego konkursu literackiego na drabble: „Są krótkie, ale za to mocne jak setka wódki”²¹. Pomijając specyfikę stylu Kyrzcza, zwraca uwagę utożsamienie jakości utworu z ostrymi jakościami estetycznymi (określenie Mieczysława Wallisa), którymi operuje twórca oraz estetykę szoku. Tym zapewne należy tłumaczyć pomysł fabularny *Hiroszimy w Świebodzinie* autorstwa Istvana Viznary’ego, u podstaw którego legła moda na rekonstrukcje historycznych wydarzeń (tak zwany historical reenactment):

6 sierpnia odbędzie się przygotowany przez grupę rekonstrukcyjną „Świebodzin” event pod kontrowersyjnym tytułem „Hiroshima – newer egejn”. (...) Organizatorzy zachęcają mieszkańców do udziału w imprezie. Dla nikogo nie zabraknie ani sadzy do malowania twarzy, ani kleju wikol, który, łuszcząc się, do złudzenia przypomina odchodzącą płatami poparzoną skórę²².

Predylekcja twórców drabli do sięgania po estetykę ekscesu wynika z uwarunkowań genologicznych: narzucona poetyką „mikro-twórczości” formuła drabli wpłynęła znacząco na sposób kreacji świata przedstawionego, a tym samym „narzędzia strachu”, wykorzystywane przez twórców fantastyki grozy.

²¹ K. Kyrzcz, *Horror w stu słowach*, „Czachopismo. Oficjalny Magazyn Grozy” 2007, nr 3, s. 32. Por. opinię Krzysztofa Maciejewskiego, recenzenta zbioru drabli autorstwa Rafała Kulety: „Opowiadania zawarte w zbiorze *Krótkie dni i noce* można porównać do nagłego uderzenia pioruna, i walnięcia młotem pneumatycznym w nieświadomy niczego umysł”. R. Kuleta, *Makabra w stu słowach*, „Papierowe Myśli”, <http://www.papierowemysli.pl/recenzje/recReadFull/731> [dostęp 18.11.2012]).

²² I. Vizvary, *Hiroszima w Świebodzinie*, „Szortal. Uwolnij moc ukrytą w szortach”, <http://www.szortal.com/node/672> [dostęp 18.11.2012].

Odrzucając stopniowe „zagęszczanie” atmosfery oraz rozbudowane opisy niebezpieczeństw zagrażających protagonistom, autorzy drabblu decydują się na podkreślenie sytuacji fabularnych w taki sposób, aby utwory mogły zaistnieć w medialnym szumie przestrzeni społecznej. Sprzyja temu sięganie po estetykę bizzarro fiction oraz splatterpunku, służących ostentacyjnemu podkreślaniu panestetycznego charakteru drabblu; przykładem służy utwór gronial [?]. Autor *Horroru Dzieciństwa* nie stroni od epatowania drastycznymi scenami, by tym wyraźniej podkreślić przewrotność puenty, w której obraz uczty zombie okazuje się sceną konsumpcji brzoskwini:

Gołymi dłońmi zdzieram skórę. Krew długimi strugami spływa po skroni i szyi. Nieoczekiwanie napotykam opór w postaci czegoś twardego. Zdaje sobie sprawę, że to struktura kostna czaszki. (...)

- Cześć, bracie. Co robisz?
- Zawsze wszystko musisz zepsuć!
- Znowu udajesz zombie? (...) Lepiej podziel się tą brzoskwinia, którą trzymasz w dłoni²³.

Najczęściej stosowaną strategią autorską jest wykorzystywanie nietypowego punktu widzenia, sprawiającego, że opisywane zdarzenia fabularne nabierają nowego znaczenia – w miniaturze jarowita pod tytułem *Ucieczka* atak bliżej niedookreślonych istot zagraża – wbrew temu, co sugeruje pierwszoosobowa narracja – nie człowiekowi, lecz kotu, uciekającemu przed psami; tytułowe

²³ gronial, *Horror Dzieciństwa (drabble)*, <http://efantastyka.pl/content/drabble-horror-dziecinstwa> [dostęp 23.11.2012]. Jako kulturowy punkt odniesienia można byłoby przywołać opinię Dionizjusza Petawiusza na temat puenty. Według XVII-wiecznego retoryka polega ona na akcentowaniu zaskoczenia odbiorcy: „Ja o poincie (...) myślę, że oznacza się nią coś takiego, co dzieje się wbrew powszechnemu doświadczeniu oraz oczekiwaniu, i jest ściśle związane z przedmiotem, o który idzie”. Cyt. za: M. K. Sarbiewski, *O poincie i dowcipie jedna księga czyli Seneka i Marcjalis*, w: *Wykłady z poetyki*, oprac. B. Skimina, Wrocław 1958, s. 2. Poszukiwanie takich paraleli uprawia związek drabblu i bizzarro fiction z barokowym konceptyzmem i estetyką makabry.

zwierzę z *Kotka* Joseheima, wbrew pieszczotliwemu określeniu okazuje się bestią, zagrażającą życiu właściciela:

Kotek nieprzerwanie rósł. Bardzo mnie to cieszyło, podobnie jak to, że tak pięknie wypełnia swoje obowiązki. Wreszcie osiągnął rozmiary kucyka. Gdy zabrakło myszy, zaczęły znikać okoliczne psy – najpierw małe, potem duże. Następnie cielaki, źrebięta, prosiaki, owce. Dziś we wsi nie ma już żadnych małych zwierząt. Wczoraj... wczoraj zaginął synek sąsiada²⁴.

W podobnym celu, co kreślenie zdarzeń z osobliwego punktu widzenia, autorzy drabbli sięgają po „prze-pisywanie” konwencjonalnych opowieści poprzez inne, niż w pierwotnym kontekście, rozłożenie akcentów uwagi; twórcy posiłkują się wówczas najczęściej – jak Dr. Able w *Jasiu i Miaugosi* – baśnią, bądź zakorzenioną w schemacie pop-kulturowym, inspiracją. W przywołanej miniaturze siostra chłopca okazuje się wilkołakiem, zwabionym przez brata do lasu. Kiedy napotyka Babę Jagę, dziewczynka przeistacza się w bestię:

Maugosia ukazała prawdziwe oblicze. Strzępy skrwawionego naskórka podłogę pokryły. Miaugosia, sierścią porośnięta, zbrojna w pazury, obnażając zęby jak szpile, miauknęła głośno na jędrę. Krew się polała! (...) A by świadków nie było... Miaugosi się i Jasia spożyło²⁵.

Formuła drabbli, sprzyjająca skrótowi myślowemu, akcentuje implikacje wynikające z takiej kreacji świata przedstawionego, w której fabuła – poprzez *reductio ad absurdum* składających się na nią zdarzeń – pozwala na uwypuklenie ich makabryczno-groteskowego wymiaru. Zarazem ich skrótowość można odczytywać jako manifest artystyczny: autorzy drabbli

²⁴ Joseheim, *Kotek (drabble)*, <http://www.fantastyka.pl/4,6663.html> [dostęp 23.11.2012].

²⁵ Dr. Able, *Jaś i Miaugosia*, <http://www.facebook.com/RokZZyciaDrAbble> [dostęp 23.11.2012].

kreślą – na wzór twórców miniatur – pojedyncze, „osobne” obrazy, kreując mikroświaty odpowiadające normom gatunku realizowanego w utworach obszerniejszych²⁶.

Spójrzmy jednak na drabble jako na utwory podporządkowane rozważaniom filozoficznym; Albert Camus zauważył: „Myśli się tylko obrazami. Jeśli chcesz zostać filozofem, pisz powieści”²⁷. Podobnie do roli, jaką Camus wyznacza literaturze: wyrazicielce filozofii egzystencjalnej, można byłoby – jako rozprawę z kulturowymi i literackimi przyzwyczajeniami odbiorcy – rozpatrywać funkcję drabli w „opowieściach z dreszczykiem” (w takim ujęciu istotny staje się – zakładany najczęściej implícite – wymiar autotematyczny tej twórczości)²⁸.

²⁶ Zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, wyd. 5, Wrocław 2008, s. 311, hasło: *Miniatura*.

²⁷ A. Camus, *Notatki 1935–1959*, przeł. i wyb. J. Guze, Warszawa 1994, s. 11. Mariaż filozofii i literatury to oczywiście domena nie tylko egzystencjalizmu; jest to zagadnienie szersze, na które, u początków XX wieku zwracał uwagę Wilhelm Dithley, piszący: „Dla dzisiejszej filozofii jest charakterystyczne, że jej najsilniejsze wpływy pochodzą nie z systemów, lecz właśnie ze swobodnego myślenia filozoficznego, które przenika nauki i całą literaturę. (...) Dramat, powieść, a obecnie także liryka stały się nośnikami najsilniejszych impulsów filozoficznych”. W. Dithley, *O istocie filozofii i inne pisma*, przeł. E. Paczowska-Łagowska, Warszawa 1987, s. 107–108. Jacques Derrida deklaruje zaś: „Marzę o pisaniu, które nie byłoby ani filozofią, ani literaturą (...), a jednak zachowywałoby pamięć literatury i filozofii”. *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. P. Markowski, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 71. Szerzej na temat związków literatury i filozofii zob. E. Kuźma, *Figuralność literatury i filozofii*, w: *Literackość filozofii – filozoficzność literatury*, red. B. Sienkiewicz, T. Sobieraj, Warszawa 2009, s. 51–64.

²⁸ Umieszczając drabble w kontekście filozoficznym należy uwzględnić przede wszystkim implikacje wynikające z odczytywania ich przez pryzmat modnej współcześnie mikrologii; Aleksandra Kunce, referując „filozofię punktu”, zauważała: „Czy punkt, który ogniskuje perspektywę widzenia, doświadczenia i rozumienia rzeczy, pozostaje jeszcze nadal punktem? Czy może uległ przeobrażeniu, hiperbolizacji i utożsamił się z całością? Punkt jako całość? Punkt zamiast całości?”. A. Kunce, *Punktowe rozczytywanie świata. Rzecz o punkcie amerykańskim*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, red. A. Nawarecki, B. Mytych, Katowice 2003, s. 206.

Epatowanie makabrą i brzydotą, zaskakujące, często o proweniencji surrealistycznej pomysły fabularne, gry językowe podporządkowane zostały refleksji nad sposobami ukazywania świata przedstawionego w fantastyce grozy. W drabblach nie jest on odzwierciedleniem rzeczywistości pozaartystycznej, w której dokonuje się skandal ontologiczny, związany z manifestacją sił nadprzyrodzonych, to raczej wytwór groteskowej deformacji. Celowi temu służą zabiegi, podkreślające absurdalność prezentowanych sytuacji: *Widownia pod tarką do sera* Rafała Kulety (2011) to ilustracja wyrażenia „zatrzeć złe wrażenie”, wykorzystanego w puencie utworu: „Seans się nie podobał? Brzytwa jak gilotyna, fotel jak zapadnia, ekran to wykładnia. (...) Sufit sali obrósł tarką do sera, dojrzała, skuteczniejszą o każdej porze dnia-roku, gotową do starcia złego wrażenia po seansie”²⁹.

Do pewnego stopnia takie przeniesienie akcentu z aktu „udziwnienia” świata na ukazanie jego obcości związane jest z transformacją formuły fantastyki grozy, której twórcy (podobnie jak w horrorze ekstremalnym, np. w twórczości Jacka Ketchuma, Edwarda Lee, Pawła Siedlara) kładą nacisk na wewnętrzny charakter zła; jego nosicielami nie są już – jak w konwencjonalnym horrorze – istoty spoza rzeczywistości empirycznej (wampiry, wilkołaki, homunkulusy, duchy), lecz człowiek, odkrywający mroki swej jaźni³⁰. Można w tej strategii dostrzec paralełę do literackiego gotycyzmu; w nim to – jak zauwa-

²⁹ R. Kuleta, *Widownia pod tarką do sera*, w: tegoż, *Drabble*, s. 8 (plik w formacie PDF pobrany ze strony portalu „Carpe Noctem”: <http://www.carpenoctem.pl/teksty/drabble-rafala-kulety/> [dostęp 17.12.2012]).

³⁰ W interesujący sposób tę specyfikę nowej, migotliwej genologicznie, koncepcji fantastyki grozy wykorzystują twórcy hiszpańskiego kina: *Sierociniec* (Hiszpania 2007, reż. Juan Antonio Bayona) to tyleż konwencjonalny horror o nawiedzonym domostwie, co dramat psychologiczny, ukazujący proces powrotu do emocjonalnej równowagi matki po stracie dziecka; również *Przyjaciel* (Hiszpania 2005, reż. Enrique Urbizu) jest tyleż grą z figurami charakterystycznymi dla fantastyki grozy, co analizą procesu osvajania rzeczywistości przez dziecko.

żała Virginia Woolf, przybliżając specyfikę romansu gotyckiego: „O dreszcze zgrozy przyprawiają nas widma w nas samych, a nie rozkładające się ciała baronów czy podziemna działalność upiórów”³¹. Zbliża to formułę drabli do koncepcji powieści gotyckiej, w której zło zostaje – zgodnie z antropozofią romantyczną – siłą, w którą uwikłany jest człowiek, niezależnie od intencji, przyświecających jego czynom³².

Bizarro fiction

Stylistycznym (choć nie tylko, o czym później) uzupełnieniem formalnych poszukiwań autorów drabli są eksperymenty twórców nurtu bizarro fiction. Podobnie jak drabble, bizarro fiction jest zakorzeniona w zachodnich poszukiwaniach „formy bardziej pojemnej”, wywodzących się z anarchistyczno-kontestacyjnego ruchu kontrkultury („ideowym archetekstem”, do którego odwołują się twórcy bizarro fiction jest powieść Williama Burroughsa *Nagi lunch*, 1959). Odrzucenie konwencjonalnej formuły, charakterystycznej dla fantastyki grozy jest w nurcie tym – podobnie jak w kontrkulturze – motywowane ideologicznie: radykalna niezgoda na rozwiązania aprobowane przez kulturę oficjalną, charakterystyczne dla nurtu alternatywnego stopniowo zostawała jednak asymilowana przez pop-kulturę. Dostosowane do potrzeb i „horyzontu oczekiwań” jej konsumentów, stały się zarazem remedium na petryfikację rozwiązań oferowanych przez twórców fantastyki grozy; można też uznać je za przejaw kultury post-undergroundowej³³.

³¹ V. Woolf, *Romans gotycki*, przeł. A. Ambrios, E. Życieńska, w: tejsze, *Pochyła wieża*, wyb. A. Ambros, Warszawa 1977, s. 101.

³² Zob. M. Cieśla-Korytkowska, *O polskim bohaterze romantycznym po latach*, „Znak” 1993, nr 12, s. 27.

³³ Na temat istoty post-undergroundu, który w zachodnich analizach przywoływany jest przede wszystkim w kontekście komiksu, zob. Ch. Hatfield, *Alternative Comics. An Emerging Literature*, Jackson [Mississippi] 2005, s. 22.

Konsekwencją zakorzenienia bizzarro fiction w kulturze alternatywnej stało się podejmowanie przez jej twórców (zwłaszcza w zachodnim nurcie) problematyki istotnej społecznie w sposób ambiwalentny etycznie; przykładem służy *Satan Burger* Carltona Mellicka III (2001; jest to powieść uznawana za pierwszą, kodyfikującą założenia nurtu) oraz *Ass Goblins of Auschwitz* Camerona Pierce'a (2009)³⁴. Rodzimi pisarze, mimo iż wzorują się na rozwiązaniach formalnych, inspirowanych zachodnimi, nie podejmują równie drastycznej tematyki; brak też w ich twórczości odwołań kulturowych (obecnych np. w *Fisful of feet* Jordana Kralla, 2008 inspirowanym cyklem spaghetti westernów Sergio Leone), które uprawomocniałyby tezę o – wzorowanym na drabble – autotematycznym charakterze twórczości bizzarro fiction.

Bizzarro fiction w rodzimej fantastyce grozy początkowo traktowane było marginalnie. Jednakże wraz ze wzrostem czytelniczego zainteresowania tą estetyką, wykształcił się osobny nurt, zaś stylistykę charakterystyczną dla niego można zauważyć również w utworach formalnie nienależących doń; przykładem służy powieść Roberta Cichowłasa i Kazimierza Kyrca jr. *Efemeryda* (2011)³⁵. Obraz inności świata przedstawionego, w który wdzierają się elementy ontologicznie obce, w utworze tym nakreślony jest w manierze wzorowanej na bizzarro fiction, mimo iż *Efemeryda* reprezentuje nurt funkcjonujący na pograniczu opowieści niesamowitej i fantastyki naukowej. Porów-

³⁴ Zob. D. Kain, *Dziwne... Dziwniejsze... Bizzarro*, „Grabarz Polski” 2012, nr 38, s. 5–7.

³⁵ Obecnie można (zwłaszcza w sieci internetowej) mówić o modzie na bizzarro fiction, której wyrazem są zarówno poświęcone jej strony autorskie, zwłaszcza blogi (np. „Fistful of Bizzarro” Jordana Kralla, <http://jordankrall.wordpress.com/>; „Bizzarro Blog!” Dana Piraro, www.bizzarrocomics.blog), portale („niedobre literki. Polskie Centrum Bizzarro”; „Bizzarro Central”) oraz grupy, powstałe w obrębie portali społecznościowych („Facebooka”, „Twittera”, „Myspace”); zob. M. Kiszela, *Bizzarro: sukces dziwniejszy niż fikcja*, „Reklama.pl. Polski Portal Reklamy”, <http://www.reklama.pl/news/bizzarro-sukces-dziwniejszy-niz-fikcja,209> [dostęp 17.12.2012].

najmy dwa opisy: pierwszy z nich pochodzi z *Efemerydy*; drugi – z utworu reprezentującego nurt bizzarro fiction (*Oto dom, bim bam bom* Bartosza Czartoryskiego):

Gałęzie drzew usychały i odpadały od nich, przybierając postać srebrzystych, niezapisanych karteczek. Zdeformowane kolumny pni falowały, jakby przygotowując się do zmiany stanu skupienia, po czym znikaly, wsysane przez marszczące się i bulgoczące jamy w ogołoconej z wszelkiej roślinności ziemi. (...) Nasycające otoczenie barwy bladły³⁶.

Budowlany gwałt trwał w najlepsze, lepka zaprawa tryskała na ceglane ściany domów, wielką płytę wieżowców i szklane cielska drapaczy chmur. Piwnice rozchyliły szeroko swoje fundamenty (...). Wille pozrzucały dachówki w obłąkanym, ekshibicjonistycznym akcie. Betonowe pazury orały papę mniejszych chat, w powietrzu unosił się zapach azbestu i tynku, a cała okolica aż huczała od brzdęku tłuczonych szyb. Okienne ramy przeżyły grzbiety. Jedynie plastiki topniały, palone żarem własnej namiętności³⁷.

Podobnie jak w wypadku drabble, twórcy bizzarro fiction wykorzystują chwyt narracyjny, pozwalający im „wrzucić” czytelnika w świat, którego reguły i logikę musi rozpoznać. Posługują się w tym celu estetyką pokrewną surrealistycznemu „czarnemu humorowi”, posiłkując się konstytutywną dla tego zjawiska fantastyką. Kulturowym punktem odniesienia dla tak rozumianej fantastyki grozy są awangardowe eksperymenty twórców międzywojennych, łączących technikę oniryczną z groteską i ewokowaną przez nią fantastyką³⁸. W konsekwencji mariażu różnorodnych technik, wykorzystujących fantastykę i czytelnicze odczucie fantastyczności oraz groteskowej deformacji, powstaje – akcentowana w twórczości bizzarro fiction – „fantastyka

³⁶ R. Cichowlas, K. Kyrz j., *Efemeryda*, Kraków 2011, s. 266.

³⁷ B. Czartoryski, *Oto dom, bim bam bom*, w: *Bizzarro dla początkujących. Antologia opowiadań*, red. M. Kiszela, b. m. w. 2011, s. 7.

³⁸ Zob. H. Dubownik, *Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Bydgoszcz 1999, s. 231.

dnia codziennego” (określenie Henri Béhara³⁹). Toteż można, jako punkt odniesienia dla bizzarro fiction – traktować, oprócz kultury anarchistycznej, „komedię grozy”, w której „mechanizmy” i „figury strachu” służą wywołaniu komicznego efektu, pokrewnego surrealizmowi⁴⁰.

To jednakże, co surrealiści traktowali jako pretekst dla kreacji artystycznej, a jednocześnie manifest programowy, w bizzarro fiction zyskuje najczęściej wartość samoistną; związane jest to z właściwościami obiegu popularnego, do jakiego odwołuje się i w ramach którego – w przeważającej mierze – funkcjonuje to zjawisko kulturowe⁴¹.

Nawet pobieżna lektura utworów należących do nurtu bizzarro fiction uświadamia ich silne zakorzenie w rozwiązaniach charakterystycznych dla fantastyki grozy. Punktem wyjścia jest zazwyczaj jedna, lub kombinacja kilku, charakterystycznych dla fantastyki grozy, odmian gatunkowych (opowieści niesamowitych, horroru, powieści (post)gotyckiej) i tematyczno-problemowych. Zazwyczaj jednak twórcy sięgają po następujące elementy będące wyróżnikami fantastyki grozy:

- nacechowana semantycznie przestrzeń (głównie charakterystyczna dla aglomeracji miejskiej), w której mają miejsce irracjonalne zjawiska (*Prawy, lewy, złamany*, 2007 i *Punkt wyjścia*, 2012 Dawida Kaina [właśc. Pawła Matei]; *Dżozef* Jakuba Małeckiego, 2011; *Oto dom, bim bam bom* Bartosza Czartoryskiego, 2011, *Ty* Pawła Jakubowskiego, 2012);

³⁹ Zob. H. Béhar, *DaDA. Surrealizm w teatrze*, przeł. P. Szymanowski, Warszawa 1975, s. 211.

⁴⁰ Zob. N. Carrol, *Horror and Humor*, w: tegoż, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge 2001, s. 235–253.

⁴¹ Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia wpływ na sposób aktualizacji eksperymentów artystycznych ma obecnie pop-kultura, współcześnie zajmująca miejsce przynależne kulturze wysokiej; „pośmiertne” losy surrealizmu są dla wzmiankowanej tu tendencji reprezentatywne. Zob. J. Dąbkowska-Zydroń, *Surrealizm po surrealizmie. Międzynarodowy ruch „Phases”*, Warszawa 1994.

- postać z kręgu imaginariów fantastyki grozy (*Fast food nation* Dawida Kaina i Kazimierza Kyrca jr., 2004; *Zjedź mnie!* Adriana Miśtaka, 2011; *Grobbing czyli niehumanitarne stosunki międzyludzkie* Krzysztofa T. Dąbrowskiego, 2012);
- sytuacja wykorzystywana przez twórców horroru jako inicjująca odczuwanie grozy (na przykład poczucie zagubienia przez dziecko w *Gdzie jest Mumia?* Krzysztofa T. Dąbrowskiego, 2011; sny znajdujące odzwierciedlenie w rzeczywistości, jak dzieje się w *B-Side* Dawida Kaina i Kazimierza Kyrca jr., 2011).

Sposób wykorzystania „mechanizmów” i „narzędzi” strachu (określenia Marka Wydmucha) sugerują jednakże tendencję twórców bizzarro fiction tyleż do eskapistycznej zabawy schematami „opowieści dreszczykiem”, co próby dekonstrukcji struktur fabularnych, tworzących te opowieści. Wykorzystywany w tym celu czarny humor ma ograniczoną wartość ludyczną, toteż nie można utożsamiać go wyłącznie z zabiegami podkreślającymi rozrywkowy charakter opowieści⁴². Ponadto utożsamienie parodii z humorystycznym przetworzeniem wzorca byłoby nadmiernym uproszczeniem, bowiem realizacja parodii nie zawsze ewokuje komizm; relacja „obiekt parodii – parodia” nie polega tu bowiem na degradacji przywoływanych zjawisk śmiechem, jako że często zabiegi parodystyczne mają na celu krytyczne odróżnienie i transformację wzorca⁴³. Zarówno w parodii, jak i utworach z kręgu bizzarro fiction, pojawia się problem stylo-, ale i gatunkowo-twórczego charakteru obu zjawisk. Krytyczna transformacja zastanego wzorca konwencjonalnej literatury grozy pozwala fantastyce bizzarro na twórcze przekształcenie go, a tym samym

⁴² Na wzmiankowaną tu właściwość „czarnego humoru” wskazywał Andre Breton, upatrujący w nim środka oddania absurdu rzeczywistości. Zob. A. Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. A. Sandauer, „Twórczość” 1969, nr 2, s. 72–96.

⁴³ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 221.

wprowadzenie nowych reguł gatunkowych. Analizując fenomen parodii Ryszard Nycz podkreśla jej autoreferencjalny charakter, wskazując na funkcję krytycznego przedstawienia samowiedzy literatury⁴⁴.

Toteż, być może, w najbardziej ambitnych intencjach (osobną kwestią pozostaje, na ile dorównują im jednostkowe realizacje) twórców bizzarro jest to nurt sztuki, korzystający z możliwości oferowanych przez fantastykę grozy, aby zbadać granice, poza którymi wzorec gatunkowy przestaje być rozpoznawalny. Należy jednak zastanowić się, czy parodia – rozumiana, jak to określa Nycz – gatunkowo, należy jeszcze do gatunku, który przetwarza, czy też wykracza poza jego granice, ustanawiając własny gatunek?⁴⁵ W takim wypadku parodystyczny wymiar bizzarro fiction wskazywałby na usytuowanie tego zjawiska poza gatunkiem fantastyki grozy na wzór tego, w jaki sposób Michaił Bachtin postrzega gatunki parodystyczne:

Nie należą (...) [one – uzup. A.M.] do gatunków, których parodie stanowią. (...) ten pozagatunkowy czy międzygatunkowy świat odznacza się wewnętrzną integralnością, a nawet ukazuje się nam jako swoista całość. Poszczególne zjawiska tego świata (...) wydają się fragmentami pewnej jednolitej całości⁴⁶.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 224. W kontekście bizzarro fiction istotna jest jeszcze jednak funkcja parodii, o której wspomina Christine Brook-Rose – jej wymiar epistemologiczny. Badaczka zauważa, że twórcy wielu postmodernistycznych parodii koncentrują się na fikcjonalizacji tematu niepojmowalności świata. Zob. Ch. Brook-Rose, *Illusions of Parody*, w: *Making Sense. The Role of the Reader in Contemporary American Fiction*, red. G. Hoffman, München 1989, s. 53–54.

⁴⁵ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, dz. cyt., s. 202–203.

⁴⁶ M. Bachtin, *Z prehistorii słowa powieściowego*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 501, 509–510.

Horror ekstremalny

Określenie „horror ekstremalny” – prócz wymiaru marketingowego – należy rozpatrywać przede wszystkim z perspektywy terminu nie tyle wartościującego, co opisującego właściwość zbioru utworów. W tym ujęciu horror ekstremalny należałoby traktować jako nurt zarówno fantastyki grozy, jak i horroru, postrzeganych jako zjawiska typologicznie nadrzędne⁴⁷. Jedynie tak rozumiane pojęcie „horror ekstremalny” można traktować jako uzasadnione potrzebą genologiczną wyróżnienia zjawiska osobnego w obrębie horroru⁴⁸.

Przeciwnie do autorów drabbli (a po części również bizarrzo fiction) twórcy horroru ekstremalnego nie są zainteresowani eksperymentami stricte formalnymi. W ich ujęciu fantastyka grozy wyczerpała swoje możliwości operowania środkami artystycznego wyrazu. Toteż, jeśli możliwa jest jej ewolucja, może dokonać się ona poprzez przemiany w sferze poruszanej przez pisarzy tematyki⁴⁹.

⁴⁷ Gwoli ścisłości dodajmy, iż Michał Korczowski nie waha się określić horroru jako „literackiego ekstremizmu”, dostrzegając zarazem odrębność propozycji autorów nurtu horroru ekstremalnego. Zob. M. Korczowski [recenzja *Suk-kuba* Edwarda Lee], „Fantasta. Twoje Zasoby Fantastyki”, <http://baza.fantasta.pl/ksiazka.php?id=9773> [dostęp 22.11.2012]. Można jednak odnieść wrażenie, iż jest to raczej efektowna teza recenzenta, niż propozycja metodologiczna badacza zjawisk z kręgu fantastyki grozy.

⁴⁸ Poczynione tu zastrzeżenie jest potrzebne z uwagi na – właściwą krytyce nieprofesjonalnej („fanowskiej”) – tendencję do „nadprodukcji terminologicznej”. Niejednokrotnie bowiem można zaobserwować (zwłaszcza w sieci internetowej) inklinacje do tworzenia terminów quasi-genologicznych dla podkreślenia „rangi” wydarzenia, jakim jest fakt publikacji utworu popularnego, bądź modnego autora. Terminologia ta nie ma nic wspólnego z genologią i jest przejawem wykorzystania literaturoznawstwa w służbie marketingu.

⁴⁹ Stanowisko to zdaje się alternatywne wobec konstatacji Fredricka Jamesona, który – analizując sytuację współczesnej literatury – zauważał: „Pisarze i artyści doby obecnej nie są w stanie wymyślić nowych stylów i światów, bo te zostały wymyślane już wcześniej; możliwa jest jedynie ograniczona liczba

Strategia ta zaowocowała przede wszystkim próbami odnowienia „opowieści z dreszczykiem” za pomocą re-kontekstualizacji (dzięki pastiszowi i parodii) przywoływanych skonwencjonalizowanych rozwiązań. Co interesujące, obiektem zabiegów parodystycznych i pastiszu są nie tylko utwory z kręgu fantastyki grozy, lecz również należące do kanonu lekturowego; przykładem służy m.in. *Przedwiośnie żywych trupów* Kamila Śmiałkowskiego (2010), wykorzystujące – popularną zwłaszcza w zachodniej fantastyce steampunkowej – technikę mush-up, polegającą na wprowadzaniu do powszechnie znanych utworów z kręgu XIX-wiecznej literatury nowych, charakterystycznych dla fantastyki grozy wątków, sygnalizowanych w tytułach „przepisanych” powieści; przykładem służą: *Opowieść zombilijna* Adama Robertsa (2009, wyd. pol. 2010) oraz *Duma i uprzedzenia i zombie* Setha Grahame-Smitha (2009, wyd. pol. 2010).

Innym sposobem stała się zmiana poruszanej problematyki tak, aby „mechanizmy” i „narzędzia strachu” odwoływały się do społecznego doświadczenia jednostki. Innymi słowy, twórcy „opowieści z dreszczykiem” przestali straszyć swych odbiorców skonwencjonalizowanymi figurami fantastyki grozy, sytuowanymi w umownej scenerii, a zaczęli odwoływać się do czytelniczego doświadczenia pozatekstowego. Toteż niewątpliwie ma rację Anna Gemra, upatrująca popularności horroru (a szerzej: fantastyki grozy) nie tylko w ciągłości zjawisk „lękotwórczych”, lecz również w uzupełnianiu „katalogu strachów” zjawiskami wynikającymi z przemian świata pod wpływem uwarunkowań cywilizacyjnych⁵⁰.

kombinacji (...) Pozostało jedynie naśladować martwe style, zakładać językowe maski, mówić głosami z muzeum wyobraźni”. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 197.

⁵⁰ Zob. A. Gemra, *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteinia w wybranych utworach*, Wrocław 2008, s. 9.

Należy jednak zaznaczyć konieczność transformacji owego katalogu figur grozy ze świata wierzeń do tekstów kultury o charakterze ludycznym; powstaje wówczas nowy zbiór wyobrażeń, w ramach którego nową jakością zyskują zapożyczenia z obcych kultur, dziedzictwo *imaginarium communis* oraz twory wywiedzione z pisarskiej fantazji. Wszystkie elementy tego zbioru mają cechę wspólną: jest nią podporządkowanie zabawie, odrzucającej możliwość wiary⁵¹. Toteż, jeśli nawet w horrorze ekstremalnym pojawiają się lęki związane ze współczesnością, należące do tego nurtu fantastyki grozy utwory są nie tyle społeczną diagnozą nowych źródeł zagrożeń ładu – choć i jej elementy pojawiają się – co mają wymiar ludyczny (osobną kwestią pozostaje, na ile zabawa ta ma „obezradnić” strach płynący z konfrontacji z ewokującym go zjawiskiem).

Prymarną cechą horroru ekstremalnego (zarówno zachodniego, jak i rodzimych realizacji) jest przeniesienie akcentu z grozy metafizycznej na możliwą do racjonalizacji; „mechanizmem strachu” przestaje być sytuacja opętania, bądź manifestacji zjawisk nadprzyrodzonych (oczywiście nie oznacza to rezygnacji twórców horroru ekstremalnego ze skandalu ontologicznego; przykładem służą *Ludzie z bagien* Edwarda Lee, 1994; wyd. pol. 2012). Zostaje ona zastępowana przez – inspirowaną specyfiką thrillera, literatury kryminalnej i powieści psychologicznej – sytuację agresji, której protagoniści nie potrafią się przeciwstawić. Nierzadko też narratorem staje się (współ) sprawca aktów przemocy; reprezentatywne w zachodniej literaturze dla tej tendencji są między innymi utwory: *Dziewczyzna z sąsiedztwa* Jacka Ketchuma (1989, wyd. pol. 2009), *Exquisite Corpse* Poppy’ego Z. Brite’a, (1996), *Matka* Edwarda Lee (1992, wyd. pol. 2011). Zarazem sposób, w jaki groza terroru zostaje opisana, odwołuje do estetyki splatterpunku, którego twórcy (wzorując się na kodyfikatorach tego nurtu, między innymi Cli-

⁵¹ Zob. M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2004, s. 630.

wie Barkerze i Davidzie J. Schowie) epatują – groteskowo niekiedy wyolbrzymionymi – obrazami okrucieństwa. Toteż można dla niego odnaleźć – jako kulturowy punkt odniesienia – zarówno najszerszej rozumianą literaturę grozy (nie tylko fantastykę, lecz i thrillery, literaturę giallo, oraz kino neo-noir), jak i splatterpunkowe eksperymenty stylistyczne. Powstałe „utwory zmieszane” odznaczają się genologiczną migotliwością; trudno uznać je za reprezentujące w sposób jednoznaczny dookreślone nurty literatury grozy. Trudność ta wynika głównie z sięgania przez autorów do różnych konwencji i nurtów, które następnie kontaminują z sobą, tworząc gatunkowe hybrydy, operujące różnymi „mechanizmami strachu”⁵². Zarazem, w odróżnieniu od twórców „dreszczowców”, autorzy horroru ekstremalnego nie wprowadzają na karty swych utworów postaci nierozdzielnie – zdawałoby się – związanej z reprezentacją fizycznej przemocy: seryjnego mordercy. Zostaje on najczęściej zastąpiony figurą psychopaty, zbliżonego do serial killer, prezentowanego jednakże w taki sposób, aby uwypuklić demoniczny rys jego charakteru. Prawidłowość ta pozwala na stworzenie roboczej definicji umożliwiającej odróżnienie utworu z kręgu thrillera i horroru ekstremalnego: w pierwszym akcent położony zostaje na racjonalizację działań przestępcy jako wyniku socjopatycznych cech psychiki; w drugim podkreślana zostaje głównie demoniczność postępowania, wynikająca z niemożności rozumowej wykładni jego postępowania.

Tym jednakże, co przede wszystkim odróżnia utwory z kręgu horroru ekstremalnego od konwencjonalnych „dreszczowców”, jest intencjonalne wprowadzenie nadmiaru przemocy. Jej

⁵² Nie jest to zresztą zjawisko charakterystyczne wyłącznie dla literatury; jego oddźwięki można odnaleźć w popularnym kinie grozy; przykładem służą filmy: *Lęk* (Niemcy–Wielka Brytania 2004, reż. Christopher Smith), *Gothika* (USA 2003, reż. Mathieu Kassovitz), *REC* (Hiszpania 2007, reż. Jaume Balagueró). Różnorodność przywoływanych w nich tradycji (horroru satanistycznego, opowieści o opętaniu, skażeniu biologicznym, chorobie psychicznej) sprawia, że nie można ich przypisać do określonego nurtu tematyczno-gatunkowego.

intensyfikacja prowadzi do odrealnienia obrazu; przykładem służą opowiadania Jarosława Moździocha, na przykład *Chłopiec z aluminiowym kubkiem w dłoni* (2007). W przywołanym tu utworze tragiczny wypadek na farmie trzody chlewnej został ukazany w sposób nasuwający skojarzenia ze sposobem, w jaki twórcy zachodni łączą okrucieństwo i wątek quasi-nadprzyrodzony (na przykład Graham Masterton jako autor *Dania dla świni*, 1994; przekł. pol. 1995). W utworze polskiego autora czytamy: „Głowa chłopca opadła nienaturalnie na lewe ramię; nogi ugięły się i osunął się na kolana. W tej pozycji pozostał, gdy oszalałe świny zaczęły go gryźć, gdzie popadnie, szarpać mięso i miażdżyć kości”⁵³.

Zatarcie granicy między możliwym do racjonalizacji a irracjonalnym w utworze Moździocha było konsekwencją takiej kreacji artystycznej, w której zaakcentowano odrealnienie scenarii zdarzeń. Możliwa jest jednakże odwrotna strategia: ukazania zdarzenia nadprzyrodzonego w sposób subiektywny tak, aby protagonista (a wraz z nim czytelnik) nie potrafił jednoznacznie ocenić charakteru zjawiska, którego był świadkiem. Przykładem jej zastosowania służy powieść Michała Gacka *Endemia* (2012):

Musiła się zatrzymać i wziąć kilka głębokich oddechów – wydało jej się, że chłopiec znajdujący się kilkanaście metrów od niej zniknął. Wszedł prosto w ścianę pobliskiego domu. Zbliżyła się do ogrodzenia, żeby przekonać się, czy dziecko nie schowało się przypadkiem za rogiem budynku, ale podwórko było puste⁵⁴.

⁵³ J. Moździoch, *Chłopiec z aluminiowym kubkiem w dłoni*, w: tegoż, *Chłopiec z aluminiowym kubkiem w dłoni i inne opowiadania grozy*, Poznań 2007, s. 217. W opowiadaniu Mastertona analogiczna fabularnie sytuacja ataku zwierzęcia na człowieka została ukazana następująco: „Bez ostrzeżenia [knur – uzup. A.M.] chwycił dłoń i zacisnął na niej szczękę. (...) Poczuł, jak pękają mu kości palców, a kły przechodzą przez rękę na wylot. Wrzasnął z bólu. (...) Ostre zębiska przeszły przez sztruks jego spodni i kły oddały od kości płat skóry. W sekundę później rozdarły [mężczyźnie – uzup. A.M.] krocze”. G. Masterton, *Danie dla świni*, w: tegoż, *Dwa tygodnie strachu*, przeł. M. Wroczyński, Warszawa 1995, s. 104–105.

⁵⁴ M. Gacek, *Endemia*, Kraków 2012, s. 138.

Niezależnie jednakże od zastosowanej przez pisarza strategii, jej cel pozostaje jeden: transgresja między fizykalnym i nadrealnym. Migotliwość ontologiczna w horrorze ekstremalnym podporządkowana jest grze w czytelniczą interpretację fabularnych zjawisk: mogą one być traktowane jako fenomeny nadprzyrodzone (wówczas odbiorca zbliża się do konwencjonalnego postrzegania fantastyki grozy jako „awantur metafizycznych”); możliwa jest jednak również ich racjonalizacja. Wówczas utwór przestaje być traktowany jako reprezentujący horror sensu stricto, stając się zjawiskiem z kręgu najszerszej pojętej literatury grozy.

* * *

Romuald Cudak, referując specyfikę genologii jako nauki w kontekście jej badań nad najnowszą literaturą, zauważał tendencję do traktowania utworu literackiego i gatunku jako kategorii „rozmytych”⁵⁵. Konstatacja ta nie powinna jednakże prowadzić do przyzwolenia na terminologiczną dowolność. Toteż – przy świadomości przemian gatunkowych fantastyki grozy, jakie potwierdza lekturowa praktyka – należy mieć na uwadze wciąż aktualną sugestię Tadeusza Czeżowskiego: „Dopuszczalne metody rozumowania, kryteria logicznej poprawności, wymagania kontroli wyników i sprawdzalności są takie same w naukach humanistycznych, jak w naukach przyrodniczych”⁵⁶.

Rozważając warunki konieczne stworzenia operacyjnej definicji fantastyki Jakub Z. Lichański postulował niezbędność wskazania wartości stałych i zmiennych, które decydują o odrębności tego nurtu fantastyki na tle innych, niekiedy pokrewnych. Do wartości stałych zaliczał: fabułę, fantazję i fikcję; do zmiennych:

⁵⁵ Zob. R. Cudak, *Genologia i literatura współczesna. Prolegomena*, w: *Genologia polska. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 17.

⁵⁶ T. Czeżowski, *O naukach humanistycznych*, Toruń 1946, s. 18.

akcję, bohatera, sposoby kształtowania czasu i przestrzeni, motywy, styl, konwencję⁵⁷.

Posiłkując się ustaleniami badacza, można zastosować je, rozważając istotę fantastyki grozy. Do stałych, charakteryzujących to zjawisko literackie i kulturowe, należą: fabuła, fikcja i czytelnicze odczucie niesamowitości (wraz z ewokowaną przez nią grozą) w konfrontacji ze światem przedstawionym; do zmiennych: akcja, bohater, ukształtowanie czasoprzestrzeni, motywy, styl i konwencja. O przemianach formuły „opowieści z dreszczykiem” decydują wartości zmienne, które ewoluują wraz z wizjami zagrożeń, funkcjonującymi w społecznym imaginarium. One też – zwłaszcza styl i konwencja – wpływają na gatunkowe transformacje koncepcji fantastyki grozy. Na tę ich rolę wskazuje Dariusz Brzostek, podkreślając: „Sama konwencja literacka może (...) okazać się efektem przekształceń w polu wiedzy, oferując twórcom oraz odbiorcom nowy ogląd rzeczywistości, którego adekwatnym obrazem stają się dzieła określonego typu”⁵⁸.

Konieczne jest jednakże jeszcze jedno uściślenie: bowiem figury wyobraźni, będące „narzędziami strachu”, oraz motywy pojawiają się inwariantnie również w utworach z pogranicza fantastyki grozy, naukowej i baśniowej. Często zdarza się też, że trudno takie utwory jednoznacznie zaklasyfikować genologicznie jako reprezentujące fantastykę grozy, bądź naukową; przykładem służą migotliwe gatunkowo opowieści, często odwołującego się do konwencji ufantastycznego „dreszczowca”, w którym to, co ontologicznie obce może być tłumaczone w racjonalny sposób (*Brzytwą, kochanie, brzytwą...!!!* Pawła Siedlara, 1994; *Traktat o higienie* Andrzeja Pilipiuka, 2012).

⁵⁷ Zob. J. Z. Lichański, *Literatura fantasy jako problem genologiczny (na przykładzie twórczości C. S. Lewisa i J. R. R. Tolkiena)*, w: *Genologia i konteksty*, red. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 147.

⁵⁸ D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Toruń 2009, s. 14.

Równie niejednoznacznie genologicznie są opowiadania Tadeusza Oszubskiego, zebrane w tomie *Drapieżnik* (1999) oraz *Praskie opowieści* Tomasza Bochińskiego (2012), wykorzystujące tematykę i poetykę legend miejskich; część pomieszczonych w obu zbiorach utworów to literackie wariacje na temat funkcjonujących w obiegu społecznym opowieści; część została wykreowana zgodnie z poetyką charakterystyczną dla urban legends. Istotne w tym wypadku jest jednakże nie kryterium tematyczne, lecz sposób potraktowania literackiego tworzywa. Pastisz gatunku współczesnego folkloru, jakim jest legenda miejska, to w utworach obu pisarzy punkt wyjścia do refleksji nad sposobem społecznego funkcjonowania wątków i schematów fantastyki grozy; niekiedy, jak w *Kościach przodków* Oszubskiego, trudno jest jednoznacznie rozstrzygnąć, czy mamy do czynienia z trawestacją jednej z licznych wersji legendy o „czarnej wółdze”, czy z utworem inspirowanym powieścią Stephena Kinga, *Christine* (1983; wyd. pol. 1992).

Toteż o specifica differentia współcześnie powstających „opowieści z dreszczykiem” (zwłaszcza tych, których autorzy mają ambicję przekraczania ograniczeń konwencji) decydują przede wszystkim eksperymenty formalne – nawet (a może: przede wszystkim?) jeśli granice gatunkowe zostają przekroczone. Wówczas bowiem – w myśl prawidłowości zauważonej przez Klausa W. Hempfera – to, co wykracza poza system, zostaje opisywane w jego ramach⁵⁹.

Niezależnie jednak od ich specyfiki lektura omawianych zjawisk przez pryzmat refleksji genologicznej pozwala zadać rudymentarne pytanie o istotę gatunku; czy, jak postuluje Edward Balcerzan, możliwe jest wywiedzenie z pojedynczego utworu reguł pozwalających na zdefiniowanie fantastyki grozy? Balcerzan pisał:

⁵⁹ Zob. K. W. Hempfer, *Teoria gatunków*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 300.

Skoro gatunkiem jest skład zasad organizacji tekstu, zatem należałoby postawić znak równości między morfologią a gatunkiem, co oznacza identyczność „bycia tekstem” i „bycia w gatunku”. W perspektywie teoretycznej nie ma mowy o utworach pozagatunkowych (...) – wszystkie są jednym i tym samym: kombinacjami chwytów⁶⁰.

Czy też może niektóre z omawianych tu zjawisk tak dalece przekraczają wyznaczniki gatunkowe, bądź – niczym drabble – mogą być aktualizowane nie tylko w postaci „opowieści z dreszczykiem”, że „bycie tekstem” nie jest tożsame z „byciem w gatunku”? W tym wypadku mielibyśmy do czynienia ze zjawiskiem paragenologicznym, aktualizowanym w fantastyce grozy. Sygnalizowany tu problem jest tym istotniejszy, że gatunek to najbliższy punkt odniesienia dla jednostkowego tekstu, a jego świadomość stanowi warunek konieczny interpretacji utworu⁶¹. Toteż wszelkie przemiany obserwowane w jednostkowych relacjach są świadectwem transformacji świadomości gatunkowej i związanych z nią poszukiwań nowych sposobów budzenia grozy.

Część z migotliwych genologicznie zjawisk można odczytywać jako „zabawę z formą” (pastisze, drabble, mush-up), której panestetyczny charakter odsuwa na plan dalszy refleksję nad istotą fenomenu fantastyki grozy; inne pozwalają stawiać pytanie o jej granice (bizarro fiction), bądź społeczne uwarunkowania (horror ekstremalny). Wszystkie, odczytywane w kontekście przemian gatunkowych fantastyki grozy – wespół z utworami reprezentującymi konwencjonalne rozwiązania – tworzą panoramę zjawiska, które stało się we współczesnej kulturze na tyle znaczące, by mogło wpływać na jej kształt.

⁶⁰ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2001, s. 90.

⁶¹ Zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i interpretacje*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, Kraków 2005, t. 1.

III.

Genologiczne portrety

Adam Fitas

Pamiętnik Janusza Korczaka, czyli literatura dokumentu osobistego

Powstały w sierocińcu getta warszawskiego, w ostatnich kilku miesiącach przed masową eksterminacją Żydów, tuż przed zbiorową wędrówką na Umschlagplatz, i dalej, do komór gazowych Treblinki, jest *Pamiętnik* Korczaka tekstem niezwykle już ze względu na same te okoliczności. Wartości dodaje mu też osoba autora, owianego legendą biograficzną Doktora duszy dziecięcej, uznanego pioniera pedagogiki, ale i znakomitego gawędziarza i pisarza, którego teksty literackie dla dzieci mają tę wspaniałą właściwość, że skierowane na pozór tylko do młodego czytelnika są zarazem wyborną lekturą dla każdego. A jednak, jak myślę, o prawdziwej wartości literackiej *Pamiętnika* jako tekstu nazywanego już dotąd dziełem-dokumentem¹, a ostatnio nawet arcydziełem², nie przesądzają wcale wskazane okoliczności zewnętrzne, choć nie można naturalnie odmówić

¹ H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011, s. 34.

² J. Leociak, *Posłowie*, w: J. Korczak, *Pamiętnik i inne pisma z getta*, Warszawa 2012, s. 281–300. Na s. 299 Leociak tak podsumowuje swój ogląd dzieła Korczaka: „*Pamiętnik* jako tekst literacki jest arcydziełem, więcej – jest arcydziełem na wskroś nowoczesnym”. W dalszej części mojego szkicu cytaty z *Pamiętnika* dokumentuję podaniem w nawiasie numeru strony.

im istotnego wpływu na jego odbiór³. Decydujące znaczenie w ocenie ostatniego przedsięwzięcia pisarskiego Korczaka ma natomiast dla mnie nie wojenna i przedwojenna, życiowa i literacka, a także pośmiertna legenda autora, ale sama bogata i frapująca poetyka tekstu.

Okno i lustra

Czytelnik sięgający po „ostatnią własną robotę”, jak Korczak określił zapisy z lata 1942 roku, i znający choćby szczerkawo biografię Doktora, a zwłaszcza jej tragiczny finał, zazwyczaj przygotowany jest na mniej bądź bardziej subiektywną relację z getta warszawskiego, podobną do wielu tego typu tekstów powstałych w czasie wojny, a także w samej dzielnicy zamkniętej⁴. Pamiętam, jak zaskoczyła mnie jego pierwsza lektura, a podobne reakcje mogłem śledzić następnie u studentów, z którymi omawialiśmy tekst na konwersatorium. Jaki nieprzewidywalny, dziwny zapis, wyrwały się spontaniczne wrażenia. Jaki zaskakujący sposób ujmowania wojny i całej makabrycznej rzeczywistości codziennej przez jej eufemistyczne obchodzenie i pozorne unikanie w głównym nurcie wypowiedzi. Jak z jednej strony wyraźnie introwertywny i refleksyjny, a z drugiej przecież także – sprawozdawczy i kronikarski, z jednej – chropowaty, informacyjny i użytkowy, z drugiej – wysublimowany literacko tekst. Jakie tajemnicze wyzwanie dla czytelnika!

Wrażenia te są właśnie takie, ponieważ *Pamiętnik* łączy w sobie, a może lepiej powiedzieć należałoby – stapia w jednolitą całość trzy zauważone przez badaczy postawy autobiograficzne.

³ Zob. na ten temat uwagi w szkicu Małgorzaty Czerwińskiej „Mówić pamiętnik” (postawa autobiograficzna Janusza Korczaka), w: teźże, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 201–291, zwłaszcza s. 219.

⁴ Zob. R. Zimand, „W nocy od 12 do 5 rano nie spałem”. *Dziennik Adama Czerniakowa – próba lektury*, Warszawa 1982; J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997.

Korczak zaczyna pisać z wyraźnym pomysłem autobiografii duchowej, o sobie wprost, skoncentrowanej na stopniowym kształtowaniu się jego postawy rzeźbiarza duszy dziecięcej, ale już po kilku zapisach przenika do jego tekstu i pęcznieje w nim wraz z każdą stroną coraz bardziej brzemieniem terażniejszości, potrzeba relacjonowania tego, co się dzieje na bieżąco. Jednym (ale nie jedynym, o czym będzie jeszcze mowa) z bardziej widocznych symptomów tego stanu rzeczy są daty, które pojawiają się tym częściej i systematyczniej, im bliżej końca zapisów. **Lustro** symbolizujące zagłębienie w głąb siebie zaczyna przenikać się z **oknem** otwartym na dzielnicę zamkniętą i jej zaprawdę przekłete problemy. Ale to nie wszystko.

Do tych dwóch postaw, zauważonych w odniesieniu do pisarstwa autobiograficznego już przed laty, dochodzi jeszcze jedna, także wyraźnie obecna w *Pamiętniku*. Polega ona na świadomym kreowaniu własnego wizerunku w wysublimowanych literacko opowieściach opartych na epizodach z własnej biografii⁵. W tych fragmentach zdajemy sobie sprawę, że na na-

⁵ Pionierską pracę w aspekcie wymienionych tu zagadnień był szkic Czermińskiej *Postawa autobiograficzna*, ogłoszony w *Studiach o narracji* (pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1982, s. 223–235). Zaproponowana przeze mnie nomenklatura optyczna (okno i lustro) jest próbą bardziej obrazowego nazwania dostrzeżonych przez badaczkę właściwości pism autobiograficznych – postawy świadectwa i wyznania – uzupełnionych w latach późniejszych o postawę wyzwania (zob. M. Czermińska, *Autobiografia jako wyzwanie* (o „Dzienniku” Gombrowicza), „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 49–58). Zarówno postawa wyznania, jak i świadectwa znalazły z kolei swoje uszczegółowienie w kolejnych studiach Czermińskiej. Myśląc o wyznaniu, mam na uwadze studium *Autobiografia duchowa w dwudziestowiecznej literaturze polskiej*, w: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak, Lublin 1993, s. 237–265, rozważając kwestię świadectwa, mam z kolei na myśli szkic *Świadectwo, ślad i milczenie wobec doświadczenia historii*, w: *Terażniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2006, s. 86–100. Na temat propozycji ujęcia wskazanych postaw za pomocą motywów okna i lustra zob. moje hasło zatytułowane *Okno i lustro. O perspektywach widzenia w literaturze dokumentu osobistego*, zamieszczone na witrynie badawczej *Sensualność w kulturze polskiej* (sensualność.ibl.waw.pl).

szych oczach, niby mimochodem, rodzi się wielka literatura. Rodzi się czasem z niczego, za sprawą geniuszu Korczaka, który kilka epizodów łączy sentencjonalną puentą, a zdarzeniem faktografię zamienia w przypowieść. Nie chodzi mu już o świadectwo z takich czy innych czasów, choćby najbardziej niezwykłych, nie chodzi mu także o zapis własnego życia duchowego, ale o ponadczasową, paraboliczną opowieść o człowieku. Najwspanialszą taką mikrofabułą o potencjale literackim równym najlepszemu poematowi jest sekwencja dziesięciu ponumerowanych notatek (jedyne raz w tekście taki sposób podziału!) z datowanego na 4 sierpnia 1942 roku zapisu kończącego *Pamiętnik*, w którym i migawki z getta, i biograficzne epizody z życia Doktora, obramowane zostają symboliczną sceną podlewania przez Korczaka kwiatów „żydowskiego sierocińca” wobec stojącego z szeroko rozstawionymi nogami strażnika z karabinem gotowym do strzału. Mamy tu więc i wyznanie, i świadectwo, ale mamy i coś znacznie więcej – złożoną z konkretnych wyznań i świadectw uniwersalną parabolę losów i napięć jakże charakterystycznych dla całego wieku XX. Korczak jest – nie tylko zresztą w *Pamiętniku* – mistrzem takich parabol tworzonych z autentyków⁶, ponieważ jego wnikliwym obserwacjom zawsze towarzyszy uważna i skupiona myśl, refleksja szukająca we wszystkim, nawet w najzwyklejszych rzeczach, głębszego sensu, znaczeń antropologicznych. W ten sposób manifestuje się w ostatnim utworze Korczaka postawa wyzwania, uwidacznia się drugie **lustro**, którego podstawową funkcją jest już nie tyle odsłanianie własnej duszy, co eksponowanie zaplanowanej literackiej strategii i autokreacji.

Powtórzmy, że trzy wymienione postawy: świadectwa, wyznania i wyzwania stapiają się w *Pamiętniku* w nierozzerwalną całość i jest to jedna z tajemnic jego literackości. Sztuką sło-

⁶ Zob. np. opowieść Korczaka *Dwie trumny (na Smoczej i na Śliskiej)*, w: tegoż, *Pamiętnik*, s. 230–233.

wa staje się tu niespodziewanie wszystko, ale nie przestając przy tym być sobą, czyli wyznaniem i kroniką.

Pamiętnik, dziennik, list (i inne formy zapisu osobistego)

Pamiętnik Korczaka jest doskonałym tekstem do pokazywania różnych gatunków pisania osobistego. Cały ten kilkudziesięciostronicowy zapis wypełnia jedno wielkie szukanie formuły wyrażania własnego doświadczenia z przeszłości i teraźniejszości, szukania sposobu opowiadania i tworzenia własnej książki autobiograficznej. W tym uporczywym i irytującym nieraz czytelnika (i autora, o czym świadczą metateksty) szukaniu spotykają się ze sobą i autobiografia, i tytułowy memuar, i dziennik, i list, i inne formy wypowiedzi. Zilustrujmy każdą z tych poetyk na krótkich wglądach w *Pamiętnik*.

„– Autobiografia. Tak. – O sobie, o swojej małej i ważnej osobie”

Ostatni tekst Korczaka – zauważyła Czermińska – zaczyna się jak autobiografia⁷. Istotnie, zdaje się na początku, że będziemy mieli do czynienia z uporządkowanym obrazem dotychczasowego życia autora, że oto w czas ciemnej nocy wojennej i gettowej zebrał wszystkie siły, aby napisać własną autobiografię, czyli dzieło ujmujące jego życie w pewną logikę, czyniące z egzystencji skomponowany i zamknięty tekst. Jednak już po kilku stronach zdajemy sobie sprawę, że ambitny plan rozbija się na wstęp oraz rozrzucone jedynie po tekście ułamki projektu. Co do przedmowy, na początku tekstu znajdują się właściwie trzy tego typu próby. Najpierw autotematyczna refleksja o pamiętniku, następnie zapowiedź polemiki z Nietzschem i – na koniec – powiastka o dwóch grzejących się w słońcu dia-

⁷ M. Czermińska, „*Mówić pamiętnik*”, dz. cyt., s. 215.

dach. Wszystkie te swoiste preambuły autobiograficzne sytuują projekt Korczaka jako anons nie tylko opowieści o własnym życiu, ale także, a może przede wszystkim, próbę wypowiedzi antropologicznej – o człowieku w ogólności. Mottem do takiego projektu mogłyby być słowa znajdujące się w *Pamiętniku* jako komentarz do potrzeby napisania autobiografii:

Ktoś napisał gdzieś złośliwie, że świat jest kropelką błota, zawieszoną w bezkresie; a człowiek jest zwierzęciem, które zrobiło karierę.

Może być i tak także. Ale dopełnienie: ta kropla zna cierpienie, umie kochać i płakać i pełna jest tęsknoty. (s. 17)

Podobny kierunek wyznacza metatekst autora z pierwszych zdań o potrzebie napisania innego pamiętnika niż standardowy, uwaga o Nietzschem zakończona pochwałą Boga i świata Jego stworzeń, a także przeciwstawienie przez Korczaka siebie tak zwanym zwykłym zjadaczom chleba w powiastce o dziadach.

Z kolei ułamkami projektu w dalszej części tekstu jest na przykład propozycja ujęcia przez Doktora swojego życia w symbolicznie rozumiane siedmioletnie, którą spotykamy w środku *Pamiętnika*, wiele takich ułamków pojawia się także epizodycznie w osobnych wypowiedziach rozrzuconych po zapisach.

Dlaczego tak się dzieje? Wydaje się przecież, że bogate, ale wyraźnie ukierunkowane i rozwijane życie starego Doktora to idealny materiał na świetną autobiografię. I bez trudu znaleźć by można dla niej znakomitą oś kompozycyjną, zarazem jednostkową i uniwersalną. Odpowiedź nasuwa się w sposób równie oczywisty. Owszem, Korczak napisałby pewnie autobiografię sensu stricto, ale nie w tej terażniejszości, nie w tych okolicznościach, w których próba uporządkowanego i przemyślanego od początku do końca dzieła skazana była z góry na porażkę. Ale to symptomatyczne fiasko projektu książki o całym życiu jest paradoksalnym zwycięstwem literatury. Złamana u swych początków autobiografia obrazuje w swej poszarpanej i hybrydycznej poetyce właśnie zmaganie się z wyrażeniem siebie i opi-

saniem swojego widzenia świata w perspektywie terażniejszości. Klęska autobiografii wyraża więc w tym przypadku egzystencjalną niemożliwość kontynuowania gatunku, który cechuje forma zamknięta i poukładana wewnątrznie, w rzeczywistości pełnej dynamiki, ruchu, nieustannej pracy i niepokoju. Pozostaje logika nieciągłości, wspomnienia i relacjonowania, zmiany perspektywy i otwarcia na zmieniający się z dnia na dzień scenariusz zdarzeń. *Pamiętnik* zaczyna coraz bardziej wyrażać okoliczności pisania niż zaprojektowany na początku zamiar twórczy.

„wspomnienia zależne są od naszych aktualnych przeżyć”

Z autobiografią spokrewniony jest pamiętnik. Łączy go z nią dystans czasowy, jaki towarzyszy pisaniu o odległej przeszłości, a dzieli kształt kompozycyjny wspomnień, które nie tworzą już jakiejś zwartej i przemyślanej całości. Otóż tytułowa kwalifikacja tekstu, nadana zresztą nie przez autora, a przez powiernika maszynopisu, Igora Newerlego, w dużym stopniu odpowiada sporym partiom zapisów. Można rzec, że autobiografia zamienia się w słabo uporządkowany pamiętnik, czemu towarzyszy też refleksja Korczaka nad tego typu pisaniem. Jest to jedna z piękniejszych figur, autor szkicuje własną postać jako kopacza studni, który sięga coraz głębiej do własnej przeszłości oraz – co równie ważne – zapatruje się za każdym razem na tę wydobytą przeszłość z powierzchni terażniejszości:

Gdy kopiesz studnię, zaczynasz robotę nie od głębokiego dna, poruszasz szeroko zrazu górną warstwę, odrzucasz ziemię łopata za łopata, nie wiedząc, co niżej, ile splątanych korzeni, jakie przeszkody i braki, ile uciążliwych, zakopanych przez innych i przez siebie, zapomnianych kamieni i różnych twardych przedmiotów. (s. 8)

Przeszłość Korczaka raz po raz istotnie jest obecna w *Pamiętniku* i ilościowo gra, jak się wydaje, rolę największą. Ale zasadą tekstu jest właśnie owo przenikanie się różnych warstw (łopat)

przeszłości i terażniejszości albo – inaczej rzecz ujmując – patrzenie na przeszłość (ale i na każdy odległy czas) ciągle z perspektywy, którą tworzy chwila bieżąca. Marząc o świetlanej i błogosławionej przyszłości, w której będzie się toczyć szlachetna walka o najpiękniejszą modlitwę do Boga, autor dodaje sarkastycznie: „Zapomniałem nadmienić, że i teraz jest wojna” (s. 17). W ten sposób Korczak wyraża najważniejszą zasadę poetyki pamiętnika, która polega na dużym dystansie narracyjnym między opowiadanymi zdarzeniami a sytuacją ich przywoływania. Jak to ujmie autor: „wspomnienia zależne są od naszych aktualnych przeżyć. – Wspominając, nieświadomie kłamiemy” (s. 50).

Słowem, Korczaka *Pamiętnik* od autobiografii ewoluuje ku memuarowi, a następnie z kolei ku takiej postaci tego ostatniego, którą można by określić jako dziennik wspomnienia i marzenia. W jego ramach sytuacja narracyjna i jej plan zdarzeniowy coraz bardziej w toku tekstu towarzyszą i współtworzą sens wypowiedzi razem z odległymi nieraz czasowo i przestrzennie (najczęściej przeszłymi, ale i przyszłymi) tematami opowiadania.

„Teraz rok 1942. Maj. Chłodny maj w tym roku”

Myliłby się jednak ten, kto by uznał, że tytuł zapisów Korczaka w getcie odpowiada w pełni kształtowi genologicznemu tekstu i wyczerpuje jego poetykę. I projekt autobiografii, i zamysł pamiętnika z czasem coraz intensywniej modyfikowane są bowiem w tym tekście przez wpisy typowo diarystyczne, związane z aktualnym i bardzo wyrazistym *hic et nunc*. Bezpośrednio po przytoczonej poprzednio refleksji na temat wielkości człowieka, który cierpi i kocha, padają słowa:

Godzina szósta i pół.

Krzyknął ktoś w sypialni.

– Chłopaki, kąpiel, wstawać.

Odkładał pióro. Wstać czy nie? Dawno nie kąpałem się. Wczoraj złapałem na sobie i zamordowałem bez skrupułów jednym zręcznym uciskiem paznokcia – wesz. (s. 18–19)

Pisanie o przeszłości, marzenia oraz ponadczasowa refleksja na różne tematy mieszają się tu co krok z donosami terażniejszości⁸ w postaci bardziej bądź mniej rozwiniętych migawek z życia sierocińca, getta, wreszcie całej sytuacji wojennej, choć ten ostatni plan reprezentowany jest doprawdy szczątkowo. A propos tej dialektyki przeszłości i terażniejszości można dostrzec w tekście Korczaka, że zapisy rozpoczynają się w maju 1942, a kończą już w trakcie „ostatecznego rozwiązania”, czyli na początku sierpnia tego roku (ostatni zapis pochodzi z 4 sierpnia). Między tymi datami obserwujemy najpierw wyraźną przewagę pamiętnika, następnie coraz silniejszą inwazję zapisów bieżących. Podzielony przez Korczaka na dwie części tekst w pierwszej z nich jest bardziej wspomnieniowy, w drugiej zdecydowanie bardziej diarystyczny. W ten sposób, obok intensyfikacji datowania, o której już wspominałem, oddana zostaje w tekście silna inwazja terażniejszości. Powstaje wrażenie, że autor starał się przed nią nieco opancerzyć własnym wspomnianiem i celowo odsuwał na początku prowadzenia zapisów sprawy bieżące ku dalszym planom wypowiedzi. Terażniejszość jednak nie dała się zagłuszyć i pojawia się z dużym impetem, im bliżej końca tekstu i życia Korczaka. Wypowiedź staje się coraz bardziej rwana, epizodyczna, ale niepozbawiona przy tym często wyraźnej, a nieraz bardzo subtelnej kontroli autora-narratora. Niemniej dominacja dziennika zapowiada ostateczny triumf w tekście poetyki fragmentu i formy otwartej wypowiedzi.

„Może pamiętnik ten pisać w formie listów do siostry”

Jest jeszcze jeden ważny gatunek pisarstwa osobistego w *Pamiętniku*. Myślę o liście. W pewnym momencie Korczak zastanawia się, czy nie pisać własnego tekstu jako listu do siostry. Z zamiaru rezygnuje, ale nastawienie epistolograficzne odczuwalne

⁸ Na powinowactwo *Pamiętnika* z Białoszewskim słusznie zwrócił uwagę Leociak w przywoływanym już (zob. przypis 2) *Posłowniu* do ostatniej edycji tekstu Korczaka.

jest w całym tekście. Dzieje się tak za sprawą silnej dialogizacji wypowiedzi, która permanentnie nastawiona jest na jakieś „ty”. Doktor nie chciał przecież tak naprawdę pisać autentycznych listów do siostry, ale wykorzystać charakterystyczne dla poetyki listu nachylenie wypowiedzi ku drugiej osobie. Najczęściej jest nią ostatecznie sam autor, niemniej jednak tekst zdecydowanie się tym adresem komunikacyjnym wyróżnia i spośród literatury pamiętnikarskiej, i diarystycznej. Wydaje się wręcz, że Korczak nie potrafi nie tylko opowiadać o zdarzeniach z rzeczywistości, ale nawet wspominać czy rozmyślać bez zadawania pytań i próbnego formułowania rozwiązań, a przede wszystkim bez – charakterystycznego dla prawdziwej rozmowy – napięcia wypowiedzi. W jednym z metatekstów *Pamiętnika* sugeruje, że pisząc tekst dla kogoś obowiązany jest mówić, ale tak naprawdę żywiołem jego życia duchowego jest nieustanna rozmowa:

Mówiłem z ludźmi wiele: z rówieśnikami i wiele starszymi, dorosłymi. Miałem w Ogrodzie Saskim wiekowych partnerów. – „Podziwiano mnie”. – Filozof.

Rozmawiałem tylko sam ze sobą.

Bo mówić i rozmawiać nie to samo. – Zmiana ubrania i rozbieranie się – to dwie różne czynności.

Rozbieram się, gdy jestem sam, i rozmawiam, gdy jestem sam.
(...)

Pytania stawiam ludziom (niemowlętom, starcom), faktom, zdarzeniom, losom. – Nie ponosi mnie ambicja odpowiedzi, chcę przejść do innych pytań – niekoniecznie o tym samym.
(...)

Pisząc pamiętnik czy zyciorys, obowiązany jestem mówić, nie rozmawiać. (s. 116–117)

Otóż kształt całego *Pamiętnika* sugeruje, że ten obowiązek nie został dotrzymany, a autor nie tyle do nas mówi, co bierze nas na świadków rozmowy z samym sobą, za towarzyszy pytania i zamyślenia się nad najróżniejszymi drobiazgami i poważnymi zagadnieniami. Wróć do tej kwestii jeszcze za chwilę.

„Grzeją się na słońcu dwa dziady”

Jeden prowadzi normalne życie, a drugi szalone, wyczerpujące, jeden ma kilkoro dzieci, drugi ponad setkę, jeden dba o zdrowie, drugi je poniewiera w ciągłej pracy, jeden abstynent, drugi pali jak komin, a i popić lubi mocno etc. W ten sposób powstaje parabola ujmująca żywot Doktora jako los indywidualny, inny od przeciętnych i standardowych.

Nieco bliżej końca *Pamiętnika* pojawia się opowieść o profesorze Zi z planety Ro, w którym bez trudu rozpoznać można zakamuflowaną postać Boga patrzącego na ziemię pogrążoną w wojnie i bólu. Na gwałt odpowiada On jednak łagodnym, idyllicznym pejzażem oraz wyrozumiałym wzrokiem, w którym można najpewniej zobaczyć i postawę samego Korczaka:

Nad planetą Ro (może Lo) przestrzeń wypełniona była błękitem, wonią konwalii i słodyczą wina. Jak śnieg wirowały uskrzydłone uczucia, wznosząc pieśń po pieśni, łagodne i czyste.

Ziemia nasza młoda jeszcze. A początek jest bolesnym wysiłkiem. (s. 101)

Poza skodyfikowanymi gatunkowo formami zapisu osobistego, jak autobiografia, pamiętnik, dziennik czy list odnaleźć można w *Pamiętniku* także formy będące wyraźnie mikrofabułami czy minipowiadaniem literackimi, a także scenki rodzajowe, gnomiczne sentencje, modlitwy, notatki i innego rodzaju użytkowe zapiski, projekty pisarskie, rozważania bardziej ciągłe i metodyczne etc. Nie będę tu charakteryzował ich szczegółowo, powiem tylko, że wszystkie stanowią otoczenie tekstowe pokrewne i bez przeszkód zasilające narrację i dyskursy osobiste. To, co *Pamiętnik* w tym względzie wyróżnia, nazwałbym stałą skłonnością autora do dbałości o zobrazowanie w konkretnej historyjce, rozważaniu czy nawet frazie jakiegoś problemu, jakiejś ważnej myśli.

Zapis osobisty i literatura

Jak ująć tę złożoną genologicznie całość, w której współwystępują obok siebie i ślady autobiografii, i znaki pamiętnika, dziennika, listu, i innych form literackich i nieliterackich? Jeśli takie pytania zadamy *Pamiętnikowi*, to okaże się, że przy całej swojej różnorodności genologicznej jest to tekst owładnięty jedną tendencją rozpisaną na różne sposoby wypowiedzi. I dziennik, i pamiętnik, i autobiografia, i dialog, i formy literackie, i wszelkie inne – tętnią podskórną, stałą skłonnością autora do solilokwialnej medytacji. Refleksyjny stosunek podmiotu do rozmaitych warstw przeszłości, do migawek i większych scen z teraźniejszości, a nawet do potencjalnej przyszłości nadaje temu tekstowi – mimo wskazywanych nieciągłości i zmian – charakter w dużym stopniu jednolity i konsekwentny. Zobaczmy, co notuje Korczak po 1 sierpnia 1942, kiedy trwa już akcja likwidacji getta:

– Nie oskarżam Niemców: pracują, a raczej planują logicznie i skutecznie, muszą gniewać się, bo im przeszkadzają. Głupio przeszkadzają.

I ja przeszkadzam. Są nawet pobłażliwi. Tylko „łapią” i każą stać na miejscu – nie kręcić się po ulicach, nie zawadzać.

Dobro mi czynią, bo pętając się, mogę oberwać od zabłąkanej kuli. – A tak stoję bezpiecznie pod murem i mogę spokojnie i uważnie patrzeć i myśleć, snuć myśli.

Snuję. (s. 130)

Cały *Pamiętnik* splata ta rozsnuta wszędzie myśl, doczepiona do różnych detali przeszłego i teraźniejszego życia. Ostatni zapis tekstu, o którym była już mowa, obramowany jest powtórzoną sceną podlewania przez Korczaka kwiatów na oknie. Powstaje wrażenie, że wszystkie wypowiedziane między tą sceną miniteksty są kolejnymi ogniwami rozsnuwanej rozmowy wewnętrznej. Rozmowa, o której myślę, nie dotyczy tylko konkretnych kwestii, prostej wymiany zdań, ale jest przede wszystkim rozmową różnych form pisania, które Korczak traktuje jako

swoiste głosy wchodzące ze sobą w dialog. Jest to zatem solilokwium autobiografii z pamiętnikiem, dziennika z listem, fabuły z wyznaniem, powiastki z rozmyślaniami. Z tego pozornego chaosu form rodzi się i rośnie na naszych oczach zatrzymany w stylu obraz wielu rzeczy jednocześnie. I Korczaka z jego rozmaitością języków pisarskich. I Korczaka w czasie wojny oraz dotkliwej starości, nerwowego, często poirytowanego, pełnego napięcia, ale i mimo wszystko stałego w swoich zasadach i wciąż filozoficznie nastawionego do rzeczywistości, a także – wciąż błogosławiącego świat. I wreszcie getta tuż przed Zagładą pełnego palących spraw, walki o przetrwanie i dobrze skrywanej za umierającą jako ostatnia nadzieją – okropnej trwogi oraz paniki. Obraz ten powstaje jednak nie tyle dzięki temu, co Korczak mówi, ale w głównej mierze za sprawą tego, jak opowiada. Z różnorodności form pisania nie powstaje tu bowiem chaos komunikacyjny, nieposkładany konglomerat notatek, ale spójna myślowo i mimo wszystko jednolita stylistycznie oraz rodzajowo, czyli w pełni literacka medytacja o człowieku w obliczu sytuacji całkowitego zagrożenia jego egzystencji

* * *

Jakie ogólniejsze wnioski można wyprowadzić z tej nieco pobieżnej i na pewno wartej rozwinięcia analizy genologicznej *Pamiętnika*⁹?

Po pierwsze, chciałbym mocno podkreślić, że w małej książeczce Doktora, powstającej głównie nocami bądź wczesnymi

⁹ Szkic jest kolejną wprawką do większej całości, która poświęcona będzie szerszej analizie *Pamiętnika* Korczaka i innych polskich solilokwów medytacyjnych XX wieku. Por. dwa inne moje teksty na ten temat: *Korczak. Jeden zapis i jedna uwaga o diarystyce*, w: *Świat przez pryzmat Ja*, t. 1: *Teorie i autobiograficzne rekonosanse*, pod red. B. Gontarz i M. Krakowiak, Katowice 2006, s. 69–76; „*Pamiętnik*” *Janusza Korczaka jako dziennik medytacyjny*, w: *Medytacja. Postawa intelektualna, sposób poznania, gatunek dyskursu*, studia pod red. T. Kostkiewiczowej i M. Saganiak, Warszawa 2010, s. 235–245.

porami rannymi, między majem a sierpniem 1942 roku, ogniskują się najważniejsze problemy tego obszaru piśmiennictwa, które Roman Zimand ochrzcił przed laty bardzo fortunnie literaturą dokumentu osobistego¹⁰. Można sobie na taką ekstrapolację pozwolić, ponieważ ostatni utwór Korczaka to projekt autobiograficzny *par excellence*. Widać w nim załączki najrozmaitszych form ekspresji „ja”, które sąsiadują obok siebie bez większej kolizji, ponieważ wyrażają ten sam żywioł pisania czy – jak chciał Zimand – osobny rodzaj literacki. Nieciągłości narracyjne, swobodne przeskakiwanie z przeszłości do terażniejszości i przyszłości, przechodzenie najzupełniej naturalne od wspomniania do zapisów bieżących, od refleksji do kroniki i z powrotem, od konwencji dziennika do pamiętnika, a nawet listu, a także do form mniej wyrazistych strukturalnie, jak notatki czy zapiski, wreszcie do form tradycyjnie literackich, jak powiastka, przypowieść czy opowiadanie – wszystko to zakreśla szeroki i bardzo bujnie rozwijający się w wieku XX (a i współcześnie) obszar piśmiennictwa, które wypełniało i wypełnia ludzką potrzebę słuchania historii. Zakwestionowaniu ulega przy tym, zauważalna w przeszłości czytelniczej, przewaga form fikcyjnych, głównie powieści¹¹.

Po drugie, jest to tekst znakomicie ucieleśniający tendencje obecne w całym obszarze literatury dokumentu osobistego, rozciągającym się od bezosobowych niemal kronik poprzez najbardziej poufałe wyznania aż do literackich gier z własnym „ja”. Na jego przykładzie widać różne typy postawy autobiograficznej zarówno w jej postaciach czystych, jak i w – częstszym przy tego typu praktykach pisarskich – wzajemnym związaniu tych skłonności oraz grze między nimi.

¹⁰ R. Zimand, *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle a o diaryście w szczególności*, w: tegoż, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, s. 6–45.

¹¹ Szeroko pisał na ten temat w swoich esejach Tomasz Burek, a podsumowała lapidarnie kwestię Czermińska we wstępie do swojej książki o trójkącie autobiograficznym, zatytułowanym *Obszar prozy niefikcyjnej (Autobiograficzny trójkąt*, dz. cyt., s. 11–18).

Właściwość *Pamiętnika*, która polega na załamaniu się projektu całościowej autobiografii, może być reprezentatywnym przykładem tendencji, którą obserwujemy w polskiej literaturze dokumentu osobistego w wieku XX. Przeważają w niej zdecydowanie formy pamiętnikarskie, diarystyczne i epistolograficzne o charakterze fragmentowym, nieciągłym, często przenikające się w tych żywiołach pisania ze sobą. Wyjątki, takie jak na przykład wartościowa także literacko, ale wyszła spod pióra lekarza autobiografia Ludwika Hirszfelda *Historia jednego życia* czy *Rodzinną Europą* Miłosza potwierdzają tylko regułę.

Charakterystyczna jest również dla całej XX-wiecznej polskiej literatury dokumentu osobistego, zauważona u Korczaka, tendencja do przenikania się pamiętnika i dziennika, czy do przechodzenia memuaru w diariusz. Owszem, pamiętników jest w niej sporo, ale pierwsze skrzypce zaczynają odgrywać właśnie relacje czynione na bieżąco, poczynawszy od dzienników osób nieparających się na co dzień piórem, a na wielkich pisarzach-diarystach skończywszy¹². Dziennik wyrasta na łonie pamiętnika i go – jako forma nowoczesnej literatury – przerasta¹³. Natomiast ukłony Korczaka w kierunku fikcji i fabuły na użytek autobiografii odsłaniają szerokie pole tego typu pisarstwa, które będzie się stale rozwijało w napięciu z prozą powieściową¹⁴.

¹² Na temat tych ostatnich zob. obszerne i frapujące studium Pawła Rodaka *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Warszawa 2011. Omawiając dzienniki pisarzy w wieku XX, autor skazany był jednak z góry na pominięcia: w tzw. międzyczasie światło dzienne ujrzała diarystyka m.in. Jarosława Iwaszkiewicza, Anny Kowalskiej, Sławomira Mrożka czy Mirona Białoszewskiego.

¹³ W dziale „Rocznika Literackiego” w rubryce *Pamiętniki. Wspomnienia. Listy*, poczynawszy od lat 60. XX wieku coraz częściej pojawiają się omówienia form diarystycznych nieadekwatne do tytułu działu odpowiadającego memuarystyczno-epistolograficznym tradycjom pisarstwa osobistego w okresach wcześniejszych.

¹⁴ Zob. E. Balcerzan, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990, s. 30–31. Diagnoza badacza w najbardziej radykalnym sformułowaniu brzmi: „Autobiografizm zastępuje wielką epikę. Potrafi wchłonąć wszystkie (...) doświadczenia prozy” (s. 31).

Po trzecie jednak, głównym pytaniem o charakter pism osobistych, jakie stawia *Pamiętnik*, jest pytanie o status estetyczny wielu podobnych sylwicznych tekstów autobiograficznych. Jakie kryteria zastosować, co musi się stać, żeby tego typu dokument stał się literaturą? Podobne pytania zadał sobie przed laty w przywoływanym tu już szkicu nieodżałowany badacz pism osobistych, Roman Zimand. Stwierdził wówczas, że w piśmiennictwie tego typu charakterystyczna dla literatury pięknej funkcja poetycka, czyli swoiste językowe ukształtowanie wypowiedzi, traci swoją moc decydującą, oddając pole innym kryteriom wartościowania. Na piedestał estetyczny wynieść dziennik czy pamiętnik może oryginalna czy ekscentryczna osobowość piszącego, niezwykłość i unikatowość jego doświadczenia, a także funkcja poetycka rozumiana jednak nie tyle jako naddane uporządkowanie słów, ile jako gra na osi prawdy i zmyślenia. Do tej ostatniej właściwości dodałbym jeszcze drugą opozycję niezwykle istotną dla pism osobistych, o której Zimand wspomina, mówiąc o ogólnej filozofii autobiografizmu, ale której nie włącza do rejestru cech poetyki samego tekstu. Myślę tu o stałym dla tego typu pisania napięciu między tym, co osobiste a tym, co powszechne, między sprawami jednostkowymi i ogólnymi, wyjątkowymi i naturalnymi, oryginalnymi i standardowymi, słowem – między tym, co autorskie, a tym, co ludzkie. Obok gry na osi prawdy i zmyślenia widziałbym w tej właśnie opozycji drugą naczelną zasadę poetyki literatury dokumentu osobistego, widoczną bardzo dobrze także w *Pamiętniku Korczaka*¹⁵.

Spróbuję na koniec jeszcze przeformułować pytanie Zimanda, bo wydaje mi się, że przy wszystkich swoich subtelnych uwagach, nie dopowiedział, na czym ostatecznie polega literackość tego typu pism. W jaki sposób tekst osobisty, dziennik, pamiętnik, list czy tak hybrydyczny projekt autobiograficzny jak

¹⁵ Szerzej piszę na ten temat w szkicu *Korczak. Jeden zapis i jedna uwaga o diarystyce*. Zob. przypis 9.

Korczaka może zostać uznany za tekst literacki? Mówiąc „literacki”, mam na myśli całościowy obraz wypowiedzi, który uzmysławiamy sobie, czytając zapisy. Wróć na chwilę do *Pamiętnika*. Niewątpliwie nie jest on od początku do końca dziełem sztuki słowa w rozumieniu tradycyjnym, tak jak nie jest tego typu dziełem prawie żaden dziennik, pamiętnik czy zbiór listów. Ale brak tradycyjnego języka poetyckiego czy klasycznych gatunków literackich nie oznacza przecież, że musimy rezygnować z pytań o stylistyczną i genologiczną dominantę tekstu. Że musimy szukać wyznaczników literackości głównie w tym, co się rejestruje, wyznaje, komentuje oraz w serokim zapleczu postawy podmiotu, a nie w tym, jak się opowiada, wykorzystując dostępne konwencje pisania.

W tym ostatnim i banalnym wydawałoby się stwierdzeniu zawarte jest, moim zdaniem, jedyne pewne i niepodważalne kryterium literackości pism osobistych i każdego rodzaju tekstów użytkowych czy dokumentarnych. Jeśli diaryście, pamiętnikarzowi czy autorowi listów bądź innych zapisek intymnych udało się w stylu tychże ewokować adekwatny i wyrazisty wizerunek siebie oraz opisywanej rzeczywistości, taki dziennik, pamiętnik, list czy nawet zbiór notatek nazwiemy bez wahania literaturą¹⁶. Szukanie właściwego, indywidualnego stylu wspomnienia, rejestrowania zdarzeń, notowania czy w ogóle pisania o sobie, prowadzi, jak pouczają przykłady, do odkrywania arcydzieł gatunku (na przykład Andrzej Bobkowski, Zofia Nałkowska) oraz spektakularnych porażek na tym polu (na przykład casus Jerzego Andrzejewskiego).

¹⁶ Ostatnio miałem okazję przyjrzeć się nieco dokładniej dwóm książkom wspomnieniowym znakomitych badaczy literatury, Czesława Zgorzelskiego (*Przywołane z pamięci*, Lublin 1996) i Ireny Sławińskiej (*Szlakami moich wód...*, Lublin 1998). Są to pamiętniki, których odmienna forma (u Zgorzelskiego skomponowana i jednolita autobiografia, u Sławińskiej mozaikowe i meandryczne eseje wspomnieniowe) znakomicie wyraża w aspektach genologicznych i stylistycznych podobieństwa oraz różnice w postawach i osobowościach obojga uczonych. Właśnie dzięki temu ich wspomnienia z obszaru pism osobistych awansują do kręgu literatury dokumentu osobistego.

Radosław Sioma

Komedia i doświadczenie. O *Dwóch teatrach* Jerzego Szaniawskiego

Sztuka graniczna

Mniej więcej od początku lat 30. w twórczości Jerzego Szaniawskiego coraz częściej zaczynają się pojawiać ciemniejsze tony. Dotyczy to nie tylko pozbawionych rysu komicznego kameralnych krótkich sztuk, utrzymanych zazwyczaj w poetyce słuchowiska, ale także takich dramatów jak *Fortepian* czy *Dziewczyna z lasu*, pozbawionych już całkowicie jasnego liryzmu komedii powstających do roku 1925, z których ostatnią był najbardziej bodajże znany z przedwojennej twórczości Szaniawskiego *Żeglarz*. Pisarstwa Szaniawskiego nigdy nie cechował łatwy optymizm, raczej brak złudzeń co do natury człowieka, a prawdziwa wspólnota (autentyczne, nieurzeczowione relacje międzyludzkie), jeśli w ogóle się w nim pojawiała, to graniczyła z cudem, sytuując się na granicy prawdopodobieństwa. Można zresztą zauważyć, że ta ciemna tonacja pojawia się już na początku twórczości Szaniawskiego, mianowicie w *Ewie* (wystawionej w 1921 roku), jednym z pierwszych utworów ze sceptycyzmem patrzących na nowo powstałą polską demokrację. Z czasem jednakże minorowe tony stają się w pisarstwie autora *Dwóch teatrów* coraz częstsze i w jakiejś mierze odpowia-

dają nastrojom społeczno-politycznym drugiego dziesięciolecia międzywojnia, zwanego wszak „ciemnym”. *Fortepian* wyraża obawę nie tylko przed estetycznym (rodzący się przemysł kulturowy), ale i politycznym populizmem lat 30. minionego stulecia. Z drugiej strony to ciemnienie tonacji wiąże się też zapewne z doświadczeniem osobistym zbliżającego się do pięćdziesiątki pisarza. Pod koniec lat 20. umiera jego ojciec, na początku 30. matka.

Prawdziwe pasmo nieszczęść zaczyna się jednakże dla Szaniawskiego w czasie wojny. Zarekwirowanie majątku w Zegrzynku zmusiło go do zamieszkania w Warszawie, u przyjaciół, Wandy i Józefa Natolskich. Niezbyt wiele o tym okresie w życiu pisarza wiadomo, w każdym razie w roku 1944 wraz z Natolskim i byłym administratorem swojego majątku, Kazimierzem Kucharskim, zostaje aresztowany przez gestapo i trafia na Pawiak. Natolskiego Niemcy zamordowali, Szaniawski, „katowany i bestialsko zmalterowany”, „stracił uzębienie i nabawił się lęku przed podróżą”¹. Wskutek nieznanego bliżej zbiegu okoliczności wraz ze swoim administratorem opuszcza więzienie na kilka dni przed Powstaniem Warszawskim, które spędza w stolicy, by potem, przez obóz pruszkowski, udać się na tułaczkę po zniszczonej wojną Polsce i osiąść wreszcie na dłużej w Krakowie. Bardzo szybko zabiera się jednak za pisanie swojej powstałej pod wpływem doświadczeń wojennych „summy teatrologicznej”, czyli *Dwóch teatrów* (wystawionych w 1946 roku)².

¹ S. Stanik, *Samotnik z Zegrzynka. Studium o Jerzym Szaniawskim*, Bydgoszcz 1998, s. 96.

² Zob. tamże, rozdziały: XIII (*Tułaczka wojenna*) oraz XIV (*Wielkie wydarzenie: „Dwa teatry”*). „Ta nić czarna”, by zapożyczyć się u Norwida, „się przedzie” znacznie dłużej, bo kiedy wreszcie po kilku latach uda się Szaniawskiemu powrócić do zniszczonego przez Niemców dworku w Zegrzynku, jako kułak prześladowany będzie specjalnymi domiarami podatkowymi przez komunistyczne władze. W roku 1949 jego sztuki znikną na kilka lat z powodów politycznych, w 1952 natomiast w Zalewie Zegrzyńskim utopi się jego serdeczny przyjaciel

Dwóm teatrom właśnie Tadeusz Różewicz przyznał w rozmowie z Kazimierzem Braunem miano „sztuki granicznej”:

Objawił mi się wielki majster, który zrozumiał, że nie będzie już „szaniawszczyzny” w dawnym tego słowa znaczeniu. Tak, to jest jedna z granicznych sztuk polskiej dramaturgii. I to nie jest na melodyjce czy na fali Witkacego czy Gombrowicza. Na zupełnie innej. Tu poeta mówił. Szaniawski był bardzo swoistym typem liryka. Był czystym lirykiem. Warto by sięgnąć do Czechowa, trafić do jego nastrojów. I znalazłby się po drodze *Most* Szaniawskiego. To wyglądanie przez okno, te oczekiwania. To przecież Czechow. Tam się czeka na coś, co się może wydarzyć, a może nie wydarzy. Może się most zawali, a może rewolucja wybuchnie. *Dwa teatry* to była pierwsza i zresztą jedyna po wojnie propozycja nowej dramaturgii. Innego typu niż propozycja Witkiewicza³.

Pomimo wspólnego, ponadpokoleniowego doświadczenia, którym dla obydwu pisarzy była wojna, opinia Różewicza musi budzić pewne wątpliwości, przede wszystkim dlatego, że wyraźnie docenia on Szaniawskiego kosztem Witkacego i Gombrowicza. Jest to zresztą zestawienie bardzo rzadkie, tak że

i sekretarz, Leon Pietrzykowski. Wreszcie na początku lat 60. ożeni się ponad 70-letni autor *Żeglarza* z niezrównoważoną psychicznie Wandą Anitą Szatkowską. Pech zdaje się jednak prześladować Szaniawskiego nawet po śmierci – w 1977 spłonie jego rodzinny dwór i nigdy już nie zostanie odbudowany, a jeśli chodzi o życie pośmiertne pisarza, które zależne jest od czytelników, choć nie bez znaczenia są tu też literaturoznawcy i reżyserzy, to Szaniawski coraz bardziej zapadać się będzie w niepamięć, znikając powoli z repertuaru teatrów i spisów szkolnych lektur. Żadna jego sztuka nie znalazła się też, o ile dobrze mi wiadomo z powodu nieuregulowania spraw spadkowych, w dwutomowej, opracowanej przez Jana Kłossowicza *Antologii dramatu polskiego 1945–2005* (Warszawa 2007).

³ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 26. Ciekawi oczywiście, w jakim stopniu Tadeusz Różewicz znał w momencie premiery *Dwóch teatrów* twórczość dramaturgiczną Witkacego i Gombrowicza. Ten ostatni przed wojną wystawiany nie był, w roku 1938 opublikował jedynie w „*Skamandrze*” *Iwonę, księżniczkę Burgunda*.

względu na porównywanych pisarzy, jak i ocenę ich twórczości, niezgodną z ciągle malejącym zainteresowaniem pisarstwem Szaniawskiego, tak wśród historyków literatury i teatru, jak i reżyserów⁴. Zestawienie jednak o tyle interesujące, że z jednej strony mamy dwóch dramaturgów „ciemnych”, by nie rzec po prostu, że reprezentantów dramaturgii rozpacz, z drugiej zaś komediopisarza, który od początku swojej dalekiej od łatwego optymizmu twórczości, niepozbawionej jednak nadziei w swym modernistycznym sceptycyzmie, zachować próbuje związek z przedkrytyczną (przedmłodopolską) formą komedii.

Również napisane zaraz po wojnie i, podkreślmy to, pod wpływem wojennego i, jak się wydaje, przede wszystkim powstaniowego doświadczenia *Dwa teatry*, podobnie jak wiele przedwojennych pełnospektaklowych sztuk Szaniawskiego, noszą podtytuł *Komedia w trzech aktach*, i dziś, z perspektywy dziesiątek lat, wydaje się to przynajmniej zaskakujące⁵. Jest to wprawdzie komedia specyficzna – poetycka, metafizyczna, modernistyczna, to znaczy sceptyczna i świadoma, że losów szlachetnej naiwności wcale nie wieńczy szczęście, ale jednocześnie na przekór rzeczywistości ponownie głosząca pochwałę tej naiwności, która chyba po raz pierwszy w polskiej sztuce zdaje się urastać do jakiegoś metafizycznego rozmiaru, jest równie niepojęta jak groza, którą jest otoczona i której ośmieliła się przeciwstawić. Jest to zarazem ostatnia komedia romantyczna o cechach „teatru ogromnego”, komedia (nie)realności, tego i, swoiście po-

⁴ Dotyczy to również *Dwóch teatrów*. Ostatnia premiera odbyła się w roku 1999 w Teatrze Telewizji; reż. Gustaw Holoubek. Zob. <http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/11124,szczegoly.html> [dostęp 16.03.2013].

⁵ J. Szaniawski, *Dwa teatry*, w: tegoż, *Dramaty zebrane*, Kraków 1958, t. 3, s. 65 (dalej ta pozycja określana będzie skrótem DT). „Komedii” w podtytule poza kameralnymi jednoaktówkami nie mają, co naturalne, sztuki „poważne”, *Most. Sztuka w trzech aktach*, *Dziewczyna z lasu. Sztuka w trzech aktach*, oraz – już bez wątpienia komedia, na dodatek zbudowana na kanwie francuskiej odmiany komedii dell’arte – *Papierowy kochanek. Trzy akty z prologiem*.

jętego, tamtego świata, syntezy różnych rodzajów doświadczenia, często uznawane zresztą za wykluczające się. Komedia – wreszcie – autotematyczna, bo pytająca o możliwość komedii, inaczej niż komedie przedwojenne Szaniawskiego, zrywająca, choć zarazem w specyficzny sposób pamiętająca o swej obyczajowo-psychologicznej odmianie. Nasunąć się więc musi pytanie, co uzasadniało – pomimo wojennego doświadczenia grozy – jaśniejszą, specyficznie, bo specyficznie, ale jednak komediową tonację tej sztuki? Mówiąc jeszcze inaczej – jakie doświadczenie umożliwiło antropologiczny optymizm?

Komedia i geny

Tadeusz Różewicz wypowiadał się o *Dwóch teatrach* w kontekście rozważań o czasie i przestrzeni w *Kartotece*, co tylko na pierwszy rzut oka wydaje się zaskakujące. Zauważmy, że w *Dwóch teatrach* – to, przy wszystkich różnicach, przede wszystkim wspomnianym przez Różewicza „czystym liryzmie”, jedna z analogii z *Kartoteką* – osłabione zostaje tradycyjne rozumienie subiektywności i obiektywności (wewnętrzności i zewnętrzności), oraz tego, co w przypadku dramatu tak istotne, to znaczy intersubiektywności (niemożliwej w tradycyjnej postaci właściwie już w przedwojennych dramatach Witkacego i Gombrowicza, choć problematyzowanej w całym, nie tylko dramatycznym piśmarstwie tego ostatniego). Mówiąc najogólniej – *Dwa teatry* to naturalnie dramat o teatrze i świecie (rzeczywistości), jak pisano o nim zazwyczaj, ale także, być może przede wszystkim, o zmianie w pojmowaniu kategorii doświadczenia, zwłaszcza zbiorowego. Szaniawski tak jak przed wojną (i tak jak komedia przed nim) opowiada o przygodzie świadomości naiwnej, w różnym znaczeniu tego terminu zresztą, w znacznie większym stopniu przewartościowuje jednakże kategorię naiwności (niewinności), zwłaszcza w jej epistemologicznej postaci (naiwny realizm metafizyczny, doświadczenie potoczne), rewaloryzując przy tym

pojęcie doświadczenia, czy mówiąc dokładniej – uwzględniając przy tym niekomediowe jego rodzaje⁶.

Autor *Adwokata i róż* krytycznym okiem spogląda na chyba nie tylko poznawczą zachowawczość swoich wcześniejszych sztuk, na ich „mały realizm”, który zamykał się na ulotny liryzm świata (przedwojenna poetyckość sztuk Szaniawskiego wiązała się przede wszystkim z możliwością uobecnienia w życiu jednostki i wspólnoty tego, co wzniosłe), na grozę katastroficznej wizyjności dramaturgii neosymbolistycznej i awangardowej, wreszcie na doświadczenie historyczne. Dodajmy, uprzedzając nieco dalsze rozważania, że nie było w obrębie tej twórczości miejsca również dla nietypowości (odmienności, inności) estetyczno-seksualnej⁷ czy traumy rodzinnej.

Teatralno-dramaturgiczna liryczność, katastrofizm i szeroka, historyczna perspektywa krytykowane są w pierwszym akcie *Dwóch teatrów*, w którym mamy do czynienia ze zwykłym, roboczym dniem w życiu teatru Małe Zwierciadło, jego Dyrektora (główny bohater) oraz pracowników. Wtedy właśnie biuro (i zarazem mieszkanie) Dyrektora nawiedzają dwie dość „dziwne”, przybyłe jakby ze snu postaci, Autor i Chłopiec

⁶ Na temat gatunku komedii zob. m.in. D. Ratajczakowa, *Światoobraz komedii. Podłoże gatunku i jego przemiany; Komedia w epoce Młodej Polski*, w: tejże, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, wyb. i oprac. B. Koncewicz, t. 1, Wrocław 2006; A. Krajewska, *Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjoniści i nowatorzy*, wyd. 2, Poznań 2004; R. Taborski, *Komedia – sztuka – dramat. Z badań nad gatunkami dramatycznymi w Polsce 1840–1918*, w: tegoż, *W kręgu młodopolskiego dramatu i teatru. Dwa szkice*, Kielce 1991. Na temat doświadczenia zob. np. M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008; D. Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012.

⁷ Warto jednak zwrócić uwagę na swoistą estetykę płci w przypadku postaci młodzieńców z jednej strony, z drugiej na pojawiający się w komedii znacznie przed Szaniawskim (np. w *Zemście Aleksandra Fredry*), stały jednak w jego przedwojennej twórczości motyw zdekompletowanej rodziny. Na ten ostatni temat zob. R. Sioma, *Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniawskiego*, Toruń 2009, rozdział poświęcony *Żeglarzowi*.

z deszczu, których sztuk, mimo że, jak sam przyznaje, intrygują go, Dyrektor nie godzi się wystawiać na scenie swojego teatru.

Sztuka Autora – nie zostaje podany jej tytuł – to krótka historia szalonego inżyniera, który wysadza miasto, aby na jego miejscu stało nowe. Pod gruzami ginie jednak jego młoda narzeczona. Dyrektor mówi, że słyszał coś „o »poetach« katastrofistach”, że czytał „już coś w tym rodzaju... Miasto leży w gruzach, zagłada cywilizacji europejskiej” (DT, s. 80). Ostatecznie jednak nie godzi się sztuki wystawić ze względu na siłę bezpośredniego oddziaływania teatru i trudną do przewidzenia reakcję widza teatralnego:

Czytelnik, wie pan, ma jakąś wrodzoną możność samoobrony. Straszny obraz może od siebie oddalić. Może tę dał regulować, jak przy pomocy lornetki. I może to zasnuć jakąś mgłą, za którą zatrą się kontury. Ale u nas w teatrze jest inaczej. To jest tuż, blisko, to wciąga, to każe niekiedy być razem. (...) W teatrze bywają niespodzianki. Rzecz groźna może wywołać śmiech. Nieraz tak bywało. I tu jest niebezpieczeństwo, bo tu brak widzowi... jakby tu powiedzieć... tego doświadczenia życiowego... rozumie pan, widz nigdy tego nie widział i nie zobaczy, brak jakiegoś sprawdzianu... (...) kto wie, może byśmy ujęli to tak, że byłaby w tym groza. Te walące się domy, ta śmierć dziewczyny pod cegłami... ale to mogłoby być brutalne. Brutalne szarpanie nerwami. (...) Boję się, żebyśmy nie przekroczyli pewnej dozwolonej granicy estetycznej (DT, s. 80–82).

Z kolei o lirycznych sztukach *Chłopca z deszczu* mówi Dyrektor, że „nie będą grane nigdy, w żadnym teatrze świata” (DT, s. 89). Jedna z nich – *Krucjata dziecięca* – przedstawia pochod dzieci w papierowych hełmach z polskimi znakami, „w oczach niosą jakąś tęsknotę, jakąś chęć czynu, a nie widzą, że idą na zagładę”. Natomiast druga, *Gałąź kwitnącej jabłoni*, to „chwila” (s. 91), jak mówi o niej Lizelotta, która stanowczo odmówiła zagrania roli ginącej pod gruzami narzeczonej, ale w tej etiudzie gotowa jest wystąpić: przy akompaniamencie skrzypiec wyjść w antrakcie jakiejś pełnospektaklowej sztuki przed kurtynę, w białym stroju, z gałązką jabłoni w ręku. Te „liryczne

momenty”, raczej teatralne niż dramatyczne, nie zasługują jednak wedle Dyrektora na miano teatru, kojarząc mu się na dodatek z niepoważną rewii.

Dramaturgiczno-teatralną odmienność w stosunku do Małego Zwierciadła prezentuje również, z pewnością, co nie bez znaczenia, wyższością wobec niej, Woźny. Opowiada on o sprzeczce z kolegą po fachu, pracującym w innym teatrze, który żartował sobie z Małego Zwierciadła:

WOŹNY

Powiada, że gramy same jednoaktówki, powiada, i że co to za nazwa dla teatru – „Małe Zwierciadło”, i w ogóle. Na to ja mu powiadam – gramy jednoaktówki, ale jak gramy. Jak to jest u nas wszystko obmyślane, przestudiowane i w ogóle. My takiej wielkiej kobyły historycznej nie wystawiamy, to prawda. My tłumami nie „operujemy”, ale co ich „tłumy”? Krzyczą „chleba, chleba”, albo „precz z cesarzem”. I w dodatku zawsze mają gołe nogi.

DYREKTOR

Hm...

WOŹNY

I jeszcze wierszem mówią. U nas wierszem się nie mówi, ale każdy, co do nas przychodzi, to jakby patrzył na prawdziwe życie. U nas człowiek się i zająknie, i zakaszle, i kichnie podczas dialogu, a u nich jakby czytał laurkę. Jak u nas podadzą kawę, to kawa pachnie; a jak przy wytwornym śniadaniu zadzwoni kieliszek, to słyhać, że to „bacarat”. Oni mają wielki repertuar i w ogóle, a u nas jest „realizm i autentyzm” (DZ, s. 75–76).

Włożenie w usta Woźnego tyrady przeciw teatrowi monumentalnemu zdaje się mieć dwojakie znaczenie. Po pierwsze, to jedyna postać, której właściwy jest tradycyjny komizm, postaci i słowny, rodem z przedkrytycznej (przedmłodopolskiej) komedii, oparty na kategorii typowości, w tym również w jej środowiskowym znaczeniu (człowiek z gminu). Woźny uosabia typ świadomości sensualistycznej i zdroworoządkowej, należy do tych, którzy, mówiąc słowami ze znanego wiersza Zbigniewa

Herberta, bardziej kochają tłuste zapachy niż piękne słowa⁸. Jego tyrada przeciw tendencjom antyrealistycznym ośmiesza więc ciasny realizm Małego Zwierciadła, tym bardziej, że Szaniawski każe mu ją wygłosić pod wpływem alkoholu (w drodze do pracy wstępuje ze znajomym „na głębszego”)⁹. Zarazem jego zdroworozsądkowość („realizm i autentyzm”) i podkreślany sensualizm czynią go reprezentantem bezkrytycznego, to znaczy niepytającego o swe ograniczenia, zdroworozsądkowego sensualizmu, ze zdziwieniem odnoszącego się do wszelkich odmiennych od niego postaw, w tym do różnych form irracjonalizmu. Nie bez znaczenia jest wszak to, że Matkowski nie rozumie, iż jego, mężczyzny w wieku już podeszłym, sen o dziecku, może oznaczać niespełnioną tęsknotę za posiadaniem dzieci. (Nazwisko Woźnego, wyraźnie znaczące w literackim, komediowym sensie, ujawnia stłumioną sferę jego emocjonalności, którą Dyrektor próbuje wyjaśnić przy pomocy psychoanalizy, ograniczając się jednak w tym do dość banalnych interpretacji snów).

Pewną ironię wobec Małego Zwierciadła widać już w tym, że teatr ten grywa same jednoaktówki. Taka gatunkowa specjalizacja oznacza bowiem ograniczenie się jedynie do powierzchni doświadczenia, czy też mówiąc inaczej – do opartego na do-

⁸ Z. Herbert, *Substancja*, w: tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, wyd. 2, poprawione, Wrocław 1997, s. 100.

⁹ To połączenie – zdrowy rozsądek na rauszu – wydaje się tu celowe, podobnie jak i jego łagodna, rodem z tradycyjnej komedii postać; jest ono zarazem o tyle oryginalne, że idzie w parze jeśli nie z bezpłodnością, to z bezdzietnością bohatera plebejskiego. Chodzi nie tylko o pamięć gatunku, obecną w postaciach drugiego planu (np. Fenicki w *Murzymie*, Woźny w *Adwokacie i różach*), ale i o stłumienie dionizyjskości, właściwe już przedwojennym sztukom Szaniawskiego. W przypadku *Żeglarza* można nawet mówić o świadomym wyrzeczeniu się jej. Zob. R. Sioma, *Niewinność i doświadczenie*, dz. cyt., s. 251–252. O sublimacji treści fallicznych w komediopisarskiej twórczości Fryderyka Schległa i Ludwika Tiecka w kontekście dramaturgii Szaniawskiego zob. J. Skuczyński, *Narodziny komedii z ducha zabawy*, „Litteraria Copernicana” 2009, z 1 (3): *Szaniawski*, red. R. Sioma, s. 32–33.

świadczeniu potocznym common sensu. Jego koherencja i zrozumiałość możliwe są jedynie dzięki jego „stąd – dotąd”, jak o Małym Zwierciadle powie Lizelotta (DT, s. 93), czyli dzięki wyparciu tego, co skrywa się pod powierzchnią lub co mogłaby ujawnić szersza, „pełnospektaklowa” perspektywa.

Wykładnią sztuki opartej na tym typie doświadczenia są w *Dwóch teatrach* jednoaktówki z aktu drugiego. Podobnie jak w tradycyjnej komedii są to dramaty „małych”, co po pełnym zdemokratyzowaniu się dramatu, czyli odrzuceniu perspektywy środowiskowej (szlacheckiej czy mieszczańskiej) znaaczy już tylko – zwykłych ludzi. Wyrażane w nich doświadczenie cechuje, znów jak w komedii wysokiej, zdroworozsądkowa przyczynowość oraz sensualizm, a perspektywa czasowa ograniczona zostaje do następstwa pokoleń. W porównaniu z aktem pierwszym właściwa im jest swoista kondensacja realności¹⁰ (wydają się dużo bardziej realistyczne, a ich świat przedstawiony dużo bardziej realny niż w akcie pierwszym), natomiast obecna w nich nastrojowość traci, w porównaniu z aktem pierwszym, swoją jasność, poważnieje i sytuje się znacznie bliżej grozy, zwłaszcza w drugiej z tych sztuk, *Powodzi*, w której uratowanie życia własnego i własnej rodziny wymaga od głównego bohatera pozostawienia na pastwę żywiołu wody własnego ojca. Nastrój ten osiągnięty zostaje również za pomocą otoczenia przytulnego ludzkiego świata „bezmiarem” natury – w pierwszej jednoaktówce, *Matce*, zimowego lasu, w drugiej zaś tytułowej powodzi. Szaniawski oddala się w tych krótkich sztukach od codzienności. W *Matce* dramatyzm wywołany zostaje walką matki o szczęście własnej córki i zarazem o to, by jej dziecko miało ojca; w *Powodzi* z kolei zagrożeniem, jakie dla ludzkiego życia niesie przyroda. Nie bez znaczenia pozostaje tu rodzinna pokoleniowość, dziedziczona po komedii wysokiej, oraz fakt, że w obydwu sztukach wybór, którego dokonują bohaterowie,

¹⁰ Zob. R. Sioma, *Niewinność i doświadczenie*, dz. cyt., rozdział poświęcony *Dwum teatrom*.

chroni młodsze pokolenia kosztem szczęścia lub nawet prawa do życia osób dorosłych lub starszych wiekiem.

Jedną z istotnych kwestii kompozycyjnych *Dwóch teatrów* zawiera się w pytaniu, dlaczego Szaniawski „wstawił” do swojej komedii aż dwie, i to całe, jednoaktówki. Pewnym wyjaśnieniem jest estetyczna (w tym również ironiczna) gra efektem realności: chodziłoby o kontrast fikcyjnego świata obydwu krótkich sztuk tyleż z aktem pierwszym, co z trzecim. W pierwszym bowiem przypadku fikcja jednoaktówek wydaje się bardziej realna od świata rzeczywistego, jeśli można tak powiedzieć, aktu pierwszego (liryzowana komediowość), w drugim natomiast realność sztuk teatru *Małe Zwierciadło* podważona zostaje (zawieszona) przez oniryzm aktu trzeciego, ukazujący stłumione w obydwu małych dramatach „sfery” (aspekty) rzeczywistości. Ważne jest i to, że zaprezentowane w całości, pozwalają obydwie małe sztuki na czas jakiś zapomnieć o „rzeczywistości” *Dwóch teatrów*, przenosząc nas do otoczonego wodą domostwa Andrzeja i domu Leśniczego. Należy jednak wymienić jeszcze jedno uzasadnienie takiego zabiegu.

Zwróćmy uwagę, że nieprzypadkowa jest tu również kolejność obydwu utworów, dzięki której potęgowane jest napięcie dramatyczne, od na pozór (bo przez wyparcie) pozbawionego dramatyzmu aktu pierwszego, przez dramat o charakterze psychologiczno-obyczajowym (*Matka*), do sytuacji, której skutkiem będzie niepokazana na scenie śmierć starca, zostawionego przez syna na pastwę żywiołu. Szaniawski realizuje tu, oczywiście, jeden z postulatów *Małego Zwierciadła*, mianowicie postulat życiowego prawdopodobieństwa. Przypomnijmy, że o widzu oglądającym te sztuki, Woźny powie: „jakby patrzył na prawdziwe życie”; tłumacząc się zaś z niwystawienia katastroficznej sztuki Autora odwoła się Dyrektor do kategorii doświadczenia życiowego.

Jednakże stopniowanie napięcia dramatycznego służy zbliżeniu się ku niewyraźalnemu nie tylko dla *Małego Zwierciadła* dramatyzmowi doświadczenia wojennego. Znakiem tej

niewyraźności będzie naruszenie jedności czasu i usunięcie poza scenę kilkuletniej traumy przeżycia wojennego. Zastanawia jednak i to, że aktowi drugiemu brakuje, powiedzmy, ontycznego domknięcia (przy jednoczesnym wyrazistym zakończeniu – „zamknięciu” – obydwu jednoaktówek). Jego akcja zaczyna się w rzeczywistości, fikcyjnej dla widza naturalnie, realnej jednak dla bohaterów dramatu (tej, w której „żyją”). Na początku tej części sztuki, w sali teatralnej, rozpoczyna się bowiem próba teatralna, przed którą rozmawiają ze sobą Dyrektor i pracownik techniczny teatru, Montek. Szaniawski każe jednak widzowi/czytelnikowi szybko zapomnieć o tej „realności”, przenosząc go w fikcyjny (tak dla czytelnika, jak i postaci sztuki) świat obydwu jednoaktówek. Zakończenie drugiej z nich jest jednocześnie zakończeniem aktu drugiego i w tej części nie następuje już powrót do „rzeczywistości”, która „zawiera” w sobie obydwie sztuki. Jest ona – rzeczywistość – w swoisty sposób otwarta. Większa z całości struktury szkatułkowej („realność”), zawierająca mniejsze (fikcje małych dramatów) pozostaje „niedomknięta”.

Opisany powyżej zabieg kompozycyjny może mieć kilka uzasadnień. Może się na przykład wiązać z poznawczymi ograniczeniami „małego realizmu”, ze złudnością przeświadczenia o wymierności świata, o możliwości zamknięcia go w trzech wymiarach „stąd – dotąd”. Nie bez znaczenia jednak pozostaje i fakt, że prawdopodobna fikcja otwiera się na nieprawdopodobną, wyrażaną w akcie trzecim oniryczno-symboliczną poetyką, niemożliwą jednak do pokazania na scenie, realność. Tak jak doświadczenie ekstremalne (II wojna światowa, Powstanie Warszawskie) problematyzuje kategorię doświadczenia życiowego, tak samo czyni problematycznym pojęcie rzeczywistości. Fikcja aktu drugiego jest bardziej rzeczywista (prawdziwa) niż realność aktu pierwszego, rozmywana i osłabiana przede wszystkim przez dziwacznych czy obcych przybyszów z zewnątrz. Jednakże dziwność właśnie, jakaś nierealność, w niewyobrażalnym dotąd nasileniu stanowić będzie o, mówiąc para-

doksalnie, choć chyba zgodnie z intencją sztuki, realności (prawdziwości) aktu trzeciego, której poczucie objawi się w uświadomieniu sobie totalnej obcości świata i niemożności oswojenia go i zdomowienia się w nim na stałe. Cechą jednoaktówek Małego Zwierciadła jest bowiem wiara w możliwość zapanowania nad rzeczywistością, która to wiara z punktu widzenia aktu trzeciego będzie jedynie wyparciem tego, co obce, w imię, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, stosując termin z zakresu socjobiologii, genetycznego egoizmu.

W dużym skrócie opowiada zarazem Szaniawski dzieje dramaturgii opartej na typowości, od jej komediowego wymiaru poczynając, zarówno w jego bardziej tradycyjnej postaci, uosobionej przez Matkowskiego, jak i w nowocześniejszej formie komedii liryzowanej, której ekwiwalentem jest w *Dwóch teatrach* akt pierwszy, przez modernistyczne spoważnienie komedii (jednoaktówki z aktu drugiego są wyraźną aluzją do tej formy, w jej naturalistyczno-nastrojowej postaci), po, wreszcie, komedię metafizyczną, typowości już się wymykającą i rewaloryzującą kategorię naiwności, a wielowymiarowością świata i różnorodnością form doświadczenia nawiązującą do wielkiego dramatu romantycznego (akt trzeci, a w szerszym rozumieniu całość *Dwóch teatrów*). Opowiada więc też o końcu tradycyjnej, powstałej w oświeceniu mieszczańskiej komedii wysokiej, która mimo swych artystycznych aspiracji pozostawała sztuką małych życiowych dramatów, a w której naiwny obraz rzeczywistości wynikał z dominacji życia w jego niskim, biologicznym (popędowym, „genetycznym”) znaczeniu, z podporządkowania wizji świata prokreacji, o czym zdają się świadczyć takie elementy tradycyjnej komedii wysokiej, jak pokoleniowość, jej rys obyczajowy, czy wreszcie happy end, łączący, nie tylko przecież duchowo, młodych bohaterów¹¹. W takim rozumieniu komedia przed-

¹¹ W oświeceniowej mieszczańskiej dramie (komedii łzawej czy płacziwej) „w scenach rodzinnych pojawiają się dzieci, a nawet kobiety w stanie błogosławionym”. J. Pawłowiczowa, hasło: drama, w: *Słownik literatury polskiego oświe-*

krytyczna byłaby również sztuką „małego szczęścia”, szczęścia swojskości, zadomowienia się w świecie, szczęścia, które płynie z odwrócenia się od niesamowitego, niepojętego wymiaru rzeczywistości, wpisując krótkie życie jednostki w nieskończoną perspektywę trwania z pokolenia na pokolenie. W swej poważnej postaci – najpierw w znaczeniu komedii wysokiej, potem nieśmiesznej, przekształconej w tak zwany dramat poważny czy po prostu dramat, dionizyjska falliczność, z ducha której komedia wyrastała, sublimowała więc w rodzinność, powstała na drodze dobrowolnego, bo powodowanego miłością wyboru dwojga ludzi. W tej, czyli Szaniawskiego, interpretacji komedii, byłaby ona dramatem życia.

Jeżeli, jak chce Peter Szondi, nowożytna dramaturgia rodzi się z wiary w możliwość spowodowanego wolną wolą działania człowieka w świecie¹², to komedia (której Szondi zresztą nie docenia¹³), strzec będzie tej wolnej woli w sferze obyczajowej, ukazując jej perypetie w ciężącej ku urzeczowieniu codzienności. Obyczajowy happy end, który nadzieję na zaistnienie auten-

enia, wyd. 3, Wrocław 2002, s. 72. W ciężę pod koniec *Papierowego kochanka* zachodzi – z Pierrotem – Nelly. Sztuka ta, pod koniec afirmująca naiwność dziewczęcego zakochania, nieświadomego cierpień, jakie może nieść ze sobą miłość – pierwotnie zawierała w zakończeniu mowę poety zatytułowaną *Pochwała życia*, wyraźnie z myślą o tzw. życiu poczętym. Zob. zakończenie *Papierowego kochanka* w egzemplarzu Teatru Miejskiego we Lwowie, „Litteraria Copernicana” 2009, z. 1(3): Szaniawski, red. R. Sioma, s. 145–149. Podobnie w *Ptaku* jedna z postaci mówi „o tym, co przyjdzie, gdy Bóg Najwyższy srebrny miesiąc przesunie po gwiaździstym niebie trzy po trzy...”, a przyszła matka dziękuje „za złożoną matematykę, co uszanowała mój wstyd dziewiczy”. J. Szaniawski, *Ptak. Komedia w trzech aktach*, w: tegoż, *Dramaty*, Kraków 1958, t. 1, s. 449.

¹² P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, tłum. E. Misiólek, Warszawa 1976, s. 11.

¹³ Wzmiankuje ją marginalnie: „Nieprzypadkowo najwłaściwszym polem mówienia na stronie jest komedia, w niej już najmniej kwestionuje się w istniejszy sposób możliwość nieporozumienia, najmniej tu też pretensji do duchowej prawdy”. P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, dz. cyt., s. 129. Pominięcie jednak dotyczy również komediowości omawianych przez Szondiego sztuk Czechowa.

tycznych relacji pokładał w młodych, łączył zespolenie, bliskość uczuciową, z domyślną, niemożliwą do pokazania – bliskością cielesną. Jednakże oznaczało to, że wybór jest dobrowolny, że nie ogranicza się jedynie do czynników popędowych czy determinant ekonomicznych lub społecznych, a głównym impulsem do jego dokonania jest wolna wola dwojga kochających się ludzi. Ta jedność – prokreacji i miłości, sankcjonowana instytucją małżeństwa – rozerwana zostaje w naturalizmie, co w przedwojennej dramaturgii Szaniawskiego skutkować będzie sproblematyzowaniem (z ducha Ibsena) rozumienia rodzinności, a co za tym idzie mieszczańskiej wspólnoty. Jednoaktówki z aktu drugiego dość wyraźnie pokazują, że Szaniawski był świadom przemian, którym „dramat małych ludzi” podlegał, „deklasując się”, a następnie tracąc nadzieję na międzypokoleniową (*Powódź*), a ostatecznie również „śródpokoleniową”, intymną wspólnotę dwojga bliskich sobie ludzi (*Matka*). To wytracanie przez gatunek cech komediowych odsłoniło ostatecznie najsilniejszy, „genetyczny” (choć nie falliczny) wzorzec komedii tradycyjnej, ukazując zarazem najważniejszą przyczynę jej zachowawczości – lęk przed zagrożeniem dla życia, jakie nieś może ze sobą inność, odmienność, obcość. Zarazem ten „genetyczny realizm” brany jest w ironiczny nawias teatralnością świata przedstawionego – wszak wszystko w *Dwóch teatrach*, zarówno przedstawienia, jak i codzienność życia, dzieje się właśnie w teatrze.

Wielkość małych ludzi

Epistemologiczno-metafizyczny redukcjonizm Małego Zwierciadła można przedstawić jako wyparcie niektórych rodzajów doświadczenia, a w szerszym kontekście jako wyparcie w znaczeniu psychoanalitycznym: a więc jako dokonane przez świadomość („ja”) usunięcie niektórych doświadczeń do podświadomości. Usuwane są więc te wszystkie treści, które mogłyby wskazywać na nieoswajalność świata, na niemożliwość

opanowania go, tak poznawczego, jak i praktycznego, która idzie w parze z zagrożeniem biologicznego trwania. W akcie trzecim, któremu właściwa jest oniryczno-symbolistyczna poetyka – znaczną jego część zajmuje sen Dyrektora – świat (rzeczywistość) jest już czymś, co się opanowaniu całkowicie wymknęło; „czymś”, co poznawalne może być jedynie w fragmencie, aspektowo, i co pozostaje właściwie poza możliwością zakomunikowania, wyrażenia w racjonalnym, społecznym dyskursie. Należałoby chyba po prostu powiedzieć, że to, co rzeczywiste, jest w ostatniej części *Dwóch teatrów* niepojmowalne, niewyraźne, jest nie do opanowania. Stłumione modi doświadczenia dochodzą w tej części sztuki do głosu, odsłaniając irracjonalny wymiar rzeczywistości i sytuując świadomość wobec tajemnicy (niepojmowalności), wydaje się, że nie tylko w jej mrocznej postaci, choć groza, przeczowana w jednoaktówkach, a chronologicznie usytuowana gdzieś „pomiędzy” aktami – drugim i trzecim, sączyć się będzie z tej „przepaści” na całą sztukę¹⁴, „podmywając” nie tylko rzeczywistość tuż powojenną, ale i tę sprzed wojny, z jej przecuciami, niepokojami i epifaniami, i ukazując zarazem niesamowitość świata we Freudowskim rozumieniu tego pojęcia, to znaczy jego tajemniczość i obcość ukrytą „pod” („za”?) tym, co uchodziło za rozpoznane i swojskie¹⁵. Ta niesamowitość będzie widoczna także w jednoaktówkach aktu drugiego, wyrażających świadomość odwracającą się od ukrytej pod pozorem zadomowienia i bezpieczeństwa obcości świata.

Dopuszczenie do głosu stłumionych odmian doświadczenia jest zarazem otwarciem na inność (obcość), dopominającą się swojego wyrazu już od pierwszego aktu. W dwóch pierw-

¹⁴ Wydaje się, że to również jest celowy zabieg, dzięki któremu to, co jest „między”, nie uzyskuje żadnej szczegółowej postaci, stając się właśnie wyrwą, przepaścią, która pochłania potoczne, zdroworozsądkowe doświadczenie.

¹⁵ Z. Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 236.

szych aktach jest ona uobecniana figurą przybysza¹⁶. Najpierw będą to obydwa autorzy, reprezentujący sztukę przeczcucia, lęku czy epifanii. Symbolizują oni to, co niepojmowalne, estetyczne, przecuciowe, co budzi lęk, ale i zachwyt. Jakby przybywali z „innego wymiaru”, z innej, niezrozumiałej sfery rzeczywistości. Zwłaszcza Chłopcu z deszczu przypada rola postaci z pogranicza – nie tylko snu i jawy. Kiedy Lizelotta zapyta Dyrektora, kto to, ten odpowie:

Gdybym ci umiał powiedzieć, kto to... Nazywam go w myśli „Chłopcem z deszczu”. Gdyby mi jakiś autor dał taką postać, wahałbym się, czy mogę ją w moim teatrze pokazać. Mniejsza, że nie wiedziałbym, czy dać chłopca, czy przebraną dziewczynę: nie wiedziałbym w ogóle, czy należy go zaliczyć do postaci realnych (DZ, s. 89–90).

Z wszystkich postaci realnych tej sztuki właśnie ta najbardziej nie poddaje się „terrorowi” typowości Małego Zwierciadła. Androgyniczny i nierealny, przez Dyrektora skojarzony zostaje Chłopiec z deszczu z *Błękitnym chłopcem* Piotra Michałowskiego, w trzecim akcie natomiast wyraźnie zainteresowanemu jego losem Dyrektorowi, Woźny opowiada, że „się mocno bił”, a co do dalszych losów to nie wiadomo, jedni mówią, że zginął, inni z kolei, „że się z ran wylizał, tylko go potem zabrali. Nic pewnego nie wiadomo” (DT, s. 126). W świetle rodzinnej pokoleniowości krótkich sztuk z aktu drugiego znaczący wydaje się fakt, iż Chłopiec z deszczu nie zna swojego ojca¹⁷. Figurą inności jest też w akcie pierwszym Lizelotta, znajdująca zrozumienie

¹⁶ Podobnie zresztą jak w niektórych przedwojennych sztukach Szaniawskiego, np. *Ewie, Ptaku, Papierowym kochanku*. Zazwyczaj jednak nie jest to dosłownie rozumiany przybysz, ale ktoś, kto przybył wcześniej i się zadomowił (*Murzyn*) lub pochodzi „stąd”, ale z jakiegoś powodu musiał wyjechać i powrócić (*Lekkołuch, Żeglarz*).

¹⁷ Matka Chłopca z deszczu była aktorką, wedle jego własnych słów, „piękną, ale lichą”, ojciec zaś „nieznany”: „Ale ja myślę, że to był wielki pan. Bo ja lubię gest. Taki piękny gest. Przynajmniej mi się taki wydaje. Zatem gest jest piękny. Wczoraj kupiłem małej dziewczynce, co stała pod sklepem nędznego jubilera,

dla sztuk Chłopca z deszczu, Lizelotta, której realność jest wyraźnie osłabiona jej emocjonalnym, ciężącym ku symbolizmowi liryzmem. Wydaje się, że tej postaci przypada też inne znaczenie, uobecnia ona niespełnioną tęsknotę Dyrektora za wyższymi wartościami estetycznymi (piękno, wzniosłość, poetyckość), realizującą się jednak w dość wąskim wymiarze, bo jedynie w sferze erotycznej (wzniosłość niespełnionej miłości; Dyrektor jest w niej nieszczęśliwie zakochany).

Dramaturgiczną metaforą obcości w aktach pierwszym i drugim jest przybysz z zewnątrz. Może on być zagrożeniem dla tego, co znane, swojskie, przytulne i bezpieczne, tak poznawczo i estetycznie (akt pierwszy), jak i życiowo (jednoaktówka *Matka* z aktu drugiego). Akt drugi waloryzuje przybysza jednoznacznie, ze względu na zagrożenie dla rodziny (gatunku), w tej części jednakże ukazana zostaje pewna dwoistość obcości, czy też dokładniej tych, którzy przybywają z zewnątrz. Chodzi oczywiście o przybycie do prawie w całości zanurzonego w wodzie domu Andrzeja łodzi ratunkowej, w której nie znajdzie się jednak miejsce dla jego ojca. W stosunku do poprzedniej jednoaktówki rozszerzona zostaje tu zresztą wspólnota – jest nią już nie tylko rodzina, ale większa grupa, „gromada”, ratująca się przed powodzią. Inaczej niż w *Matce*, w której przybycie Pani, dawnej kochanki Leśniczego, stanowi zagrożenie dla jedności rodziny, w *Powodzi* przybysze z zewnątrz niosą ratunek, w każdym razie Andrzejowi, który może wiosłować, jego żonie i dziecku. Obydwie sztuki pokazują też obcość natury, której w *Matce* przeciwstawione zostało okolone ośnieżonym lasem domostwo Leśniczego, w *Powodzi* przepełniona ocaleńcami łódź. Szaniawski odsłania stopniowo różne rozumienia obcości, by wreszcie uznać ją za istotną, najważniejszą cechę rzeczywistości.

cieniutki pierścionek ze sztucznym kamieniem. Podałem go jej, potem zniknąłem w deszczu, wśród przechodniów – »szlachetny i dumny«... A przedwczoraj widziałem pogrzeb biedaka, za którym szła jedna kobieta, i to kulawa. Podałem jej ramię i szliśmy razem. Deszcz padał” (DT, s. 88).

Dopiero jednak akt trzeci ukazuje najbardziej może niepokojący wymiar obcości – ten mianowicie, który nie pozwala już obcego pojmować przy pomocy opozycji: zewnętrzny – wewnętrzny (rozumianej tak przestrzennie, jak i jako przynależność do / wykluczenie ze – wspólnoty), i innych zwyczajowych przeciwstawień, jak: znany – nieznan, spokrewniony – niespokrewniony i tym podobne. Gdyby czytać całą sztukę jako historię świadomości, która dokonuje wyparcia w psychoanalitycznym sensie tego słowa¹⁸, to cały akt pierwszy działałby się „w głowie” głównego bohatera (vide *Kartoteka*), zaś poszczególne postaci stanowiłyby komponenty „ja”, które zamyka się na obcość: Matkowski – zdroworozsądkowego, sensualistycznego realizmu życiowego i stłumionej czułości; niewspominana dotąd Laura, przyziemnie dbająca o Dyrektora – miłości ziemskiej, praktycznej (to ona kocha Dyrektora), a szerzej – praktycznego wymiaru codzienności; Lizelotta – miłości niebiańskiej, tęsknoty do piękna i wzniosłości. Nawet Montek, pracownik techniczny Małego Zwierciadła, mógłby być figurą oswojonej racjonalności technicznej. Wszystkie te postacie są w teatrze, należą do jego przestrzeni i dlatego można je czytać jako składowe jednej świadomości, jednego „ja”, zarazem składowe dla tego „ja”, nie do końca zrozumiałe (dotyczy to zwłaszcza postaci kobiecych).

Dopiero jednakże Chłopiec z deszczu i Autor reprezentują inność, obcość, to, co dla „ja” nie tylko nieznan, nieświadomiane, na pozór zresztą tylko „zewnętrzne”, ale, pomimo intrygującego uroku, sytuujące się poza możliwością zrozumienia i komunikowania. Jest to inność, obcość nie tylko estetyczna, ale również seksualna (androgyniczność Chłopca) czy wykluczana przez długi czas z publicznego dyskursu trauma doświadczenia

¹⁸ Dramatem nie tyle postaci, co podświadomości właśnie, ale przede wszystkim jednak „utworem o samowiedzy artysty” są *Dwa teatry* w lekturze Miłosławy Bukowskiej-Schiemann, zob. tejże, *Teatr własnej jaźni*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, t. 2, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2002.

rodzinnego¹⁹. W tej lekturze i Chłopiec z deszczu, i Autor będą stłumionymi emocjami – lękami i pragnieniami – Dyrektora, do których przyzna się dopiero jego alter ego – Dyrektor Drugi, dyrektor Teatru Snów. Będą tym, co obce i nieoswojone, w samym Dyrektorze.

W lekturze psychoanalitycznej akt drugi byłby wyparciem obcości w świadomości Dyrektora, zaś trzeci jej triumfem, czy też może jedynie triumfem obcości w obrębie „ja”, które dostrzeżę, że skrywająca się pod pozorem swojskości obcość jest istotą rzeczywistości i konstytuuje zarazem to, co swojskie w wymiarze osobowym (świadomość). Triumfem w kilku znaczeniach. Zerwanie z naiwną rodzinnością tradycyjnej komedii nie oznacza wszak wcale stwierdzenia jej bezsensowności czy bezwartościowości, jednakże doświadczenie wojenne uzmysławia, że wartość tego, co naiwne – a w komediopisarskim światopoglądzie ciągle będzie to wartość najwyższa – nie pokrywa się z porządkiem pokoleniowym (rodzinnym), wręcz przeciwnie – ufundowana na grozie wzniosłość jest tu negacją pokoleniowości, małego rodzinnego szczęścia „stać – dotąd” (także w znaczeniu temporalnym), bo otwiera, a właściwie rozdziera – nie jest to wszak doświadczenie dobrowolne – świadomość na niepojętą nieskończoność rzeczywistości, niemożliwą do poznawczego i praktycznego opanowania. Najważniejsze jednak jest to, że doświadczenie, dzięki któremu „ja” poznaje i jednocześnie przekracza samo siebie, otwierając się na to, co realne,

¹⁹ Zastanawia zresztą zainteresowanie Szaniawskiego dla „niepełnej rodziny” w *Dwóch teatrach* (bedziectwo Matkowskiego i jego żony, nieznamość własnego ojca w przypadku Chłopca z deszczu), inaczej niż w komediach przedwojennych, pozbawionej wymiaru symbolicznego i opozycyjnej wobec niepokojącej, „socjobiologicznej” z ducha pełni rodzinnej jednoaktówki aktu drugiego. Motyw rodziny i rodzinności, nie tylko w ich biologiczno-społecznym wymiarze, ale i aksjologicznym (duchowym), przeplata się zresztą z innymi: szkoły, wychowania oraz dziecka, dziecińności, dziecięcości (również w figuratywnych znaczeniach). Jest to o tyle zaskakujące, że Szaniawski nie miał dzieci, ożenił się natomiast, mając ponad 70 lat.

w tym na drugiego człowieka, i uczestnicząc we wspólnocie, choć już nieufundowanej na rodzinie – jest doświadczeniem zbiorowym. Nie jest już udziałem jedynie jednostki wyjątkowej, której od czasu tragedii greckiej po młodopolski indywidualizm przyznano prawo do doświadczenia tego, co niepojęte (wzniosłe), drobne troski codzienności cedując przy tym na „małych” (zwykłych) ludzi. Paradoksalnie – doświadczenie zbiorowe, inaczej niż dotąd (przynajmniej w szucre Szaniawskiego) jest zarazem doświadczeniem granicznym, ekstremalnym i traumatycznym.

Powszechność doświadczenia grozy rewaloryzuje więc kategorię zbiorowego (życiowego, ale i wspólnego) doświadczenia i takich opozycji pojęciowych, jak obiektywność – subiektywność, prawda – fikcja, realność – nierealność, zacierając granice pomiędzy ich dotychczasowymi rozumieniami. To bowiem, co w swoim nieprawdopodobieństwie uchodziło jedynie za przecucie, poetyckie urojenie, stało się faktem, a bezpieczna przytulność świata, jego zdroworoządkowa wymierność uzyskała swoje drugie dno. Doświadczenie potoczne, zdroworoządkowe dopełnione zostaje zarazem prawdą przecucia, snu i marzenia, ale i doświadczeniem historycznym (zbiorowym), estetycznym i metafizycznym, nade wszystko zaś doświadczeniem utraty – traumatycznym i granicznym. Jeżeli doświadczenie życiowe, o którym Dyrektor mówił w akcie pierwszym, wiązało się z kategoriami sensualistycznej sprawdzalności (powtarzalności) i logicznej koherencji, uaktywnione w akcie trzecim modi doświadczania świata koherencję uniemożliwiają, odsłaniają jednak jego niepojętność i niemożność opanowania, sytuując przy tym świadomość wobec niepojmowalnego. Skutkiem tego doświadczenia jest zmiana znaczenia takich pojęć jak realność czy świat, bo to, co realne z potocznego, zdroworoządkowego punktu widzenia utraciło w znacznej mierze swój status na rzecz tego, co niepojęte. Rzeczywistość stała się niepojmowalna i niewyobrażalna, a bezpieczny świat pięciu zmysłów tylko jej małą, kruchą częścią.

W akcie trzecim okazuje się, że zjawiające się w śnie Dyrektora fikcyjne postaci z jednoaktówek, uczestnicy dramaciku o dziecięcej krucjacie, duchy zmarłych (skrzypka z teatru, Chłopca z deszczu i Lizelotty), wraz z Dyrektorem Drugim, tworzą Teatr Snów, istniejący, jak przekonuje jeden z jego członków, od dawna właśnie tam, gdzie Dyrektor (Pierwszy) chce rozpocząć powojenną działalność Małego Zwierciadła (symboliczny wymiar piwnicy zburzonego domu). Dość trudno byłoby zresztą określić relacje między odbitym w Małym Zwierciadle światem, a rzeczywistością, którą „przedstawia” Teatr Snów²⁰. Na pierwszy rzut oka zdają się one wykluczać, jednakże zmiana w *Dwóch teatrach* znaczeń tego, co obiektywne, subiektywne i intersubiektywne, nie pozwala na tak jednoznaczne rozstrzygnięcie. Należy też pamiętać, że groza objawia się w *Dwóch teatrach* tylko w części, przeważająca większość, jeśli można tak powiedzieć, jej „bezmiaru” (na myśl przychodzi patetyczna metafora *mare tenebrarum*), usytuowana została „poza sceną”. Także wyrafinowana gra teatralnością odrealnia to, co rzeczywiste, realny rys nadając rzeczom niepojętym, fikcyjnym, przecutym. Postaci z onirycznej wizji aktu trzeciego zdają się istnieć mocą snu Dyrektora, kiedy jednak pod koniec sztuki do pomieszczenia, w którym Dyrektor śpi, powracają Laura i Montek, zjawy senne dostrzegają ich, po czym informują się wzajemnie, że ktoś nadchodzi, i znikają niezauważone. Zrodzone mocą snu egzystują więc również – ale jak? – w sferze „realnej”, w trójwymiarowej przestrzeni. Czy są po prostu fantastyczne? Trudno jednoznacznie powiedzieć.

W każdym razie istotnym zdarzeniem aktu trzeciego i snu Dyrektora jest śmierć tego ostatniego. Wydaje się, że ma ona cha-

²⁰ O ile Teatr Snów można nazwać bez wątpienia Teatrem Jawy, o tyle z nazwaniem Teatru Snów Wielkim Zwierciadłem byłyby już pewne problem ze względu na jego wyraźnie niemimetyczny charakter, choć bez wątpienia daje się w różnych znaczeniach zastosować do niego kategoria wielkości (Teatr Nie skończoności, ale i Teatr Wzniosłości). Należy też odnotować pewną ontyczną zależność Teatru Snów od Teatru Małego Zwierciadła.

rakter symboliczny, oznacza nie śmierć biologiczną, ale otwarcie się na to, na co do tej pory Dyrektor pozostawał zamknięty, emocjonalnie i poznawczo²¹. Raczej więc oznaczałaby ta śmierć duchową przemianę, rozpoczęcie się nowego etapu w życiu Dyrektora, Szaniawskiego, teatru, komedii, może sztuki w ogóle. Kiedy na scenie snu Dyrektora odgrywana jest, w akcie pierwszym jedynie przez niego czytana, *Krucjata dziecięca*, mówi on: „Już dość! Niec chcę ich. To z rodu tych, co idą z motyką na słońce! Znowu to samo. Ciągłe się to powtarza. Jestem trzeźwy. Jestem realista! Idą z bronią słabą, nierówną, śmieszna. Potępiałem ich. Wykazywałem głupstwo, lekkomyślność szaleństwo” (DT, 131). Jednakże autor tej sztuki – Chłopiec z deszczu – zawsze tęsknił, jak sam mówi jako zjawa ze snu Dyrektora, za namacalną konkretnością Małego Zwierciadła, „bo tam stukają butami, tam jest dużo ciała i spraw ciała, tam zwycięża młodszy, tam poświęca się starca, by ratować dziecko i ratować gatunek”. Właśnie Chłopiec z deszczu powie, że to, co pojawia się w teatrze Małe Zwierciadło, jest „związane z ziemią i przepojone jej magnezem” (DT, s. 131). Akt trzeci jest więc również pochwałą Małego Zwierciadła, teatru trzech wymiarów, za którym postaci Teatru Snu tęsknią, tak, jak Dyrektor tęsknił za Teatrem Snów, o czym świadczy nie tylko to, że intrygowały go jednak jednoaktówki Autora i Chłopca z deszczu, ale i jego zainteresowanie psychoanalizą. Ta tęsknota zresztą nobilituje Dyrektora w oczach Dyrektora Drugiego:

Znieważył was, żołnierze mali, mówiąc o słońcu i motyce. – Kłamał! My demaskujemy. Chciał kłamstwem zasłonić wzruszenie. Nędznym byłby artystą, gdyby innej prawdy nie widział, niż prawda większości – z jego teatralnej sali. Ubogim byłby artystą, gdyby nie widział uroków niedorzeczności i nie wierzył, że wasze szable mogą i w słońce uderzyć (DT, s. 139–140).

²¹ Spór o to, czy Dyrektor Małego Zwierciadła zasnął, czy umarł, rozgorzał już po prapremierze w 1946 roku. Omawiam go w: R. Sioma, *Niewinność i doświadczenie*, dz. cyt., s. 289–293.

Dziecięca krucjata, rozpoznawana tuż po wojnie jako symbol Powstania Warszawskiego, z czasem zaczęła być interpretowana jako jeden ze zbyt licznych w zakończeniu sztuki poetyzmów²². Także emocjonalna przemowa Dyrektora Drugiego, w tym pochwała „miasta najdroższego, miasta ukochanego” i wizja jego odbudowy, utraciła znaczenie, które miała jeszcze wiele lat po wojnie²³. W ostatniej inscenizacji *Dwóch tetatówi* w Teatrze Telewizji w reżyserii Gustawa Holoubka – fragmenty te nie znalazły się w przedstawieniu, co skutkowało redukcją przesłania sztuki do wymiaru psychologii głębi²⁴. Jednakże właśnie te partie komedii Szaniawskiego – wi-

²² K. Nastulanka, *Jerzy Szaniawski*, Warszawa 1973, s. 149.

²³ „W pierwszych latach po zakończeniu drugiej wojny światowej wielkie wrażenie wywierały *Dwa teatry*. Jednak to przeciwstawienie sobie w tym dramacie dwóch modeli teatru, Teatru Małego Zwierciadła i Teatru Snów, które wówczas budziło tak ożywione spory i naraziło autora na gwałtowne ataki ze strony młodej krytyki marksistowskiej, dziś brzmi już dość anachronicznie, natomiast aluzje do powstania warszawskiego w akcie ostatnim, które wówczas, w okresie prześladowania AK, wywoływały drżenie serca, dzisiaj, w latach triumfów Muzeum Powstania, już nikogo nie poruszają. Obawiam się, że wbrew nadziejom niepoprawnych optymistów, odejście współczesnego teatru i współczesnej publiczności od Szaniawskiego jest, niestety, zjawiskiem trwałym i nieodwracalnym”. R. Taborski, odpowiedź na ankietę *Dlaczego (nie) Szaniawski?*, „Litteraria Copernicana” 2009, n 1 (3); *Szaniawski*, red. R. Sioma, s. 16.

²⁴ Tomasz Miłkowski pisał: „Antoni Słonimski byłby usatysfakcjonowany: nowa telewizyjna adaptacja »Dwóch teatrów« mogłaby uchodzić za koronny dowód na tzw. szaniawszczyznę, czyli papierowe, a wzniosłe gładzenie. Potężne skróty (m.in. wykasowanie jednoaktówki *Powódź*) pozbawiły dramat sensu. To, co miało być konfrontacją dwu modeli teatru, stało się pokazem nieporadności sztuki teatralnej i jej twórców, którzy nie potrafili znaleźć się w nowych okolicznościach. Wyparowała bez śladu cała poezja (brak scen wystawianych w Teatrze Snów), znikła opozycja między weryzmem a symbolizmem, słowem pozostał szeleszczący papier, z którego ocalało kilkoro aktorów: obronił się Gustaw Holoubek jako dyrektor Małego Zwierciadła, Joanna Szczepkowska jako gwiazda tej sceny i Krzysztof Kowalewski w roli portiera Matkowskiego – rzecz ciekawa, ta rola w dotychczasowych realizacjach *Dwóch teatrów* przechodziła niezauważenie, w jego wykonaniu nabrała barwy, stała się dramatycznym znakiem wojennego i powojennego doświadczenia. Ale to jedyne

zja dziecięcej krucjaty (która została wystawiona tyleż w Teatrze Snów, co na scenie historii) oraz pełna patosu i prostego liryzmu pochwalna mowa Dyrektora Drugiego na cześć Dyrektora (Pierwszego) oraz na cześć odbudowywanego właśnie (również realnie) miasta – sprawiają, że *Dwa teatry* nie są psychoanalityczną opowieścią o otwarciu się zachowawczej (naiwnej) świadomości na inność i obcość świata, o doświadczeniu Niesamowitego. Tak jak tradycyjna komedia była pochwałą naiwności rozumianej jako naturalna szlachetność, dobroduszość (swoista młodość ducha), tak *Dwa teatry* są w swym zakończeniu afirmacją naiwności zbiorowej, uczuć, dzięki którym człowiek pozostaje wolny wobec przekraczającego jego zdolność pojmowania i opanowania żywiołu grozy.

Mówiąc inaczej, komedia wysoka, by wysoką pozostać, wykracza poza niskie, przyziemne doświadczenie potoczne, albo poważniejąc w naturalistycznej rozpaczy, albo łącząc się z dramaturgią symboliczno-nastrojową. Oryginalność przedwojennych komedii Szaniawskiego, należących do drugiej z wymienionych odmian komedii, komedii wzniosłości (a więc ciągle „wysokich”) polegała między innymi właśnie na tym, że autotematyczne pytanie o możliwość trwania gatunku, czyli de facto o możliwość doświadczenia naiwnego, było zarazem pytaniem o możliwość doświadczenia wzniosłości. Stąd obecność w nich, osłabionej z konieczności, typowości z jednej strony, z drugiej ich modernizowanie: liryzowanie, ironiczny sceptycyzm, autotematyzm, elementy dramaturgii nastrojowo-symbolistycznej. Chyba najważniejszą cechą tych sztuk jest uczynienie naiwności, w jej moralno-emocjonalnym sensie, warunkiem doświadczenia tego, co wzniosłe. Pod tym względem w *Dwóch teatrach* nic się nie zmienia, są – jak większość przedwojennych sztuk Szaniawskiego, komedią wzniosłości. Warto jednak podkreślić, że także

zalety tego spektaklu, niesprawiedliwie skazującego sztukę Szaniawskiego na półkę ze starzyzną”. T. Miłkowski, *Szaniawski pokiereszowany*, „Trybuna Ludu” z 2 marca 1999 r., cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/126775.html> [dostęp 5.04.2013].

obcość, może nawet niesamowitość wzniosłości nie jest w *Dwóch teatrach* nowością, gdyż wątek ten pojawia się już w wystawionej w roku 1921 *Ewie*. Główna zmiana polega na przeformułowaniu – reinterpretowanych zresztą już wcześniej, choć nie w takim stopniu – kategorii rzeczywistości, obcości i doświadczenia zbiorowego, rewaloryzacji doświadczeń irracjonalnych oraz oparciu komedii na innym, niż w tradycyjnej postaci gatunku, nierodzinnym modelu wspólnoty.

„Brak doświadczenia życiowego”
(uwagi końcowe)

Nadzieja tradycyjnej komedii – środowiskowo-obyczajowej – wiązała się przede wszystkim z wiarą w sprzyjający los, który za sprawą przypadkowych, acz korzystnych okoliczności doprowadzi ostatecznie do happy endu, do którego bez wątplenia by nie doszło, gdyby zależało to jedynie od zewnętrznych okoliczności. Jednoaktówki z aktu drugiego tej wiary już nie dzielają – widać w nich samotność człowieka wobec losu i natury, które musi pokonać²⁵. Tu wierzy się w jego wolną wolę i zdolność wyboru pomiędzy większym i mniejszym złem. Gdyby za Peterem Szondim ująć tradycyjny (nowożytny) dramat jako wyraz wiary w wolność człowieka, potrafiącego działać w świecie, to krótkie dramaty z *Dwóch teatrów* w znakomity sposób egemplifikują ten typ dramaturgii. Może z wjątkiem rozmiaru, gdyż forma jednoaktówki została uznana przez Szondiego za właściwą dla modernistycznych prób przezwyciężenia kryzysu dramatu nowożytnego²⁶. Szaniawski mówi właściwie to samo, że są

²⁵ Wydaje się, że najlepszym odpowiednikiem krótkich sztuk z aktu drugiego jest przedwojenny *Most*, wyraz wiary w możliwość pokonania nieprzychylnego losu i postawienia się nie tylko ponad naturą, ale i ponad prawem.

²⁶ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880–1950*, dz. cyt., rozdz. III: *Próby ratunku*, podrozdz. 8: *Jednoaktówka*.

takie emocje, dzięki którym człowiek potrafi przeciwstawić się już nie charakterologiczno-obyczajowym przeciwnościom (komedia tradycyjna, ale i jednoaktówka *Matka*), już nie wrogiej naturze (*Powódź*), ale niepojętej, irracjonalnej grozie rzeczywistości, ryzykując i tracąc przy tym własne życie, ale dokonując wyboru, dzięki czemu pozostaje wolny. W *Dwóch teatrach* bowiem nie jest najważniejsza pochwała irracjonalizmu Powstania Warszawskiego, czy kolejna autorstwa Szaniawskiego opowieść o przemianach świadomości naiwnej, tym razem ze względu na rangę stłumionych emocji, znacznie bardziej upsychoanalityczniona niż poprzednie, ale wpisany w poczucie traumy i utraty antropologiczny optymizm, wiara, że poza grozą jest w świecie również coś wzniosłego, co chroni przed rozpaczą, właściwą – na przykład – dramaturgii Witkacego. Źródło tej wzniosłości bije u Szaniawskiego nie w naturze, nie w dziełach sztuki, ale – jak na dramaturga przystało – przede wszystkim w zazwyczaj niedostrzegalnych na co dzień uczuciach, łączących jednego człowieka z drugim. Jest coś bardziej wzniosłego, a nade wszystko bardziej niesamowitego niż groza i niesamowitość świata, zdaje się mówić Szaniawski, i tym „czymś” jest ludzka wolność, o wiele bardziej niezrozumiała (niepojęta, niesamowita) niż groza. Nie należy oczywiście upraszczać optymizmu Szaniawskiego – jeżeli odczucie wzniosłości, jak powiada Immanuel Kant, odsyła do idei wolności oraz Boga, to w dramacie Szaniawskiego mamy do czynienia właściwie tylko z jedną z nich: z wolnością człowieka, który przeciwstawia się całkowicie obcej mu rzeczywistości²⁷. Ze względu na toczące się dziś dyskusje warto chyba dodać, że Szaniawski nie ocenia Powstania Warszawskiego z politycznego punktu widzenia, nie mówi o szansach jego powodzenia czy stratach, które bezpośrednio lub pośrednio spowodowało. Opowiada jedynie o odczuciu wzniosłości, które zrodziło w nim to niepojęte i niemoż-

²⁷ Na temat wzniosłości zobacz M. Żelazny, *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009, s. 127–175, 271–278.

liwe do opowiedzenia i pokazania na scenie doświadczenie. Zrodziła je gotowość „dzieci” („małych ludzi”) do bycia wolnymi: do przeciwstawienia się grozie, nawet jeśli wiązałyby się z tym śmierć.

Ocenianie tego przeżycia, na podstawie którego Szaniawski nie godzi się na antropologiczny pesymizm, jest bardzo ryzykowne i trudne, przede wszystkim ze względu na jego wyjątkowość (niezależnie zresztą od tego, czy z Szaniawskim się zgodzimy, czy też nie). Mówiąc słowami samego pisarza, zazwyczaj „brak widzowi... jakby tu powiedzieć... tego doświadczenia życiowego...”. Zniknięcie *Dwóch teatrów*, a właściwie wszystkich dramatów Szaniawskiego ze scen teatralnych, świadczy pewnie, że jego „filozofia dziecinady”, czyli próba krytycznego rozważenia wartości uczuć i świadomości naiwnej, ze względu na niewielką spektakularność i sensacyjność tych ostanich nie jest dziś specjalnie ceniona, a może po prostu zazwyczaj nie jest rozumiana (komedia zawsze była mniej ceniona niż tragedia). *Dwa teatry* nie są przypominane nawet w związku z kolejnymi rocznicami Powstania, choć nie ma chyba lepszego artystycznego hołdu złożonego żołnierskiemu poświęceniu, dzięki któremu – wedle słów pisarza – wspólnota dosięga słońca. Przypomnijmy jednak, że żadna chyba sztuka Szaniawskiego nie odniosła takiego sukcesu, jak właśnie *Dwa teatry* tuż po wojnie²⁸. Wydaje się, że poza artystycznym formatem tej jak zawsze w przypadku Szaniawskiego obrazowo-nastrojowej, tym razem wręcz wizyjnej, choć dalekiej od łatwej widowiskowości sztuki, o popularności zadecydowało właśnie doświadczenie widzów. Po toruńskiej premierze w sezonie 1946/1947 Alina Chyczewska tak między innymi pisała do Jerzego Szaniawskiego:

²⁸ Z 48. premier *Dwóch teatrów*, wymienionych na stronie e-teatr.pl, dziesięć odbyło się w latach 1946–1947, jedenasta w roku 1948, po czym nastąpiła 8-letnia przerwa w wystawianiu i sztuka pojawiła się znów na scenie w roku 1957.

Przeżyłam w Warszawie całą wojenną udrękę, w powstaniu straciłam Ojca i dwóch braci, a w obozie – męża, sama też przeszłam przez obozy. To była twarda szkoła życia – zrodziła oschłość uczuć i sceptycyzm. Myślałam, że już nigdy nie potrafię się wzruszyć czymś mniejszym niż śmierć bliskich mi osób i ich wielkie cierpienie i że już nigdy nie potrafię zareagować na żadne dzieło sztuki. A jednak *Dwa teatry*, które poznałam w Toruniu, to prawdziwie wielkie, pierwsze od lat przeżycie artystyczne²⁹.

Fragment listu Chyczewskiej cytowany jest w tym miejscu nie tylko jako hołd dla pisarza, ważniejsza wydaje się jego przyczyna – budzenie uczuć, które z jakichś powodów (bolesnego doświadczenia lub też jego braku), zostały stłumione. *Dwa teatry* bowiem, to historia stłumionych uczuć, ale nie tylko lęków i niepokoju. To opowieść o ukrywaniu emocji – „łez, wzruszenia, tęsknoty”, które „zdemaskuje” dopiero Dyrektor Drugi, mówiąc o Dyrektorze Pierwszym:

Zakreślił wkoło swej sztuki wyraźne granice. Wiedział jednak, że tej granicy nie ustrzeże żaden drut kolczasty, żaden strażnik świata. Wiedział, bo sam te granice przekraczał. Bał się słowa patetycznego. Ale słowo to, w piersiach utajone, nieraz mu chciało pierś jego rozerwać (DT, s. 140).

Oniryczna wizja zakończona zostaje, gdy „na scenę” – Teatru Snów, wkraczają żywe postaci, Laura, Montek i Woźny. Nie przez przypadek sztukę kończy powrót do jawy. Tym razem „szkatułka” zostaje zamknięta, choć niekoniecznie oznacza to, że to, co symbolizowała oniryczna wizja, zawiera się w percypowanej pięcioma zmysłami rzeczywistości „stąd – dotąd”. Jak powiedziano wcześniej, relacje pomiędzy jawą i snem, realnością i nierealnością, jeśli jeszcze można tych określeń używać, nie są w *Dwóch teatrach* jednoznaczne. Po odejściu żołnierzy dziecięcej

²⁹ List A. Chyczewskiej do J. Szaniawskiego, Bydgoszcz, 2 lutego 1948, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

krucjaty, zniknięciu postaci z jednoaktówek aktu drugiego i zjaw zmarłych – Laura kładzie palec na ustach i wraz z Montkiem i Woźnym „patrzą na swego Dyrektora” (DT, s. 141). Co będzie dalej – tego sztuka nie mówi. Wcześniej tylko Dyrektor Drugi mówi o swym Pierwszym „koledze”, że

(...) z nowego, naszego już brzegu, będzie patrzył, jak wyrasta ku górze miasto najdroższe, miasto ukochane, a ponad dachami jeszcze wyżej wyrastają wieże, coraz smuklejsze, coraz doskonalsze, aż zatrzymane w najwyższej ekstazie, patrzeć będą znowu długie lata w niebo, chwytając niepokój piorunów i wielki spokój cichych mlecznych dróg (DT, s. 140).

Szaniawski najprawdopodobniej wiedział, pisząc *Dwa teatry*, że odbudowa Warszawy już się zaczęła. Nadzieja *Dwóch teatrów*, poza wspomnianym wcześniej antropologicznym optymizmem, polega i na tym, że prosty liryzm ostatnich słów Dyrektora Drugiego – po śmierci Pierwszego nie lęka się on już „słowa patetycznego” – dotyczy tym razem wzniosłości życia, które sięga niebios, jak ci, którzy, wedle wizji Szaniawskiego, dosięgnęli ich, idąc na śmierć. Co więcej – właśnie nieobecna w tradycyjnej komedii perspektywa śmierci, również w jej zbiorowym, apokaliptycznym wymiarze, pozwala tym razem ujrzeć wielkość także w tym, co do tej pory uważano za niskie, małe i przyziemne, właśnie w życiu. Choć jak nigdy wcześniej Szaniawski „wychyla się” poza doświadczenie potoczne („życiowe”), czy raczej zostaje poza nie wyrzucony, to jednak pod koniec sztuki do niego powraca, powraca ostatecznie do życia, co również uzasadnia użycie gatunkowego podtytułu *Dwóch teatrów*.

Dorota Zalewska

Genologia a doświadczenie tajemnicy istnienia. *Don Ildebrando* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

W poszukiwaniu pisarskiej formuły

Proza Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wprowadza nie tylko w krąg literatury, ale również malarstwa, muzyki, filozofii. Fascynuje zatem i literaturoznawców, i pasjonatów sztuki, i czytelników. Różne interesujące hipotezy badawcze pojawiają się w odniesieniu zarówno do beletrystyki, jak i tekstów dziennikarskich Herlinga zebranych w *Dzienniku pisanym nocą*.

Szczególnie interesujące z genologicznego punktu widzenia są opowiadania pisarza. O ich oryginalnym charakterze decyduje nie tylko filozoficzna refleksja, ale także trudna do jednoznacznego zdefiniowania formuła pisarska, którą twórca tak scharakteryzował w rozmowie z Bronisławem Wildsteinem:

Moja formuła pisarska wynika być może najprościej z tego, że jestem mało zdolny do pisania tak zwanych czystych opowiadań, czy powieści, ale wydaje mi się niekiedy, że ma ona dzisiaj jakieś głębsze uzasadnienie, niezależnie od moich własnych umiejętności, aspiracji czy upodobań pisarskich¹.

¹ *Radość daje pisanie we własnym języku*. Z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim rozmawiał Bronisław Wildstein, „Kontakt” 1985, nr 7/8, s. 43.

Uzasadnienie wyboru formy, której klasyfikacja sprawia wielu badaczom trudność i wymyka się jednoznacznym definicjom, znaleźć można w rozmowie pisarza z Włodzimierzem Boleckim. Twórca wyraźnie wskazał związek między podejmowaną tematyką i realizowanym gatunkiem. Stwierdził: „Czuje się pisarzem granicy i tak chciałbym być kiedyś nazywany, bo rzeczywiście interesuje mnie bardziej to, co jest granicą, co jest pomiędzy różnymi zjawiskami, co jest stykaniem się różnych wymiarów”². Konsekwencją fascynacji tym, co pozostaje na granicy między różnymi zjawiskami, stało się poszukiwanie formy, która nie czyniłaby niczego jednoznacznym, zamkniętym i definitywnie wyjaśnionym.

Za artystyczne spełnienie formy realizującej ideał pisarstwa, do którego dążył autor, można uznać zbiór *Don Ildebrando*³. Prowadzi do niego wiele wcześniejszych tekstów Herlinga.

Aby odpowiedzieć na pytanie o sposoby realizowanego przez Herlinga ideału pisarstwa, warto zatem podjąć próbę genealogicznej analizy jego tekstów. Zdaniem Seweryny Wysłouch badacz powinien posiadać świadomość gatunkową tekstów, ponieważ to gatunek tworzy kontekst niezbędny do interpretacji⁴,

² G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000, s. 18.

³ Zbiór tworzy sześć opowiadań publikowanych przez wydawnictwo „Rzeczpospolitej” w dodatku „Plus-Minus” od kwietnia 1996 r. do marca 1997 r. W formie książkowej zbiór ukazał w styczniu 1997 r. Napisane później opowiadania *Wędrowiec cmentarny* oraz *Wiek biblijny i śmierć* zostały opublikowane już po śmierci Herlinga. Edycję pierwszego z nich odnalezionego w notatkach pisarza przygotował Z. Kudelski, natomiast drugie – niedokończone – wydał W. Bolecki. *Don Ildebrando* było zatem ostatnim przygotowanym przez Herlinga do druku jako całość zbiorem opowiadań. W rozmowie z W. Boleckim pisarz za temat całego cyklu uznał „ściganie zła”. Zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 114.

⁴ Zob. S. Wysłouch, *Nowa geneologia – rewizje i reinterpretacje*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, t. 1, Kraków 2005.

jest on „znakiem historyczności, sytuuje dzieło w systemie tradycji literackiej”⁵, a pomijanie kwestii genologicznych może stać się znakiem „prezentyzmu i kryzysu historii literatury”⁶. Zmiany, jakie przyniósł literaturze wiek XX nie sprzyjają jednak analizom genologicznym, choć – paradoksalnie – czynią je bardziej interesującymi. Powstają nowe gatunki, tradycyjne ulegają modyfikacjom, a kultura multimedialna wprowadza formy dotychczas zupełnie nieistniejące.

Ciekawe spostrzeżenia genologiczne przedstawił Stanisław Balbus w artykule o metaforycznym i przewrotnym – jak pokazuje lektura tekstu – tytule *Zagłada gatunków*. Autor zauważył, że genologiczne rozważania badaczy i tworzona przez nich terminologia są nadal istotne, ale w przestrzeni hermeneutycznej, w której gatunki „istnieją po prostu jako dostępny potencjalnie każdemu zasób form tradycji literackiej, form reprezentowanych na ogół przez określone – tj. charakterystyczne – tekstowe reprezentacje”⁷. Zdaniem badacza współczesne koncepcje genologiczne zmierzają przede wszystkim do stworzenia systemu pojęć, który umożliwiłby rozpoznanie cech swoistych realizowanych przez konkretny tekst. Tradycyjne gatunki zanikają, ale jednocześnie powstają – „z każdym nowym utworem i w każdym nowym utworze”⁸.

Warto zatem zadać pytanie, na ile realizowany przez Herlinga w konkretnym tekście gatunek tkwi w tradycji literackiej, na ile zaś stanowi zupełnie nową formułę pisarską. Nie ulega wątpliwości, że teksty pisarza mieszczą się w konwencji opowiadania jako tekstu prozatorskiego o dość luźnej kompozycji (dopuszczającej obecność licznych dygresji autorskich) oraz wyraźnie wyeksponowanej roli narratora. Niewielkie rozmiary

⁵ Tamże, s. 97.

⁶ Tamże.

⁷ S. Balbus, *Zagłada gatunków w: Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000, s. 27–28.

⁸ Tamże, s. 20.

utworów Herlinga wynikają z dążenia autora do unikania nadmiaru słów oraz z przekonania, że nie potrafi stworzyć powieści. W rozmowie z Boleckim twórca wyznał, że ma „bardzo krótki oddech narracyjny”⁹, dlatego też w akapicie zamyka to, co w powieści wypełnia cały rozdział. Wyjaśniał w ten sposób, dlaczego wybierał krótką formę prozatorską.

Konwencja opowiadania pozwalała uniknąć pisarzowi tworzenia rozbudowanej, wielowątkowej fabuły, a czytelnikowi jego prozy umożliwiała poszukiwanie „ład, jaki można wyczytać w tym fragmencie rzeczywistości, który czyni się przedmiotem powieści”¹⁰. Należy jednak podkreślić, że choć realizowany przez Herlinga gatunek otworzył twórcy możliwość wykazania się „wewnętrzną ekwilibrystką pisarską, niebezpieczną dla kogoś, kto nie jest majstrem w sztuce krótkiej narracji”¹¹, wymagał niezwyklej artystycznej precyzji.

Genologiczne poszukiwania

Kwestie genologiczne zajmowały wielu badaczy prozy Herlinga – między innymi Zdzisława Kudelskiego, Arkadiusza Morawca i Włodzimierza Boleckiego.

Kudelski, badacz polskiej literatury emigracyjnej, to doskonały edytor i popularyzator prozy Herlinga. W 1991 roku opublikował poświęcone twórcy *Innego Świata* szkice zatytułowane *Pielgrzym Świętokrzyski*. Od 1994 roku badacz pracował nad redakcją przygotowanego przez „Czytelnika” 10-tomowego wydania *Pism zebranych* Herlinga. Dzięki staraniom Kudelskiego w 1997 roku ukazała się antologia tekstów *Herling-Grudziński i krytycy*. Syntezą jego badań stała się książka *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*.

⁹ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 345.

¹⁰ E. Bieńkowska, *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002, s. 27.

¹¹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, Kraków 2012, s. 673.

W *Studiach o Herlingu-Grudzińskim* Kudelski najczęściej posługiwał się terminem „opowiadanie”, zwracając uwagę na jego otwartość i hybrydyczność. Podkreślał, że autor *Innego Świata* często sięgał „po różne formy wypowiedzi obecne w świadomości społecznej: komunikaty prasowe, nekrologi, kroniki, opowiadania czy dzieła naukowe konkretnych autorów”¹².

Zdaniem Kudelskiego opowiadanie jako gatunek uprawiany przez Herlinga ma swoje źródło w *Innym Świecie*.

Pojedyncze opowiadania wplecione w tekst mogłyby funkcjonować jako odrębne całości. Jedno z nich – *Zabójca Stalina* – drukowane było osobno. Już w nim rozpoznać można późniejszego autora *Wieży*. Nie będzie przesadą stwierdzenie, iż opowiadania są naturalną artystyczną kontynuacją *Innego Świata*¹³.

Warto zwrócić uwagę na to, że Kudelski w genologicznych poszukiwaniach za ważny uznał utwór *Wieża*¹⁴. Jednoznacznie sklasyfikował tekst jako opowiadanie. Uzasadnienie takiej diagnozy genologicznej odnalazł w jego konstrukcji. „Nie są tu ważne, jak w klasycznej noweli, rozwój akcji do punktu kulminacyjnego i jej puenta. Istotny jest sam proces dociekania, który prowadzi do swoistego wtajemniczenia”¹⁵.

Genologiczne badania prozy Herlinga skłoniły Kudelskiego do przyjęcia hipotezy, że autor *Wieży* nie ograniczył się do przetwarzania gatunku utrwalonego w historii literatury, lecz stwo-

¹² Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość – recepcja – biografia*, Lublin 1998, s. 131.

¹³ Tamże, s. 121.

¹⁴ *Wieża* w formie książkowej ukazała się w dyptyku *Skrzydła ołtarza*. Zbiór wydany w Paryżu w 1960 r. jest uważany za początek metafizycznej literatury Herlinga, ponieważ bohaterowie utworu doświadczają samotności, cierpienia, rozpacz. W *Wieży* wskazać można cechy wyróżniające poetykę opowiadań Herlinga: wielopiętrową konstrukcję narracyjną, intertekstualność, pierwszoosobową narrację oraz metaforę „okamienienia”. Zob. W. Bolecki, *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2005, s. 170.

¹⁵ Z. Kudelski, *Studia o Herlingu-Grudzińskim*, dz. cyt., s. 127.

rzył zupełnie nową jakość. Prezentując ją, autor *Studiów o Herlingu-Grudzińskim* pisał:

Wobec wybranej formy literackiej pisarz jest twórczy, dziennikowi narzuca określone rygory, czyniąc zeń wbrew wyróżnikom gatunkowym – jednolitą całość; w opowiadaniach (z pełną świadomością tego) tworzy zbliżony do prozy poetyckiej niemal odrębny gatunek na pograniczu noweli, eseju i przypowieści¹⁶.

Kwestie genologiczne związane z prozą Grudzińskiego były podjęte także przez Arkadiusza Morawca. Badacz poświęcił im, między innymi, następujące artykuły: „*Nie można żyć bez nadziei*” („*Gruzy*” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego), *Przekraczanie rzeczywistości*, *(O)powieść transgresyjna Herlinga-Grudzińskiego*, *Gotycyzm w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Za syntezę nie tylko genologicznych poszukiwań badacza dotyczących prozy autora *Innego Świata* uznać należy książkę *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*, wykorzystującą wymienione teksty jej autora¹⁷.

W publikacjach Morawca poświęconych prozie Herlinga wyraźnie dominuje termin opowiadanie. Podobnie jak Kudelski badacz dostrzegł związek między formą opowiadań i *Innego Świata*, ale w przeciwieństwie do autora *Studiów o Herlingu-Grudzińskim* nie nazwał rozdziałów lub fragmentów książki samodzielnie funkcjonującymi opowiadaniem. Jego zdaniem „można w *Innym Świecie* wskazać przykłady struktur gatunkowych bliskich lub pokrewnych opowiadaniu, takich jak mikro-nowela czy opowieść biograficzna. Nie sposób jednak traktować tych fragmentów jako autonomicznych opowiadań”¹⁸. Za opowiadania właściwe – w pełni realizujące gatunek – autor *Poetyki...* uznał następujące teksty: *Książkę Niezłomny* i *Wieża*. Szczególnie ważny z perspektywy genologicznej był jego zdaniem

¹⁶ Tamże, s. 133.

¹⁷ Zob. A. Morawiec, *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Autentyzm – dyskursywność – paraboliczność*, Kraków 2000, s. 235–261.

¹⁸ Tamże, s. 14.

drugi ze wspomnianych utworów, który znalazł się w wydanych 1960 roku *Skrzydłach ołtarza*.

Poddając analizie poetykę opowiadań Herlinga, Morawiec sięgnął również do *Dziennika pisanego nocą*, ponieważ uznał zapisy diariuszowe za niezwykle istotny kontekst. Zauważył, że wchodzące w jego skład opowiadania stanowią kontynuację i problemowe poszerzenie wcześniejszych, osobno, poza dziennikiem publikowanych utworów. Mimo związków między *Dziennikiem* i samodzielnymi tekstami funkcjonującymi w jego obrębie badacz uznał opowiadania Herlinga za odrębny nurt jego twórczości. Podjął jednak polemikę z literaturoznawcami podkreślającymi ewolucyjny charakter przemian w realizowanej przez niego formie gatunkowej. Odnosząc się do tezy Ryszarda Kazimierza Przybylskiego, który uważał opowiadania Herlinga za ewolucyjną formę wcześniej uprawianego przez twórcę eseju, stwierdził, że niemożliwe jest w jego twórczości oddzielenie eseju od opowiadania, ponieważ „pisarz, będąc nowelistą, nie przestaje być jednocześnie eseistą; niezależnie od tego, że obie te formy wypowiedzi nierzadko w jego twórczości splatają się”¹⁹.

Dla autora *Poetyki...* kluczowe stało się pytanie, na ile uprawnione wydaje się uznanie formy uprawianej przez autora *Skrzydł ołtarza* za zupełnie nowy gatunek literacki. Morawiec nie zgodził się z opinią Kudelskiego, który twierdził, że Herling „tworzy zbliżony do prozy poetyckiej niemal odrębny gatunek, na pograniczu noweli, eseju i przypowieści”²⁰. Zdaniem badacza Herling nie stworzył nowego gatunku, lecz swobodnie poruszał się w obrębie opowiadania. Za jego charakterystyczne cechy, wyraźnie decydujące o oryginalności formy, uznał przede wszystkim autentyczność, dyskursywność i paraboliczność.

Kudelski i Morawiec używali terminologicznej triady dla określenia gatunkowej tożsamości prozy Herlinga. Obaj bada-

¹⁹ Tamże s. 57.

²⁰ Z. Kudelski, *Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim*, Lublin 1991, s. 112.

cze za charakterystyczne cechy w tekstach autora *Innego Świata* uznali dyskursywność i paraboliczność. Różnica dotyczyła jednej kategorii – w badaniach Kudelskiego pojawił się termin „nowela”, natomiast u Morawca – „reportażowość”, której konsekwencją stał się autentyzm utworów.

Zupełnie inną perspektywę badawczą wybrał wybitny znawca prozy Herlinga, Włodzimierz Bolecki – krytyk literacki, teoretyk i historyk literatury, którego łączyły z autorem *Innego Świata* więzy przyjaźni. Badacz był przede wszystkim interpretatorem Herlinga. Prowadził wielogodzinne rozmowy z pisarzem, a ich efektem stały się dwa tomy zatytułowane *Rozmowy w Dragoniei*²¹ i *Rozmowy w Neapolu*²².

Bolecki jest autorem niezwyklego portretu Herlinga – więźnia sowieckich łagrów, żołnierza spod Monte Cassino, emigranta, pisarza, „wiecznego debiutanta”²³. Autorowi *Innego Świata* badacz poświęcił książkę *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*.

Bolecki, w przeciwieństwie do Kudelskiego i Morawca, w swoich rozważaniach genologicznych nie zajmował się klasyfikacją gatunkową tekstów Herlinga, ponieważ nie miał wątpliwości, że twórca wybrał opowiadanie, choć wyraźnie nadał mu inny kształt niż utrwalony w tradycji.

Zdaniem Boleckiego tekstem najlepiej realizującym poetykę opowiadania Herlinga stała się *Wieża*. W utworze dostrzec można wielowarstwową kompozycję, szczątkowo zarysowaną

²¹ *Rozmowy w Dragoniei* to pierwsza część rozmów przeprowadzonych przez W. Boleckiego z Herlingiem, wydana w formie książkowej w 1997 r., nominowana do Nagrody Nike w 1998 r. Jej tematem jest eseistyka Herlinga, *Inny Świat* oraz opowiadania. Zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragoniei*, Warszawa 1997.

²² *Rozmowy w Neapolu* stanowią kontynuację *Rozmów w Dragoniei*. Mają formę rozmów przeprowadzonych przez W. Boleckiego z Herlingiem w latach 1998 i 1999. Ich tematem są przede wszystkim opowiadania publikowane w latach 1994–1999. Zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt.

²³ W. Bolecki, *Ciemna miłość*, dz. cyt., s. 267.

fabułę, wielość wątków i planów czasowych. Wszystkie te elementy spaja postać narratora dociekającego prawdy, ale akceptującego istnienie pewnej tajemnicy²⁴.

Dla Boleckiego ważniejsze od kwestii terminologicznych związanych z klasyfikacją gatunkową tekstów Herlinga okazało się doświadczenie będące przedmiotem opowieści narratora. Wybór formy wymykającej się jednoznacznym definicjom wynikał jego zdaniem z tego, że pisarz był „kronikarzem egzystencji nie nazwanych i nie wypowiedzianych”²⁵, a zatem ulegał fascynacji temu, co niemożliwe do określenia, nazwania, ostatecznego wyjaśnienia. W rozważaniach Boleckiego kwestie genologiczne zostały zatem wyraźnie podporządkowane interpretacji tekstów, która pozwala czytelnikowi zbliżyć się do tajemnicy losu człowieka. Tajemnica przestaje nią być, jeśli pada zbyt wiele słów – są przecież przeżycia zamykające w milczeniu. W poszukiwaniach interpretacyjnych ważna staje się więc metafora „okamienienia”²⁶. Używał jej Herling, kiedy pisał o człowieku doświadczającym „uderzenia Nieznanej Ręki”, odczuwającym nędzę swojego istnienia, bezradność wobec zła.

Bolecki dostrzegał w interpretowanych opowiadaniach te cechy, które zdaniem Kudelskiego i Morawca – zwracających szczególną uwagę na paraboliczność i dyskursywność tekstów Herlinga – decydowały o odrębności gatunku uprawianego przez Herlinga. Zauważył, że analizowane teksty mieszczą się

²⁴ Tamże, s. 165–170.

²⁵ Tamże, s. 124.

²⁶ W swoich rozważaniach o prozie Herlinga Bolecki zwrócił uwagę na to, że ważną funkcję pełni w nich milczenie, które udało się twórcy wyrazić z niezwykłą ekspresją. Milczenie nazwał „zawieszaniem głosu w takich sytuacjach, w których nie może być jasności czy pewności, do której aspirują słowa, nazwania czy figury stylistyczne”. Bohaterami opowiadań Herlinga-Grudzińskiego są ludzie doświadczający „uderzenia Nieznanej Ręki”. Słowa nie mogą wyrazić ich przeżyć, więc stoją „okamienieni” – w milczeniu, które wybrali, „skrywa się nie dające się nazwać ani wypowiedzieć doznanie rzeczy ostatecznych”. Zob. tamże, s. 128–130.

w konwencji opowiadania, a ich cechą konstytutywną jest akt opowiadania²⁷. W przeciwieństwie do wspomnianych badaczy nie posługiwał się opisującymi realizowany przez pisarza gatunek wielowyrazowymi kategoriami, lecz nazwał go opowiadaniem otwartym – na poziomie kompozycji i semantyki²⁸.

Poetyka opowiadań Herlinga-Grudzińskiego i związane z nią kwestie genologiczne były również przedmiotem dociekań innych badaczy. Oryginalność uprawianego przez twórcę gatunku dostrzegł Tomasz Burek. Jego zdaniem autor *Innego Świata* realizował „zwodniczą formę literacką, na pozór prostą, w istocie będącą owocem cierpliwych studiów, zestrojeniem, wyjątkowo ścisłym, pierwiastków eseistycznych, dokumentarnych i fabularnych”²⁹.

Z kolei Andrzej Waśko w szkicu *Prawda i parabola* zauważył, że w prozie Herlinga niełatwo wskazać teksty realizujące tylko jeden gatunek, dowodzące wierności pisarza określonej formie. Twórca świadomie zacierał granice pomiędzy beletrystyką a dokumentem, pomiędzy beletrystyką a krytyką literacką. Autor szkicu sugeruje, że zacieranie granic między gatunkami i formami stanowiło przyjętą przez Herlinga strategię³⁰.

Na oryginalność gatunku uprawianego przez Herlinga zwrócił także uwagę Andrzej Franaszek, który w tekście *Obręcz. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* zauważył, że pisarz „celowo rezygnuje z domykania pisarskiej konstrukcji, posługuje się strukturami otwartymi, zakłada, że nie sposób zamknąć w słowie dostępnej nam wiedzy o świecie”³¹.

²⁷ Zob. tamże, s. 184.

²⁸ Zob. tamże, s. 182.

²⁹ T. Burek, *Podobizny niepochwytnego świata*, „Tygodnik Solidarność” 1991, nr 23, s. 18.

³⁰ Zob. A. Waśko, *Prawda i parabola*, w: *Gustaw Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, red. Z. Kudelski, Lublin 1997.

³¹ A. Franaszek, *Obręcz. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 42, s. 8.

Proza Herlinga stanowiła przedmiot zainteresowania wielu badaczy. Kryterium wyboru opinii stała się kategoria otwartości jako cecha decydująca o oryginalności gatunku realizowanego przez autora *Don Ildebrando*.

Opowiadanie otwarte

Nie tylko badacze twórczości Herlinga podejmowali próbę określenia genologicznej tożsamości jego tekstów beletrystycznych. Pisarz również wielokrotnie wypowiadał się na temat realizowanej formy i poszukiwanego pisarskiego ideału. Dowodzą tego autotematyczne zapisy w *Dzienniku pisanym nocą*, opowiadaniach oraz esejach.

Genologiczne poszukiwania rozpoczął Herling esejem *Pan Samuel Pepys*³², poświęconym XVII-wiecznemu *Dziennikowi* Samuela Pepysa. Pisarz, wyraźnie zafascynowany kronikarską rzeczowością autora, podziwiał „beznamiętny chłód obserwacji”, „dar śmiałego dostrzeżenia w rzeczach ludzkich tego co najważniejsze”, „precyzję rozważań o życiu i jego opisu”³³. Zauważył także, że Pepys skutecznie unikał analizy psychologicznej postaci oraz jednoznacznych ocen. Dowodem przyjęcia takiej właśnie pisarskiej formuły stały się opowiadania Herlinga, wyróżniające się rzeczowością, dążeniem do precyzji w opisywaniu świata oraz pozbawione psychologizowania. Twórca pamiętał o tym, że pisarz powinien zdobyć się na szczerość, ponieważ literatura rodzi się z odczuwanej przez twórcę „potrzeby dzielenia swoich doświadczeń z innymi”³⁴. Szczerości i autentyzmu nie należy jednak mylić z artystycznym ekshibicjonizmem, który pozbawia prozę wartości i tajemnicy.

³² G. Herling-Grudziński, *Pan Samuel Pepys*, w: tegoż, *Godzina cieni*, Kraków 1991.

³³ Tamże, s. 61.

³⁴ Tamże, s. 49.

W genologicznych poszukiwaniach autora *Don Ildebrando* ważne miejsce zajmowali także Franz Kafka i Albert Camus, których teksty pisarz cenił za otwartość i odejście od tradycyjnych technik pisarskich. W prozie Kafki dostrzegał „wspaniały dar wyprowadzania realnego z realnego”³⁵. Autora *Procesu* nazywał „Wiecznym Wędrowcem”, który został ludziom zesłany, aby dostrzegli swoją pychę, odrzucili zuchwałość i „położyli kres rojeniom o raju na ziemi i przypomnieli sobie ciężar swej niedocieczonej dla ludzkich umysłów egzystencji”³⁶. W twórczości Kafki Herling zauważył pewien „narracyjny rytuał”³⁷, polegający na tym, że „Od epizodu do epizodu, od dialogu do dialogu rośnie wrażenie uczestniczenia w upartym i rozpaczliwym poszukiwaniu Boga, którego imię nie zostaje nigdy wymówione”³⁸. Zdaniem autora *Dziennika pisanego nocą* Kafka w swoich powieściach, opowiadaniach, przypowieściach pisał o sobie, swoich poszukiwaniach, lękach, ponieważ literaturę traktował jako zmaganie się z Bogiem i światem³⁹.

W twórczości Camusa Herling cenił przede wszystkim umiejętność nadania utworowi formy traktatu moralno-metafizycznego oraz otwartość⁴⁰. Najpełniej ideę prozy realizowaną przez autora *Dżumy* wyraża przywołana przez autora szkicu *Sąd Ostateczny. Camus i Kafka* wypowiedź bohatera *Upadku*: „Konstruuje portret, który jest wizerunkiem wszystkich i nikogo, krótko mówiąc maską podobną do owych karnawałowych masek, jak żywych i stylizowanych zarazem (...). Ale równocześnie portret, który trzymam przed moimi współczesnymi staje się

³⁵ G. Herling-Grudziński, *Sąd Ostateczny. Camus i Kafka*, w: tegoż, *Godzina cieni*, dz. cyt., s. 95.

³⁶ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, dz. cyt., s. 113.

³⁷ Tamże, s. 486.

³⁸ Tamże.

³⁹ Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 3, Kraków 2012, s. 994.

⁴⁰ Zob. G. Herling-Grudziński, *Sąd Ostateczny. Camus i Kafka*, dz. cyt., s. 94.

zwierciadłem”⁴¹. Herling dostrzegał zatem wartość prozy Camusa w jej paraboliczności realizującej się nie w jednoznacznie interpretowanym sensie alegorycznym, lecz w otwieraniu się na uniwersum – doświadczenie, jakie może stać się udziałem każdego człowieka. Cenił twórcę *Upadku* za to, że pisał „odważnie i otwarcie, bez osłonek to, co myśli, brzydził się wykrętami czy koniunkturalnym milczeniem”⁴².

Za finał genologicznych poszukiwań Herlinga uznać można przedstawioną przez niego formułę opowiadania otwartego, przedstawioną w utworze *Cmentarz Południa*:

Istnieje opowiadanie otwarte, o takim opowiadaniu myślałbym, gdybym sam zamierzał coś na ten temat napisać, zresztą, jeśli się dobrze zastanowić, większość zdarzeń w ludzkim życiu posiada tę właśnie cechę otwartości, nieomknięcia, wisi nad ludźmi bez żadnego rozwiązania⁴³.

Istotnym kontekstem, niezbędnym w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o źródła oryginalności realizowanego przez Herlinga gatunku, jest koncepcja dzieła otwartego⁴⁴. Kategorię otwartości warto poddać analizie historycznej i genetycznej.

⁴¹ Tamże, s. 94.

⁴² G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 3, dz. cyt., s. 887.

⁴³ G. Herling-Grudziński, *Cmentarz Południa*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, dz. cyt. s. 843.

⁴⁴ W literaturze polskiej realizację sztuki otwartej stanowi twórczość Tadeusza Różewicza. Ideę otwartości realizują dramaty. Szczególnie ważne z genologicznej perspektywy stały się – jak wynika z rozmowy twórcy z Konstantym Puzyną – utwory *Kartoteka* i *Stara kobieta wysiaduje*. Ich otwartość konstituowały różne elementy, wśród których istotna jest otwartość kompozycyjna osiągnięta dzięki wyłączeniu przez twórcę scalającej tekst akcji oraz wykorzystywaniu jako tworzywa nie tylko dialogu, ale również wiersza, cytatu, tekstu prasowego, sloganu. Zdaniem Puzyny charakterystyczne dla analizowanych utworów Różewicza „przemieszanie środków i możliwości, ta wielotorowość kształtowania materii w dramacie i ta otwartość, niezakończoność sztuki” mają źródło w odczuciu świata jako „zupełnie przeciwstawnego na przykład światu klasyków XVII- i XVIII-wiecznych – światu uporządkowanemu jak ogród strzyżone”.

Obie perspektywy zastosował Umberto Eco, który otwartości w sztuce poświęcił pracę *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*⁴⁵.

Punktem wyjścia w badaniach nad kształtowaniem się poetyki tekstu otwartego Eco uczynił tezę, że „każde dzieło sztuki, nawet jeśli jest dziełem skończonym, wymaga od odbiorcy swobodnej i twórczej reakcji, choćby dlatego, że odbiorca nie może go naprawdę zrozumieć, jeśli nie stworzy go na nowo w akcie kongenialnej współpracy z autorem”⁴⁶. Dla przeżycia estetycznego ważna jest zatem subiektywna percepcja dzieła.

Związek między twórcą – dziełem – odbiorcą dostrzegali już starożytni Grecy. Platon, analizując sztuki plastyczne, zwracał uwagę na to, że artysta w akcie tworzenia jest subiektywny, ponieważ przedstawia kreowane przez jego wyobraźnię kształty. Nie należy jednak poszukiwać w myśli platońskiej początku koncepcji dzieła otwartego, ponieważ starożytni stosowali różne zabiegi artystyczne nie po to, by otwierać dzieło. Ich celem było stworzenie takiej sytuacji odbioru, by „obserwator patrzył na przedmiot artystyczny w jedyny możliwy, słuszny sposób, to znaczy taki, jakiego sobie życzył autor”⁴⁷. A zatem teoria subiektywnej percepcji przedmiotu artystycznego służyła nie otwieraniu dzieła, lecz je zamykała⁴⁸.

Interesującą realizację idei otwartości – jak pisze Eco – przyniosła sztuka średniowieczna, wskazująca cztery sposoby odczytywania literatury i sztuki: dosłowny, alegoryczny, moralny

Zob. *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*. Stenogram rozmowy odbytej w redakcji „Dialogu” w dniu 23 kwietnia 1969 r. z udziałem Tadeusza Różewicza i Konstantego Puzyny, w: S. Burkot, *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1987, s. 209–223.

⁴⁵ Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, Warszawa 2008.

⁴⁶ Tamże, s. 71–72.

⁴⁷ Tamże, s. 72.

⁴⁸ Zob. tamże.

i mistyczny. Otwartość została zatem ograniczona do określonych rozwiązań.

Powrót do antycznych wzorów w sztuce renesansowej przyniósł negację otwartości i triumf jednoznacznie określonych form. Dopiero pełen niepokoju, dynamizmu i ekspresji barok otworzył dzieło sztuki na nowe formy, wyzwolił artystę i odbiorcę z ustalonych kanonów, zachęcał do poszukiwania różnych sensów.

Choć idea otwartości w sztuce ma swoje źródło w preromantyzmie, który głosił apoteozę wolności artystycznej poety, stworzenie właściwej koncepcji dzieła otwartego Eco przypisywał XIX-wiecznemu symbolizmowi, rezygnującemu z narzucania odbiorcy ściśle określonych jednoznacznych interpretacji tekstu⁴⁹. W XX wieku otwartość stała się kategorią, która zyskała wiele interesujących realizacji.

W swoich rozważaniach nad poetyką dzieła otwartego w sztuce XX stulecia Eco wyszedł od analizy współczesnych kompozycji muzycznych, ponieważ uznał za ich charakterystyczną cechę to, że

(...) pozostawiają one wyjątkowo wiele swobody wykonawcy, który nie tylko może, jak w muzyce tradycyjnej, interpretować wskazówki kompozytora zgodnie z własną wrażliwością, ale ponadto ma prawo, a nawet powinien oddziaływać na formę dzieła, określając w akcie twórczej improwizacji wartość nut czy następstwo dźwięków⁵⁰.

Otwartość realizuje się również w literaturze, ponieważ – jak zauważył Eco – lekturze towarzyszy przeżycie estetyczne. Utwór przy każdej kolejnej lekturze tworzy się dzięki emocjonalnemu i intelektualnemu zaangażowaniu odbiorcy⁵¹.

⁴⁹ Zob. tamże, s. 77.

⁵⁰ Tamże, s. 67.

⁵¹ Zob. tamże, s. 78.

W rozważaniach autora *Dzieła otwartego* istotna rola przypada relacjom, jakie kształtują się między nadawcą – dziełem – odbiorcą. Wskazane przez twórcę trzy rodzaje otwartości pozostają z nimi w ścisłym związku: otwartość jako „zaproszenie odbiorcy do tworzenia dzieła wspólnie z autorem”, otwartość dzięki „zdolności ciągłego rodzenia wewnętrznych relacji: odbiorca ma je odkryć i wybrać spośród sumy wrażeń zawartych w akcie percepcji”, otwartość wynikająca z „potencjalnie nieskończonej serii możliwych interpretacji, z których każda pozwala dziełu odżyć na nowo”⁵². Otwartość stanowi zatem cechę tekstów niezamykających się w jednoznacznej interpretacji. Należą do nich, zdaniem Eco, utwory Kafki. O ich otwartości decyduje wyróżniająca je paraboliczność.

Do grona wiernych czytelników prozy Kafki, ceniących jej paraboliczne otwarcie na uniwersalne doświadczenia człowieka, należał również Herling, który wielokrotnie przywoływał twórczość autora *Procesu*. Przekonanie o jej wieloznaczności skłoniło pisarza do poszukiwania nowych znaczeń tekstów, czego dowodzi udokumentowana w *Dzienniku pisanym nocą* próba „uwspółcześnienia przypowieści Kafki”⁵³.

Otwartość – pozostając kategorią genologiczną – wynika z doświadczania przez twórcę świata. Jeśli tradycyjne formuły okazały się niewystarczające do wyrażenia przeżyć współczesnego człowieka, należało poszukiwać nowych. Dla Kafki nową formułą była proza paraboliczna. Dla Herlinga natomiast nową formułą stać się miało zapowiadane w *Cmentarzu Południa* opowiadanie otwarte.

Wskazując cechy konstytuujące ideę otwarcia w prozie Herlinga, należy uwzględnić także kontekst kulturowy, ponieważ otwarcie literatury ostatnich dziesięcioleci minionego stulecia dokonało się pod wpływem zmian, jakie nastąpiły w kultu-

⁵² Tamże, s. 96.

⁵³ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisaný nocą*, t. 1, Warszawa 2012, s. 234.

rze. XXI wiek już u swego początku zyskał miano wieku kultury multimedialnej, co stało się konsekwencją rozkwitu w poprzednim stuleciu filmu i kultury audiowizualnej. Zmiany objęły także literaturę, która „ucieka od tego, co dotąd było uważane za literackie, wkracza na cudze terytoria”⁵⁴. Otwartość tekstu realizuje się zatem także poprzez otwarcie na inne dziedziny sztuki – film, malarstwo, muzykę. Zdaniem Seweryny Wyśłouch, we współczesnej genologii zaobserwować można „wyraźne przesunięcie punktu ciężkości z literackiego centrum – na peryferie: na granice z dyskursem nieliterackim i sferą medialną”⁵⁵. Uzasadnione zatem jest poszukiwanie związku między obecnymi w tekście literackim tekstami kultury.

Realizacja idei opowiadania otwartego:

Don Ildebrando

Uzasadnieniem dla formuły opowiadania otwartego realizowanej przez Herlinga w *Don Ildebrando* jest fascynacja pisarza tajemnicą – stanowią ją definiujące ludzką kondycję doświadczenia, których nie można jednoznacznie ocenić i nazwać⁵⁶.

Deklarowana przez Herlinga otwartość opowiadania realizuje się w różnych perspektywach. Pisarz tworzył teksty otwierające się przed czytelnikiem – jak zauważył Bolecki – i kompozycyjnie, i semantycznie. Choć w jego opowiadaniach wskazać można puentę zdarzeniową, nie rozstrzyga ona fabuły, lecz otwiera tekst w sensie znaczeniowym, dopuszczając wielość możliwych interpretacji i czyniąc świat przedstawiony wieloznacznym. Taką pisarską metodę stosował podziwiany przez

⁵⁴ S. Wyśłouch, *Ruchome granice literatury*, w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, pod red. nauk. S. Wyśłouch, B. Przymuszały, Warszawa 2009, s. 15.

⁵⁵ S. Wyśłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, dz. cyt. s. 110.

⁵⁶ Zob. W. Bolecki, *Ciemna miłość*, dz. cyt. s. 193–194.

Herlinga Kafka, którego proza skłania do poszukiwania sensu parabolicznego. Z podobnym typem otwarcia tekstu w perspektywie kompozycyjnej mamy do czynienia w prozie Herlinga. Mirosława Ołdakowska-Kuflowa zauważyła, że

Ze względu na wiele cech, na przykład niedopowiadanie szczegółów wydarzeń, nieobecność analizy psychologicznej przy ukazywaniu postaci, odsyłanie do znaczeń ukrytych poza „pierwszym planem” fabularnym, jak również ze względu na przywiązywanie dużego znaczenia do moralnych zachowań człowieka, opowiadania Grudzińskiego bywają nazywane przypowieściami⁵⁷.

Nie należy jednak poszukiwać w nich jednoznacznie określonego sensu alegorycznego, tak jak w biblijnych przypowieściach. Paraboliczność opowiadań Herlinga wynika z uniwersalności doświadczenia losu, jaki staje się udziałem ich bohaterów – ludzi zmagających się z cierpieniem, samotnością, rozpaczą, złem.

Dotykając sfery spraw metafizycznych, pisarz zdołał uniknąć uproszczeń, dzięki pozostawieniu pewnego marginesu tajemnicy i nienazywaniu tego, co nienazwanym pozostać powinno, by nie uległo trywializacji. Obecne w opowiadaniach „Niedomknięcia fabularne, niedopowiedzenia sugerują tajemnicę, wobec której narrator – świadek jest bezradny”⁵⁸, o czym świadczy zbiór *Don Ildebrando*. W tworzących go tekstach pisarz tak ukształtował elementy świata przedstawionego, by zasugerować czytelnikowi wieloznaczność i fragmentaryczność wykreowanej w tekście rzeczywistości, a zatem zastosował kompozycję otwartą⁵⁹.

⁵⁷ M. Ołdakowska-Kuflowa, *Problem tajemnicy w prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, w: *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim. Materiały z sesji* pod red. I. Furnal i J. Paclawskiego, Kielce 1992, s. 43.

⁵⁸ S. Wystouch, *Twarze Herlinga*, „Polonistyka” 1992, nr 2, s. 76.

⁵⁹ Zob. *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998, s. 254–255.

Jedną z konsekwencji otwartości tekstu jest jego wieloznaczność, dzięki której utwór zyskuje sens paraboliczny. Świadczy o tym wchodzące w skład cyklu *Don Ildebrando* opowiadanie *Suor Strega*. Tytułowa bohaterka utworu fascynuje swoją urodą i tajemniczą mocą, która uczyniła ją pośredniczką między żywymi mieszkańcami Neapolu i duszami zmarłych z cmentarza Fontanelle. Choć siostra Katarzyna – takim imieniem posługiwała się Cecilia Ongaro od chwili wstąpienia do Zakonu Karmelitanek Bosych – opuściła klasztor po dramatycznych wydarzeniach (związek ze spowiednikiem, którego konsekwencją stała się ciąża), nie zrezygnowała z noszenia habitu. Zyskała miano „Władczyni, Pani cmentarza”, która odwiedzającym Fontanelle potrafiła odnaleźć „stosowne czaszki”, pomóc „nawiązać dialog ze światem umarłych za pośrednictwem dusz czyścicowych” i „przekazywać prośby i życzenia pątników”⁶⁰. Dla jednych była czarownicą, przed którą należało odczuwać lęk, dla innych zaś uroczą czarodziejką, podziwianą i uwielbianą. Nie wyjaśnionymi pozostawił narrator okoliczności, w jakich osłabła wiara neapolitańczyków w jej moc. Czarodziejka stała się nie tylko czarownicą, ale także cmentarną wiedźmą, by wreszcie znaleźć dla siebie miejsce w przytułku.

Tekst opowiadania Herlinga otwiera przed czytelnikiem wiele możliwości interpretacyjnych, a wszystkie one zbliżają do tajemnicy, choć do końca jej nie wyjaśniają. Siostra Katarzyna jako pośredniczka między żywymi i duszami zmarłych była – jak wyznał w rozmowie z Boleckim pisarz – oszustką, ale pomagała odwiedzającym cmentarz zaspokajać ich potrzeby duchowe⁶¹. Czyniła zatem zło czy dobro? Wykorzystywała swoją urodę do panowania nad innymi, ale leżąc w przytułku była zupełnie bezradna.

⁶⁰ G. Herling-Grudziński, *Suor Strega*, w: tegoż, *Don Ildebrando*, Warszawa 1997, s. 26.

⁶¹ Zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 150.

Opowiadanie otwiera nie tylko jego wieloznaczność, ale również przywołany przez narratora w zakończeniu utworu fragment wiersza Kawafisa *Dusze starych ludzi*⁶². Dzięki temu tekst nie zamyka się w obrębie fabularnej opowieści o niemal sensacyjnej fabule, lecz skłania do refleksji o istnieniu między oczekiwaniem na śmierć i pragnieniem życia, poczuciem komizmu i doświadczeniem tragizmu losu. Otwierając się na uniwersalne doświadczenia, utwór Herlinga zyskuje sens paraboliczny. Była zakonnica ulegała wielkim namiętnościom, żyła niezwykle intensywnie, ale proces opadania z sił i powolnego starzenia pozbawił ją wpływów, czyniąc bezbroną i samotną. Według Boleckiego finał losów siostry Katarzyny należy odczytać jako „symbol losu każdego człowieka, którego opuściły siły witalne”⁶³.

Otwartość opowiadań realizuje się również w ich kompozycji. W tekście otwartym – jak mówił Różewicz – elementy mogą być „przenoszone z jednej sztuki do drugiej, nawet zmieszane w nową całość”, choć są ze sobą „skrupulatnie łączone”⁶⁴. Otwartość podkreśla także brak puenty rozstrzygającej fabułę znaczeniowo. Zastępuje ją pełna napięcia sytuacja dramatyczna, niepozwalająca na jednoznaczne odczytanie utworu. O umiejętności takiego otwierania tekstu przez Herlinga świadczy zakończenie *Ex Voto*⁶⁵. W opowiadaniu autor poruszył przerażające zjawisko pedofilii. Bohaterka tekstu – Klara Minori była ofiarą własnego ojca. Kiedy narrator tekstu widział ją po raz ostatni, wstała spod muru katedry Świętego Mateusza Ewangelisty w Salerno, by pójść za pijanym marynarzem. Przez chwilę

⁶² Narrator tekstu informuje czytelnika, że celowo sfałszował tytuł wiersza i wpisał utwór do księgi pamiątkowej w przytułku dla starców jako *Dusze czyścicowe starych ludzi*. Zob. G. Herling-Grudziński, *Suor Strega*, dz. cyt., s. 31.

⁶³ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 158.

⁶⁴ *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, dz. cyt., s. 210.

⁶⁵ G. Herling-Grudziński, *Ex Voto*, w: tegoż, *Don Ildebrando*, dz. cyt., s. 18.

wydawało się, że zalśniło „Ex Voto na jej piersiach. Legenda głosi, że ucięta przez Perseusza głowa Meduzy, jednej z trzech Gorgon, kamieniała, ilekroć ktoś na nią spojrzeł. Należy wierzyć legendom”⁶⁶. Zakończenie odwołuje się do greckiego mitu, ale stanowi jego odwróconą wersję, ponieważ to człowiek spoglądający na Gorgonę kamieniał, a nie ona. Zdaniem Boleckiego odwrócenie mitu uczyniło z potwora „stworzenie nieszczęśliwe, które kamienieje pod wpływem ludzkich spojrzeń. W odwróconym micie człowiek okazał się potworem”⁶⁷. Tworząc obraz Klary, kamieniejącej pod wpływem ludzkiego spojrzenia, pisarz skłaniał czytelnika do poszukiwania odpowiedzi na pytania o źródła zła istniejącego w świecie oraz wprowadzał motyw „złego oka”⁶⁸, które stało się tematem tytułowego opowiadania ze zbioru *Don Ildebrando*.

Otwartość kompozycji realizuje się także w opowiadaniu *Jubileusz. Rok Święty*. Obraz stojącego na tle krzyża papieża błogosławiącego zgromadzonym w Watykanie wiernym stanowi finałową scenę tekstu. Nie zamyka go jednak, lecz otwiera. Narrator, patrząc na papieża, dostrzegł bowiem, że jego rozkrzyżowane ręce przypominały rozpięte na krzyżu ręce Chrystusa. Chrześcijaństwo jako religia cierpienia nie kończyło się zatem wraz ze schyłkiem drugiego tysiąclecia, lecz nadal się realizowało, dlatego utwór kończy wyznanie: „W Trzecie Tysiąclecie weszliśmy z pamiętną frazą: „*Il Papa messo in croce*. Papież przybity do krzyża”⁶⁹.

O otwartości opowiadań Herlinga decyduje również ich intertekstualność, która realizuje się nie tylko poprzez współlistnie-

⁶⁶ Tamże, s. 19.

⁶⁷ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt. s. 124.

⁶⁸ Wiara w posiadanie „iettatury”, czyli „złego oka” mającego moc czynienia zła była żywa szczególnie w południowych Włoszech. Zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt. s. 159–179.

⁶⁹ G. Herling-Grudziński, *Jubileusz, Rok Święty*, w: tegoż, *Don Ildebrando*, dz. cyt., s. 109.

nie różnych form gatunkowych i tekstów bezpośrednio przywołanych, ale także poprzez nawiązanie do specyficznej konwencji literackiej⁷⁰.

W *Don Ildebrando* bez trudu wskazać można elementy reportażu i eseju. O reportażowości tekstów decydują przede wszystkim aktualność tematu, unikanie analizy psychologicznej bohaterów, kreacja narratora, odwołanie do konkretności. Dyskursywność charakterystyczna dla eseju realizuje się między innymi w luźnej kompozycji dopuszczającej obecność komentarzy i refleksji, dialogiczności i subiektywizacji wypowiedzi. Przykładem utworu, w którym współlistnieją elementy reportażu i eseju jest *Szczyt lata. Opowieść rzymska*.

O aktualności tekstu decyduje jego temat. W noc ferragosto, czyli w sierpniową noc szczytu lata, w Rzymie – jak informują raporty policyjne – wzrastała liczba samobójstw. Fakt ten stanowi osnowę fabularną utworu Herlinga. Aby podkreślić swoją wiarygodność, pisarz przywołał konkretne daty i liczby – z relacji narratora wynika, że noc z 15 na 16 sierpnia 1995 roku przyniosła 9 samobójstw. Narrator, jak wytrawny reporter, zebrał o ofiarach ferragosto wiele informacji – ich źródłem były między innymi rzeczowe, pozbawione emocji raporty policji: „On, Ettore Palombini, emerytowany nauczyciel fizyki w liceum, lat 74. Żona Elwira, gospodyni domowa, lat 72. Popełnili samobójstwo w szczelnie zamkniętej kuchni, otworzywszy gaz”⁷¹. Narrator w trosce o obiektywizm relacji unikał psychologicznej analizy, ale podjął próbę dociekania przyczyny samobójstw ofiar ferragosto, stąd jego relację zdominowały „Raport Kwestury” oraz „Analiza Komisji Psychologów”.

⁷⁰ Zob. R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.

⁷¹ G. Herling-Grudziński, *Szczyt lata. Opowieść rzymska*, w: tegoż, *Don Ildebrando*, dz. cyt. s. 72.

Opowiadanie *Szczyt lata* wzbogacają elementy dyskursu, które otwierają go na inne teksty – literackie i filozoficzne. W utworze dwukrotnie zacytowane zostały fragmenty *Dziennika pisanego nocą*, w których Herling zastanawiał się nad „paroksyzmem samozniszczenia” w noc szczytu lata oraz wspominał własne doświadczenie ferragosto⁷². W zamykającym utwór filozoficznym komentarzu „Niemy wszechświat” przywołał *Mysli Pascala*⁷³, które pozwalały mu zbliżyć się do tajemnicy samobójstw w noc szczytu lata. Dzięki temu relacja narratora została zrównoważona przez autorską refleksję o tajemnicy samobójstwa. W rozmowie z Boleckim autor wyznał, że ferragosto jest „ogromną dziurą w ludzkiej egzystencji, a powrót człowieka do życia jest zgodą na tę egzystencję – jakakolwiek by ona była”⁷⁴. Jeśli człowiek nie potrafi obronić się przed „pokusą odejścia lub nagłym strachem nicości”, ulegnie rozpacz⁷⁵.

Intertekstualność opowiadań Herlinga wynika również z ich otwarcia na różne typy literackiej twórczości, czego dowodzi lektura tytułowego opowiadania zbioru – *Don Ildebrando*. Autor potrafił umiejętnie połączyć wiarygodną, pełną konkretów opowieść o doskonałym chirurgu z konwencją opowieści gotyckiej. Potwierdzone przez historyków informacje o hiszpańskich Żydach, prześladowanych przez inkwizycyjne trybunały, stały się dla pisarza tematem opowiadania o złu pojawiającym się niezależnie od ludzkiej woli i intencji⁷⁶. Tytułowy bohater utworu Fausto Angelini, czyli Faust Anielski – doskonały chirurg racjonalnie oceniający świat i ufający empirii – uległ fascynacji „iettaturą”, czyli „złym okiem”⁷⁷. Zaintereso-

⁷² Tamże, s. 71–87.

⁷³ Tamże, s. 87–90.

⁷⁴ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt. s. 52.

⁷⁵ G. Herling-Grudziński, *Szczyt lata*, dz. cyt. s. 72

⁷⁶ Zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 170.

⁷⁷ G. Herling-Grudziński, *Don Ildebrando*, w: tegoż, *Don Ildebrando*, dz. cyt., s. 36.

wanie tajemnicą zła nieoczekiwanie przerodziło się w zarażenie złem. Konwencja realistycznego opowiadania nie pozwoliłaby na stworzenie bohatera, który jest „iettatore”, czyli posiadaczem „złego oka”. Umożliwiła to natomiast konwencja opowieści gotyckiej, która „nie liczy się z tym, że może wzbudzać zdumienie. Jest to gatunek, który z całkowitą dezynwolturą obala wszystkie bariery pomiędzy empirią a wyobraźnią”⁷⁸. Dzięki temu w opowiadaniu Herlinga miejscowość Montenero zaludniają dziwni mieszkańcy przypominający miniaturowe figurki, z obrazu schodzi przodek Doktora Anielskiego, a burza niszczy zamek, katedrę i całe miasteczko. Konwencja gotycka pozwoliła pisarzowi zmierzyć się ze złem, które ma charakter diaboliczny.

Tytułowy utwór zbioru *Don Ildebrando* dowodzi, że Herling otworzył go na inne teksty, zbliżające do tajemnicy istnienia człowieka realizującego się poprzez doświadczenie zła. Narrator w jego opowiadaniu przywołał pracę historyczną poświęconą Inkwizycji. Zmienił jej tytuł, podał fałszywe nazwisko autora, ale wykorzystał informacje o procesach inkwizycyjnych, których ofiarami stali się Żydzi przechodzący na katolicyzm. W swoich rozważaniach związanych z istnieniem „złego oka” odniósł się do tekstów poświęconych „iettaturze”⁷⁹. O tym, że pisarz potrafił podporządkować wykorzystywany tekst idei utworu, świadczy sposób wprowadzenia *Mistrza i Małgorzaty* Michaiła Bułhakowa. Obecność fragmentu powieści przedstawiającego burzę uzasadnił autor *Don Ildebrando* w rozmowie z Boleckim:

(...) wprowadzam jednak postać Chrystusa w tym opowiadaniu, z tym że robię to piórem Bułhakowa, w zakończeniu zatytułowanym *Burza*. Chrystus występuje tam w niesłychanie ważnej dla mnie roli – nazwanej przez Bułhakowa – „Mistrzem Cierpienia”. Rzeczywiście w *Don Ildebrando* zabrakło miejsca, żeby osobę diabła zrównoważyć osobą Chrystusa. Wprowadzam „Mistrza Cier-

⁷⁸ Zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 160.

⁷⁹ Zob. G. Herling-Grudziński, *Don Ildebrando*, dz. cyt., s. 36–43.

pienia” bardzo skrótowo i wszystko razem zatapiam w tej burzy – tak jak to robi Bułhakow. Pokazuję w ten sposób rzecz dla mnie najważniejszą – że zło jest tajemnicą i że pozostanie dla nas nadal tajemnicą⁸⁰.

Otwartość stwarza prozę Herlinga i nadaje jej estetyczną wartość. Świadczy o tym nie tylko intertekstualny charakter jego opowiadań, ale także cenna umiejętność przekraczania granic między różnymi dyscyplinami sztuki oraz dar prowadzenia dialogu intertekstowego⁸¹, nieograniczającego się do literatury, ale obejmującego również malarstwo i muzykę. Pisarz potrafił przekroczyć granice wynikające z odmienności stosowanych w różnych tekstach kultury środków wyrazu. Zdaniem Ryszarda Nycza literatura „daje się dziś określić jedynie jako zinstytucjonalizowana sztuka wypowiedziania ludzkiego doświadczenia rzeczywistości – w całym jego zróżnicowaniu i specyfice”⁸². Herling potrafił w swoich opowiadaniach pokazać, że sztuka – literatura, malarstwo, muzyka – rodzi się z doświadczenia tajemnicy istnienia, wspólnego artyście i odbiorcy jego dzieła. Za cechą jego opowiadań uznać zatem należy transdyscyplinarność⁸³. Decyduje ona o semantycznej otwartości utworów.

⁸⁰ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 174.

⁸¹ W tekście używam terminów „intertekstowość” i „intertekstualność”. Pierwszy z nich realizuje się poprzez dialog między różnymi tekstami kultury, za które uznaję dzieła literackie, plastyczne, muzyczne, filmowe; natomiast drugi ograniczam do dialogu w obrębie literatury. Intertekstowość prowadzi w prozie Herlinga do transdyscyplinarności, będącej ostateczną konsekwencją otwartości. R. Nycz na określenie obu zjawisk używał terminu „intertekstualność”. Zob. R. Nycz, *Poetyka intertekstualna*, dz. cyt. s. 32.

⁸² R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury*, dz. cyt. s. 32.

⁸³ Postulat badań transdyscyplinarnych w kulturowej teorii literatury sformułował R. Nycz we wspomnianym wyżej tekście *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. Terminu „transdyscyplinarność” jako cechy współczesnej literatury użyła także S. Wyslouch w tekście *Ruchome granice literatury*, dz. cyt.

Transdyscyplinarność wyróżnia zamykające zbiór *Don Ildebrando* opowiadanie *Madrygał żalobny*. Utwór stanowi finał genologicznych poszukiwań Herlinga. Lektura opowiadania skłania do hipotezy, że nie tylko Carlo Gesualdo – autor tytułowej kompozycji – był tworzącym wielogłosowe utwory artystą przełamującym bariery między muzyką i literaturą. Tę umiejętność posiadał również Herling. Jego opowiadanie niczym madrygał staje się polifoniczną opowieścią o muzyce, malarstwie, literaturze – opowieścią o sztuce, w której zamyka się doświadczenie tajemnicy istnienia.

Madrygał funkcjonuje w dwóch różnych dziedzinach sztuki – literaturze (jako niewielki poemat sielankowy) i muzyce (jako wielogłosowy utwór wokalny). Narrator opowiadania uczynił w swojej opowieści tytułowym madrygałem ostatnią kompozycję Carla Gesualda, na powstanie której wpłynęły tragiczne doświadczenia artysty. Włoski kompozytor był wybitnym, cenionym przez współczesnych sobie kompozytorem oraz zabójcą żony i jej kochanka. Po zakończeniu okresu żałoby Gesualdo ożenił się z Eleonorą d’Este – kobietą pobożną i skromną, ale pozbawioną namiętności i żaru życia, jaki płonął w wiarołomnej Marii. Ten związek małżeński nie przyniósł artyście ani upragnionego spokoju, ani szczęścia. Po tragicznej śmierci syna z pierwszego małżeństwa kompozytor stracił wolę życia: „wezwał do siebie cztery osoby, sporządził i uwierzytelnił ich podpisami testament, po czym zamknął się w swoim pokoju. Odmawiał przyjmowania posiłków. Postanowił w ten sposób popełnić samobójstwo”⁸⁴.

Ostatnie dni życia Gesualdo poświęcił muzyce. Skomponował madrygał, który zatytułował *Śmierć: upragniona, błogosławiona*. Dramatyczne przeżycia skłoniły artystę do samobójstwa, dlatego „oddech nadchodzącej śmierci przeplatał się w kompozycji z radosnymi przyzywami. Słowo »witaj« w głosach

⁸⁴ G. Herling-Grudziński, *Madrygał żalobny*, w: tegoż, *Don Ildebrando*, dz. cyt.

powtarzało się bardzo często. Ale towarzyszyła mu zawsze, jak lodowaty powiew, fraza ze słowami *delicta nostra*, nasze zbrodnie”⁸⁵.

Narrator opowiadania dostrzega podobieństwo między muzyką Gesualda i malarstwem Caravaggia⁸⁶. Obaj twórcy pokonywali ograniczenia wyznaczone przez obowiązujący kanon, otwierali w sztuce nowe przestrzenie. Kompozytor przekraczał granice między muzyką i poezją, natomiast malarz potrafił uchwycić przenikanie się światła i cienia, Dobra i Zła.

Obecność Caravaggia w opowiadaniu *Madrygał żalobny* ma także inne uzasadnienie. Zdaniem Jana Białostockiego artysta potrafił malować muzyczne poematy: „Czysty i dźwięczny jak madrygał włoski jest klejnot Ermitażu: *Dziewczyzna grająca na lutni*”⁸⁷. Efekt muzyczności osiągnął artysta nie tylko poprzez wybór tematu, ale również sposób jego prezentacji – patrząc na obraz, oczekujemy na koncert, podziwiamy kształt lutni i skrzypiec, nasłuchujemy dźwięków, które zapowiada otwarty zeszyt nut. W świat muzyki przenosi także inny obraz Caravaggia – *Koncert*. Zdaniem Białostockiego, na płótnie muzyka dominuje nad jego malarskością⁸⁸. Tak jak Gesualdo potrafił połączyć słowo i muzykę, tak Caravaggio posiadał umiejętność wyrażenia muzyki w malarstwie.

Malarskość opowiadania Herlinga-Grudzińskiego tworzy również Malowidło – opisany w utworze obraz, którego bohaterem jest Carlo Gesualdo⁸⁹. Tytuł obrazu *Il perdono di Carlo*

⁸⁵ Tamże, s. 137.

⁸⁶ G. Herling-Grudziński cenił w malarstwie Caravaggia przede wszystkim umiejętność operowania światłem i cieniem oraz tajemniczość jego obrazów. W eseju *Caravaggio: światło i cień* pisał: „Caravaggio był rewolucjonistą. Jak wezbrana rzeka występował z brzegów. Łamał przegrody i tamy”. Zob. G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*, w: tegoż, *Dziennik pisany nocą*, t. 1, dz. cyt., s. 674–683.

⁸⁷ J. Białostocki, *Caravaggio*, Warszawa, 1995, s. 24.

⁸⁸ Tamże, s. 28.

⁸⁹ Użycie w nazwie wielkiej litery to cecha charakterystyczna dla prozy au-

Gesualdo (Przebaczenie Carlo Gesualdo) podkreśla dwuznaczność sceny. Patrząc na Malowidło, trudno odpowiedzieć na pytanie, kto przebacza, a kto prosi o wybaczenie. Wydaje się, że Gesualdo przebaczał żonie i jej kochankowi, ale sam również otrzymał łaskę przebaczenia, o którą prosił w modlitewnym geście. Narrator niczego nie wyjaśnia, nie narzuca czytelnikowi swojej interpretacji obrazu, nie rozstrzyga ostatecznie kwestii Dobra i Zła, ale ogranicza się do pytania: „Więc to on jednak prosił o przebaczenie, przebacząc jednocześnie Marii d’Avalos i Fabrycemu Carafa w ogniu ni to przedpiekła, ni namiętności?”⁹⁰. Pytanie otwiera nie tylko utwór Herlinga, ale także opisany obraz, stwarzając możliwość wielu jego interpretacji.

O transdyscyplinarności tekstu decyduje również przywołanie filmu Wenera Herzoga *Gesualdo – Death for Five Voices*⁹¹. Podjętą przez reżysera próbę przedstawienia złożonej i niemożliwej do jednoznacznej oceny sytuacji skomentował autor *Madrygału żałobnego* jako film „niezbyt udany poza partiami muzycznymi”⁹². Wydaje się, że krytyczna ocena jest w pełni uzasadniona. Głosy kolejnych bohaterów filmu o Gesualdo, jego muzyce, zbrodni, śmierci nie zbliżają do prawdy, nie oddają ani złożoności postaci, ani tajemnicy kryjącej się w jej historii. Dla Muzykologów Książę Venosy to niezwykle, genialny i oryginalny artysta. Historyk poszukuje w muzyce Gesualda wątków biograficznych. Robotnika interesuje przede wszystkim

tora *Madrygału żałobnego*. Zdaniem Boleckiego stanowi sugestię, że przedmiot, wydarzenie, pojęcie posiadają sens przekraczający dosłowne znaczenie. Wielka litera, którą Herling „posługuje się z wyraźnym upodobaniem, zamienia rzeczy konkretne w pojęcia, z pojęć czyni metafory. Za każdym razem, kiedy się pojawia, jest informacją, że autorowi nie chodziło o jednorazowość, lecz o uogólnienie, nie o dosłowność, lecz o przypowieść, nie tylko o konkret, lecz i o rzeczy niewymierne”. Zob. W. Bolecki, *Ciemna miłość*, dz. cyt., s. 193–194.

⁹⁰ G. Herling-Grudziński, *Madrygał żałobny*, dz. cyt. s. 134.

⁹¹ Tamże, s. 129.

⁹² Tamże.

szaleństwo kompozytora. Opowieści kolejnych postaci – Duziarza, Wariatki z Venosy, Małżeństwa Kucharzy, Archeologa – nie zbliżają widza do tajemnicy miłości i śmierci, ponieważ są jedynie kolejnymi odsłonami różnych scen z biografii artysty i zbrodniarza.

Transdyscyplinarność opowiadania wynika z tego, że dyskurs narratora obejmuje różne dyscypliny sztuki, a zatem także literaturę. Już na początku *Madrygału żałobnego* Herling przytoczył zapis z 10 lutego 1985 roku, jaki zamieścił przed laty w *Dzienniku pisanym nocą*. Przedstawił w nim różne źródła fascynacji postacią Carla Gesualda. Zwrócił uwagę na to, że kompozytor istnieje „jako marmurowe popiersie w panteonie muzyki włoskiej. I Carlo Gesualdo, księżę Venosy jako bohater szesnastowiecznej czarnej kroniki, zabójca żony i jej kochanka”⁹³. Autor opowiadania miał zatem świadomość, że bohater jego tekstu to postać tajemnicza, budząca wiele kontrowersji i skłaniająca do formułowania różnych ocen. Sam żadnej jednoznacznej oceny nie formułował, a fabuła jego tekstu sugeruje, że „prawda nigdy nie ogranicza się i nie leży wyłącznie w sferze empirii. Nigdy nie jest ona rzeczywista, jednoznaczna”⁹⁴. Herling twierdził, że artysta to „przede wszystkim jego utwory”⁹⁵. Jeśli jednak dla aktu tworzenia biografia twórcy była ważna, należy ją docenić⁹⁶. W opowiadaniu *Madrygał żałobny* kontekstem stały się zatem nie tylko inne teksty, ale również doświadczenia ich twórców. Pisarz dokonał zatem interesującego zabiegu – spersonalizował intertekstualność.

Ważne dla niego stały się również nazwiska znanych w literaturze rosyjskiej poetek. Zakochana w kompozytorze bohaterka *Madrygału żałobnego* – Anna Fiedotowna, której miłość do artysty fascynowała i pociągała narratora, stanowiła kompilację dwóch

⁹³ Tamże, s. 114.

⁹⁴ A. Morawiec, *Gry zmyślenia i prawdy*, „Twórczość”, 1998, nr 7, s. 109–110.

⁹⁵ G. Herling-Grudziński, *Madrygał żałobny*, dz. cyt., s. 127.

⁹⁶ Zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt. s. 191.

rzeczywistych postaci: Anny Achmatowej i Mariny Cwietajewej. Wskazane postaci łączy narodowość i – co wydaje się jeszcze bardziej istotne – presja historii i rodzinnych zobowiązań oraz miłość do sztuki. Achmatową Herling zaliczał do grona twórców, którzy w poezji potrafili wyrazić bezradność, ból, strach, uwikłanie w historię. Jej poetycki zbiór *Requiem* „opłakuje opłakujących, matki tracące synów, żony tracące mężów, a niekiedy, jak w przypadku autorki, matkę i wdowę jednocześnie”⁹⁷.

Presja historii odcisnęła piętno także na życiu i twórczości Mariny Cwietajewej, która przeżyła rozstrzelanie męża i zesłanie córki do łagru. Kiedy ciężar historii stał się niemożliwy do zniesienia, popełniła samobójstwo. Poezja Cwietajewej, podobnie jak muzyka Gesualda, wyrastała z dramatycznego węzła życia i śmierci, pragnienia miłości i osuwania się w rozpacz i nicość.

Rosyjska poetka darzyła wielką miłością sztukę – zanim rozdziło się w niej uczucie do artysty, rozkwitała miłość do poezji, dlatego została w opowiadaniu przywołana w kontekście znajomości z Borysem Pasternakiem i Rainerem Marią Rilke⁹⁸. Twórcy najpierw zachwycili ją jako artyści, dopiero później jako mężczyźni.

Wiersze Pasternaka wyróżnia niezwykła melodia, a za ich cechę charakterystyczną można uznać stałą obecność w nich muzyki, którą wydaje się traktować twórca – podobnie jak Herling – jako alegorię sztuki. Rilke oswajał czytelników swoich wierszy ze śmiercią. Lęk przed nią pozwalała mu przezwyciężyć właśnie sztuka – poezja i muzyka. W utworach poety odnaleźć można

⁹⁷ Gustaw Herling-Grudziński 18 października 1989 r. w *Dzienniku pisanym nocą* przywołał poświęcony Achmatowej tom esejów J. Brodskiego *Śpiew wahań*, twierdząc, że „Nikt dotąd nie napisał tak wnikliwego i mądrego szkicu o Achmatowej”. W zapisie przywołał cytowany fragment poświęcony *Requiem*. Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 2, dz. cyt., s. 634.

⁹⁸ Uwagi dotyczące R. M. Rilkego, B. Pasternaka, A. Achmatowej, M. Cwietajewej nie są próbą charakterystyki ich twórczości, ale stanowią kontekst niezbędny dla rozważań o otwartości opowiadań Herlinga.

refleksję, że śmierć nie musi oznaczać pustki, nicości – może stanowić dopełnienie istnienia.

Mając świadomość wartości kompozycji Gesualda, autor opowiadania poszukiwał różnych śladów jego obecności w kulturze. Za ważny uznał esej Aldousa Huxleya *Drzwi percepcji*, poświęcony muzyce. Zachwyty kompozycjami madrygalisty sprawił, że jego autor wystawił Księżciu Muzyków pomnik. Fragment tekstu dotyczący muzyki instrumentalnej oddaje niezwykle wrażenia, jakich doświadczał Huxley, słuchając madrygałów⁹⁹. Herling pominął w swoim opowiadaniu okoliczności, jakie towarzyszyły powstaniu książki Huxleya, choć są one istotne. Tekst stanowi opowieść o wyprawie twórcy w głąb własnego umysłu pod wpływem substancji o działaniu halucynogennym. Muzyka, jakiej słuchał autor, wywoływała niezwykle wizje, opisane później w *Drzwiach percepcji*¹⁰⁰.

Obecność tekstu Huxleya w opowiadaniu Herlinga wynika z przekonania autora *Madrygału żalobnego* o tym, że zdarzają się w życiu takie sytuacje, kiedy

(...) czujemy się oparzeni czy zranieni i szukamy ucieczki w sztuce. W muzyce, w poezji albo w prozie, albo w malarstwie. Sztuka może działać kojąco. Doprowadza nas – oglądających, słuchających – do granic rzeczywistości i jest czymś, co prowadzi do ekstremum¹⁰¹.

Jeśli zatem doświadczenie istnienia staje się bolesne, sztuka może pomóc udźwignąć jego ciężar. Umożliwia przekroczenie granicy między rozpaczą i nadzieją, zwątpieniem i wiarą.

⁹⁹ Zob. A. Huxley, *Drzwi percepcji. Niebo i piekło*, przeł. M. Mikita, Warszawa 2012, s. 38–42.

¹⁰⁰ Warto pamiętać, że tekst Huxleya poświęcony percepcji muzyki pod wpływem substancji halucynogennych był wykorzystywany przez anarchistyczny ruch Beat Generation jako usprawiedliwienie korzystania ze środków odurzających. Tekst Huxleya skłonił także Jima Morrisona do nadania jego zespołowi nazwy The Doors.

¹⁰¹ G. Herling-Grudziński, *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, Kraków 2000, s. 123.

Ostatni skomponowany madrygał pozwolił Gesualdo zmierzyć się z życiem i śmiercią, a słuchającemu go narratorowi opowiadania odzyskać wiarę.

Gdy słucha się podobnych utworów, rośnie wiara w istnienie zaświatów, które rzadko, ale przecież z dostateczną wyrazistością wsączają swą aurę w dusze umierających. Ach Boże, Boże artystów i wiernych o czystych duszach, jak wspaniale potrafisz w godzinie śmierci uchylić rąbek Swej obecności¹⁰².

Sztuka – literatura, malarstwo, muzyka – pełni zatem taką funkcję jak religia, ponieważ „wprowadza ludzi w inną rzeczywistość, w inny wymiar”¹⁰³.

* * *

Bez wątpienia zbiór Herlinga *Don Ildebrando* tworzą opowiadania oryginalne z perspektywy genologicznej, ponieważ otwierają się na różne obszary sztuki, inne teksty literackie, konwencje, gatunki, formuły pisarskie. Znaleźć w nich można filozoficzny komentarz, elementy dziennika, eseju, reportażu, paraboli, powieści gotyckiej. Mimo polifoniczności form, intertekstualności, transdyscyplinarności i wieloznaczności do końca zachowują swój wewnętrzny rytm i sytuują doświadczenie człowieka między różnymi zjawiskami – zgodnie z intencją twórcy, który wyznał: „Czuję się pisarzem granicy i tak chciałbym być kiedyś nazwany”¹⁰⁴.

Grudzińskiego interesowało to, co wymyka się jednoznacznym ocenom i pozostaje w kręgu tajemnicy. Wiedział, że pisząc o niej, nie należy używać formuł zamkniętych. Dlatego tak ważne w jego twórczości pozostaje opowiadanie otwarte.

¹⁰² G. Herling-Grudziński, *Madrygał żałobny*, dz. cyt., 138.

¹⁰³ G. Herling-Grudziński, *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, dz. cyt., s. 124.

¹⁰⁴ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, dz. cyt., s. 18.

Transdyscyplinarność zamykającego zbiór *Don Ildebrando* opowiadania, będąca ostateczną konsekwencją otwartości, skłania do poszukiwania odpowiedzi na pytanie o jej funkcję. Twórca, który wystrzegał się nadmiaru słów, odbył fascynującą wyprawę w świat muzyki, malarstwa, filmu, literatury, aby przypomnieć, że z doświadczeniem tajemnicy istnienia pozwala się zmierzyć właśnie sztuka. Wypada zatem przyznać rację autorowi, który stwierdził: „Gdybyśmy byli pozbawieni sztuki w życiu codziennym, to bylibyśmy po prostu zbiorowiskiem ludzi w jakiś sposób poparzonych, poranionych, niepełnych. Sztuka daje nam zapowiedź pełni”¹⁰⁵.

¹⁰⁵ G. Herling-Grudziński, *Najkrótszy przewodnik po sobie samym*, dz. cyt., s. 124.

Katarzyna Sokołowska

Wojciecha Tochmana reportaże z katolickiej Polski. Forma jako narzędzie perswazji i jej związek z literackością

Literackość reportażu stanowi zagadnienie, nad którym namysł prowadzi do wniosku o hybrydyczności gatunku. Nobilituje on co prawda ich autorów, ale też, jak podkreśla Maria Woźniakiewicz-Dziadosz, okazuje się mało odkrywczą¹. Co gorsza:

Terminologiczna hybryda Wacława Kubackiego [reportaż literacki – uzup. K.S.], sytuująca reportaż w obszarze gatunków literackich, stanowiła główną przeszkodę w określeniu zjawiska artystycznego dziennikarstwa. Poszukiwanie dla sztuki faktu nobilitujących uzasadnień w sferze literatury przesłoniło bowiem istotne różnice struktury, wynikające z odmiennych sposobów istnienia rzeczywistości przedstawionej².

Wskazany kierunek badań nad gatunkiem pogranicznym wynikał z dwóch źródeł. Po pierwsze, zainteresowanie dokumentarnością w dwudziestoleciu międzywojennym, która miała powstawać w obrębie beletrystyki, nie wykorzeniło z nas głęboko tkwiącego przekonania o wyższości pisarza nad zbiera-

¹ M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *O literackości reportażu*, w: *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, pod red. K. Stępnika, M. Piechoty, Lublin 2004, s. 94.

² Tamże, s. 97.

czem faktów. Prymat kultury wysokiej nad lekceważoną w Polsce profesją dziennikarza utrzymywał się dość mocno w naszych wyobrażeniach o estymie i kompetencjach obu zawodów. Z tego założenia wynikać mogła potrzeba uwypuklenia artystycznej strony wybranych reportaży i ich nobilitacji, a ostatecznie: zwrócenia uwagi na hybrydyczny charakter gatunku. Następujące w ostatnich dziesięcioleciach zmiany w kulturze, choćby wpływ masowych środków przekazu, weryfikują sytuację literatury faktu, co widać dzięki popularności reportaży ukazujących się coraz liczniej w postaci książkowych wydań. Najwyraźniej na rynku kultury znacznie wzrasta zainteresowanie literaturą dokumentarną. Można założyć, że szala literatura – dokument przechyla się obecnie na stronę tego drugiego. Ale też za badaczem tematu należy podkreślić, że reportaż „jest dziś traktowany jako literatura – zarówno przez tych, którzy go piszą, jak i przez tych, którzy go czytają”³.

Nie można jednak zapominać o ontologicznej różnicy między reportażem a beletrystyką⁴. O odmienności tego pierwszego od klasycznej literatury decyduje autentyczność przywoływanych faktów, a z nią wiąże się „dwuwarstwa przedstawień”, jak ją określa Maria Woźniakiewicz-Dziadosz⁵. Na pierwszą warstwę składają się zdarzenia i sytuacje ze świata empirycznego, drugą są fakty, które stają się rzeczywistością tekstową. W szkicu tym będzie mnie interesowało językowe przetworzenie owej empirii, którym zawiaduje co najmniej podwojony podmiot⁶. Jed-

³ Z. Ziątek, *Dwa dwudziestolecia. Literatura jako reportaż i reportaż jako literatura*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania – hierarchie – perspektywy*, red. nauk. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 358.

⁴ Zob. K. Jakowska, *Reportaż i literacka proza dwudziestolecia*, w: *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, dz. cyt., s. 71.

⁵ M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *O literackości reportażu*, dz. cyt., s. 95.

⁶ Krzysztof Kąkolewski wskazuje, że przedmiot dyskursu językowego, z którym obcujemy w reportażu, współtworzą: sprawca zdarzenia, o którym się opowiada, autor jego językowego ujęcia, dysponenti masowych środków przekazu oraz odbiorca. Podaje za: M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *O literackości reportażu*, dz. cyt., s. 98–99.

nym z nich jest opowiadający bohater, drugi stanowi reporter, który wybierając z wypowiedzi swego rozmówcy określone detale, „ustawia” świat poprzez pryzmat tego, co sam zobaczył, ale i według własnych wyobrażeń o nim, nawet jeśli tego nie chce. Dlatego reportaż wiązany zwykle z ideą obiektywizmu, która w potocznym wyobrażeniu łączy się z operowaniem „samymi faktami”, zawsze stanowi subiektywne świadectwo reportera i często niesie bardziej czy mniej ukrytą refleksję, która mu się nasuwa.

Współczesny reportaż pełni szczególną funkcję wśród gatunków dziennikarskich. Część publicystyki wnosi w dzisiejszy świat głównie „szum medialny”. Zadaniem reportażu, obok przedstawiania nieznanych faktów, jest budowanie refleksji, która może wpłynąć na przemianę naszego myślenia o świecie, światopoglądu, czy nawet na konkretne działania. Aby mógł on silnie oddziaływać na odbiorcę, musi mieć dobrze skonstruowaną warstwę perswazyjną. W szkicu tym chciałabym pokazać, jak wybory formy stają się narzędziami perswazji. Jak forma okazuje się podpowiedzią w budowaniu refleksji. Albo jeszcze inaczej – jak przez wybór formy można osiągnąć lepsze przekazanie treści, na których tak zależało autorowi. Ciekawym przykładem takiej sytuacji jest publicystyka Wojciecha Tochmana.

Reportaże Tochmana, dotyczące tematyki polskiej, znawcy gatunku zakwalifikowaliby najprawdopodobniej jako publicystyczne, czy też problemowe. Posiadają one bowiem wyraźniej poprowadzoną refleksję niż reportaże fabularne o byłej Jugosławii czy Rwandzie, gdzie „elementy obrazowania literackiego oraz sztuka użycia odpowiednich środków językowych” dominują nad sprawozdawczością⁷. Reportaże publicystyczne Tochmana mają silniej wyakcentowaną warstwę perswazyjną. Tutaj,

⁷ Zob. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria – praktyka – język*, wyd. 2, Warszawa 2009, s. 67–70.

w małej objętości takiego tekstu, wymowną rolę grają na przykład wybory formalne, jak powiedziałaby teoretyk zajmujący się literaturą. Reporter często operuje formą jako wspomagającym elementem tekstu, który kieruje uwagę czytelnika na opisywaną problematykę. Prowadzi to do uwypuklenia zebranych faktów. Jednak u Tochmana i na przestrzeni reportaży o charakterze problemowym forma bywa także związana z tworzonym efektem literackości, który w rezultacie prowadzi tekst dziennikarski do uniwersalizacji wymowy, sam reportaż zbliżając do literatury. Sądzę, że autor *Wściekłego psa* ma tutaj poprzedników w Ryszardzie Kapuścińskim i Hannie Krall, którzy „przeobrażali konwencję reportażową od wewnątrz, czyniąc ją narzędziem artykulacji treści uniwersalnych”⁸.

Jak forma staje się dogodnym nośnikiem perswazyjnych celów, wprowadza do dyskusji nad wybranymi przez reportera problemami, a ostatecznie staje się „narzędziem treści uniwersalnych” próbując pokazać na przykładzie trzech reportaży: *Bóg zapłać*, *Mojżeszowego krzaka* oraz *Wściekłego psa*. Kontynuacją tekstu *Mojżeszowy krzak* jest *Amen*, do którego także będą się odwoływała. Wszystkie je łączy temat polskiego katolicyzmu, wyraźnie zajmujący dziennikarza. Zostały one włączone do książki *Bóg zapłać*, wyboru reportaży Tochmana, którego układ wydaje się przemyślany. Tom rozpoczyna właśnie tekst tytułowy, a kończy artykuł *Wściekły pies*.

Tytuły

Stanowią one pochodną słów bohaterów reportaży. Nie są więc jakimś elementem naddanym, który sugerowałby rodzaj tezy, na przykład zgrabnej pointy pochodzącej od autora. Taki wybór pozwala na zanurzenie się w świecie postaci, o których

⁸ Zob. Z. Ziątek, *Dwa dwudziestolecia. Literatura jako reportaż i reportaż jako literatura*, dz. cyt., s. 358.

się opowiada. Już sam sposób podawania na początku swego rodzaju sytuacji obrazowej sugeruje, o jaki kontekst może chodzić. Zastanówmy się, co podpowiadają tytuły, do jakich skojarzeń prowadzą.

Bóg zapłać jeszcze dziesięć lat temu można było usłyszeć na ulicy, z ust staruszki czy innej prostodusznie wierzącej osoby. Słowa potwierdzały ufność w to, że za dobry uczynek Stwórca wynagrodzi, a raczej, że nagroda jest w rękach Boga. Świat miał więc pewny porządek, nad nim czuwała Boża Opatrzność. Za uczynkowe dobro nie oczekiwaliśmy ludzkiej wdzięczności. Nasze myśli kierowały się w stronę Sprawiedliwego, dawcy wszelkiego dobra. Ten kierunek wskazuje też kapłan zbierający datki w czasie nabożeństw, gdy po ich złożeniu powtarza „Bóg zapłać”. Tak więc tytuł reportażu sugeruje, że mowa będzie o jakimś dobru, które spotyka którąś z postaci.

Jeszcze bardziej „wzrokowy” charakter ma tytuł *Mojżeszowy krzak*. Możemy sobie wyobrazić płonący krzew, który jednak się nie spala. W nim Anioła przemawiającego w imieniu „Tego, który jest zawsze”, w imieniu Jahwe. Czy tym razem również mowa będzie o symbolicznie pojętym wyzwoleniu ludu Boga i zaprowadzeniu go do mitycznej Ziemi Obiecanej? Taką obietnicę może nieść tekst. Może również wskazywać na stałą i pewną obecność Boga w ludzkim życiu. To właśnie pod symbolicznie dziś wskazywaną Górą Synaj Przedwieczny wyjaśnia znaczenie swego imienia, objawia, że jest i będzie zawsze obecny.

Natomiast ostatni tytuł artykułu nie sugeruje wymowy religijnej, jak dwa poprzednie spośród wybranych przeze mnie tekstów. Wściekły pies jest zagrożeniem, zwierzęciem, od którego trzymamy się z daleka, budzącym duży strach. Obrazowość tytułu wpływa na pierwszy efekt skojarzeń. Będziemy szukać w tekście warczącego psa toczącego pianę z pyska, który stanowi dla kogoś niebezpieczeństwo. Pewnie spróbujemy też wskazać tę grupę ludzi, którzy muszą uważać na owo zagrożenie.

Wybrane teksty Tochmana spaja więc podobna sytuacja: „ktoś wobec kogoś lub czegoś, co go przerasta”. Ta obserwacja potwierdza się także, gdy przyjrzymy się w ogóle zainteresowaniom reportera. Autor książek o tragicznych wydarzeniach w krajach byłej Jugosławii czy Rwandzie wspomina w wywiadach, że zajmuje go tematyka granicznych doświadczeń ludzkich, sytuacje, w których nie wie, jak zachowałby się sam⁹.

Pierwotny materiał a wybrana forma

Językowe przetworzenie empirii jest jednym z ciekawszych problemów przy analizie reportażu. Często nie wiemy, jak autor zbierał swój materiał, gdyż nie tematyzuje tego, nie zaznacza, ile razy rozmawiał z bohaterami, jak ta sytuacja wyglądała, jakie były warunki zewnętrzne, jak wiele godzin poświęcił na dotarcie do wybranej postaci i ile czasu słuchał. Takich pytań można postawić jeszcze sporo, na przykład czy notował słowa? Czy nagrywał rozmowę? Wojciech Tochman nie ujawnia większości z tych interesujących okoliczności. Nie usłyszymy od niego na przykład typowego dla Włodzimierza Nowaka rozpoczynającego jego artykuły opisu warunków zbierania materiałów: „Jeżdżę po Wielowsi na rowerze i pytam uprzejmie, dlaczego nie chcą tutaj Ireny Sendlerowej”¹⁰.

Dwa na trzy teksty mają u Tochmana charakter anonimowych wypowiedzi, nie poznamy nawet imion bohaterów, ani miejsca, w którym oni mieszkają. A jednak i teksty Nowaka, i Tochmana zasługują na podobne miano reportażu społecznych. Tyle, że Tochmana często zajmują tematy tabu, więc naturalnym jest, że w takich wypadkach nie byłoby wskazane wyja-

⁹ Zob. *Zdziwienie i podziw. Z Wojciechem Tochmanem rozmawia Maja Jaszevska*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 11, s. 11.

¹⁰ W. Nowak, *Zawsze było ZWM i po co zmieniać?*, w: tegoż, *Serce narodu koło przystanku*, Wołowiec 2009, s. 81.

wianie personaliów swoich rozmówców. Charakterystyczne dla tego autora jest dość głębokie przetwarzanie pierwotnej sytuacji – żywej rozmowy reportera z wybranymi rozmówcami. Poziom autorski jest zaznaczany poprzez wybór dogodnej formy, która niesie ekspresję całego problemu, ale często daleko odbiega od sytuacji wyjściowej, sposobu zbierania materiału. Na konstrukcji tekstu spoczywa w dużym stopniu ciężar problematyki.

W przypadku reportażu *Bóg zapłać* pomocny okazał się układ wydzielający partie rozmówców, podział na wypowiedzi anonimowej Jej i Jego. Na tle innych tekstów ten reportaż w największym stopniu wygląda na surowy materiał, jakby dano nam do poznania dwie perspektywy, które rodzą się z dłuższych opowieści jednego z małżonków. Mieliśmy obcować z zebrałymi monologami męża, na zmianę z głosem oddawanym żonie. W domyśle, rodzi się na naszych oczach opowieść o rodzinie, w którą „zamieszany” został Bóg, zaznaczony w tytule.

Taki wybór konstruowania tekstu podkreśla, że reporter nie ustawia siebie jako strony w świecie opisywanym. Domyślamy się, że piszącemu zależało, by rzeczywistość niejako otwierała się przed nami sama. Stąd pierwsze skojarzenie, że obcujemy z nieoprawionymi przez reportera wypowiedziami jego bohaterów. Perswazja w tym wypadku nie będzie pochodną stanowiska zarysowanego głosem autora. Musi być ukryta gdzieś w formie i w samych wypowiedziach bohaterów.

Pod względem zewnętrznych znamion tekstu najbliższy temu reportażowi byłby *Wściekły pies*. Monolog księdza jest bowiem spójną wypowiedzią jednej osoby, której nie rozbijają wtręty reportera. Ale jednocześnie jest to narracja najbardziej literacka. To, co kojarzymy w tekście z literaturą, to właśnie sama forma¹¹. Autor wybrał tym razem obrosły w tradycję retoryczną kształt kazania, które przeradza się w spowiedź. Obie

¹¹ P. Urbaniak, *Literackość w twórczości współczesnych polskich reportażyistów*, w: *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?*, pod red. K. Wolny-Zmorzyńskiego, W. Furmana, J. Snopka, Warszawa 2011, s. 136–137.

formy mają w naszej kulturze swe klasyczne wzorce, jak choćby *Kazania* Piotra Skargi, które są jakimś rodzajem tła dla mowy współczesnego kapłana, jak i znana wszystkim Mickiewiczowska spowiedź Jacka Soplidy. W tym wypadku „wyzwalaczem” warstwy perswazyjnej będzie sam gatunek i zamknięte w nim, dzięki tradycji, treści przez niego niesione.

Natomiast najbardziej klasyczny w swej formie reportaż, *Mojżeszowy krzak*, przynosi opowieść oprowadzoną głosem dziennikarza, który mówi o jednym zdarzeniu przy pomocy odkrywania go poprzez wypowiedzi bardzo różnych osób. Materiał zbierany przez reportera do historii o wypadku autokaru z licealistami, którzy jechali na pielgrzymkę do Częstochowy, a w większości zginęli w płomieniach na podbiałostockiej drodze, został podzielony na kilka punktów widzenia. Może się wydawać, że strony rysującej się opowieści są przede wszystkim dwie: ofiary i ocalali. O pierwszej z nich mówią jej najbliżsi, rodzice zmarłych nastolatków. Ale nawet w tej sytuacji wyraźna granica jest trudna do postawienia, bo czy ocalałego Kubę, którego ciało jest połamane dziesiątki razy i stanowi żywą ranę, można nazwać z całą mocą „ocalałym”? Wydaje mi się, że autor poprowadził jeszcze kilka podziałów i próbował je wyakcentować po to, by pokazać, że choć opowiada się o tym samym zdarzeniu, narracje stron prowadzą do innych konkluzji. W ten tekst zostało wpisane „widzenie modułowe”, za którym, przy każdym module, stoi inny światopogląd. Perswazyjność widoczna jest tutaj dzięki kontrastowaniu perspektyw „modułowych”, ale również sam reporter jest jawną stroną w sprawie, co widać dzięki stawianym przez niego pytaniom.

Jawne stanowisko reportera:

Mojżeszowy krzak

Mojżeszowy krzak rozpoczyna się zdaniem odreporterskim. Brzmi ono tak: „Pan Bóg miał jakiś plan – zadzwoniły budzi-

ki” (Bz, s. 15)¹². To o ten plan pytają siebie wszyscy doświadczeni cierpieniem bohaterzy tekstu. W tym reportażu, spośród trzech artykułów poddanych oglądowi, najjawniej prowadzona jest narracja pochodząca od autora. Ona obudowuje całość zebranego materiału. Reporter zaznacza swą obecność fizycznie, wyraźnie sygnalizując funkcjonowanie w tekście dwóch poziomów podmiotów, autora i wielu jego bohaterów. W ten sposób jego głos buduje jeszcze jedną perspektywę widzenia, co daje mu też szansę na wyrażenie własnego zdania. A jeśli nawet nie opinii własnej, to z pewnością jego osobistych wątpliwości, które rodzą się w trakcie poznawania szczegółów sprawy. Obecność reportera jest tu kluczowa, gdyż to on wydobywa na światło dzienne fakty, o których nie mówi się wcale, czy pokazuje różnego rodzaju aporie komunikacyjne, jakie zrodziło tragiczne wydarzenie. Taka sytuacja zwykle wskazuje na potrzebę wydobycia stanowiska „osoby z boku”.

Autor posłużył się ramą konstrukcyjną. W pierwszym i ostatnim zdaniu mowa jest o planie Bożym związanym z wypadkiem autokaru, z ofiarami i ich rodzinami. Oba sugerują, że tragedia miała jakiś sens. Rama oraz tytuł, wzięty z wypowiedzi jednej z nauczycielek, a odniesiony przez nią do widoku płonącego autokaru, podkreślają obecność w świecie bohaterów rzeczywistości sakralnej, Boga, potwierdzającego swe istnienie, wyjawiającego ludziom znaki, objawiającego swe intencje. Jakiś rodzaj goryczy tchnie jednak z reportażu Tochmana. Istnienia planu Bożego najbardziej pewne są osoby najmniej dotknięte tragedią. Katechetka i jej mąż, nauczyciel historii w katolickim liceum, w toku opowieści przedstawiają swe ważne decyzje życiowe jako namaszczone przez Boga, wręcz podyktowane Jego osobistymi decyzjami. To Bóg „zdecydował,

¹² W. Tochman, *Bóg zapłać*, Wołowiec 2010. Wszystkie cytaty z tego tomu będą lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym poprzez skrót tytułu – Bz i podanie odpowiedniego numeru strony.

jak widać” (Bz, s. 16), że się w sobie zakochali. To on był poruszyicielem ich serc. Do Niego modlił się wcześniej mężczyzna, by Bóg „otworzył (...) serce” kobiety. A ona, „by jej serce drgnęło” (Bz, s. 16). Podobne przeświadczenie towarzyszy im, gdy tłumaczą koleje ocalenia żony podczas wypadku. Znowu Sprawiedliwy Sędzia jest tym, który podczas jazdy pograża żonę w głębokim śnie, by uchronić ją, gdy będzie bezwładnie leciała przez wybite okno pojazdu. To Bóg nie pozwolił kobiecie na wcześniejsze zajście w ciążę, bo w wypadku zginęłoby jej nie narodzone dziecko. On jest tutaj jednoznacznie i poruszyicielem, dawcą życia, i przede wszystkim sprawiedliwym, kochającym Ojcem.

Podobnie nieugięty w swych wyobrażeniach o słuszności i wyższej celowości każdego wydarzenia jest przedstawiany młody ksiądz. Był on oburzony rozpaczą nastolatków, których znajomi i koledzy zginęli w wypadku. Wiara w Boga, według wyznawanego światopoglądu religijnego, powinna chronić przed rozpaczą. Przynajmniej tak zdaje się kapłanowi. To właśnie brak doświadczenia tragedii, idącej w parze z silnym poruszeniem głębokich emocji, często zaburzającej prostoduszną wiarę w równowagę świata i Opatrzność, nie pozwolił księdzu towarzyszyć cierpiącym młodym ludziom.

Reporter ma różnego rodzaju wątpliwości wobec zachowania księdza oraz polonistki, którzy z młodzieżą z liceum katolickiego jechali na pielgrzymkę do Częstochowy innym autokarem. Przede wszystkim podkreśla fakt, że nie zatrzymali oni autobusu widząc tragiczne zajście. Na wątpliwości nauczycielki co do możliwości działania w sytuacji, gdy zdawało się, że „Nie było czego ratować” (Bz, s. 28), w tekście padają retoryczne pytania odreporterskie: „Zatrzymać się? Podejść bliżej? Sprawdzić, czy naprawdę już nic się nie da zrobić?” (Bz, s. 28). Tochman z pewnością dostrzega strach rządzący przewodnikami pielgrzymów na tyle silnie, że nie zatrzymali się i nie pozwolili wysiąść z autokaru młodzieży w obawie o nieupilnowanie grupy. My również zdajemy się rozumieć racje księ-

dza, gdy powiada, że był „przede wszystkim przewodnikiem wycieczki”, czyli kimś odpowiedzialnym za grupę. Ale i tutaj reporter ma wątpliwości: „Czy branie odpowiedzialności za osiemnastolatka oznacza podejmowanie za niego decyzji: nie idź! czy można kogoś w takiej decyzji wyręczyć? powiedziec: stój, nie ratuj!” (Bz, s. 28). Głos reportera jest osamotniony. I dlatego właśnie brzmi tak wyraźnie. Zwłaszcza kapłan stara się, by nie mieć wyrzutów sumienia. Tłumaczy: „To była pielgrzymka (...). To, co się stało, trzeba rozpatrywać w kategoriach wiary” (Bz, s. 29). Wyjaśnia zdarzenie tak, jakby zakładał, podobnie jak wspomiane małżeństwo, interwencję Boską, w którą nie należy ingerować. Można go posądzić o bierność. Jednak z perspektywy kapłana, najpewniej – wydaje się ona ufnością, zawierzeniem w celowość wyroków Najwyższego. Dające się zauważyć w wypowiedziach księdza zabiegi samooczyszczenia „napędzają” Tochmana, by sprawę drażnić. To stała reguła działania tego dziennikarza. W podobnej roli pojawiają się liczne pytania stawiane księżom w tomie *Dzisiaj narysujemy śmierć*, dotyczące tragicznych wydarzeń w Rwandzie.

Rozbieżność między sugerowaną przez reportera potrzebą interwencji a widocznymi w wypowiedziach kapłana próbami oddalenia od siebie wątpliwości dodatkowo jeszcze podkreśla skłonność duchownego do „pięknego cierpienia”, dziedziczona przez niego z mitu romantycznego. Szlachetne serce romantycznego bohatera cierpiało razem ze wspólnotą, do której się poczuwał. W rezultacie wskazanie na cierpienie własne staje się dziś impulsem torującym drogę do samouniewinnienia. Bycie cierpiącym już samo przez się zbawia bowiem jednostkę, jakby uszlachetnia ją i oczyszcza. W tekście reportażu na tego typu zabieg wskazują słowa przewodnika wycieczki: „Im byliśmy dalej [od miejsca wypadku – uzupeł. K.S.] – mówi teraz ksiądz – im bliżej Jasnej Góry, tym moje serce bardziej chciało być z tymi dziećmi na szosie. Dobre dzieci zginęły” (Bz, s. 29).

Gorzkie wydają się obserwacje Tochmana, gdyż piękne cierpienie kontrastuje w reportażu z brakiem konkretnego działania.

Dobre są głównie intencje, myśli o sobie księdza i polonistki. Nauczycielka wspomina, że pragnęłaby być przy Monice, ostatniej ze zmarłych w wyniku wypadku, chciałaby „Potrzymać ją za rękę” (Bz, s. 30?). Ale po tragedii sama przyznaje, że zabrakło jej odwagi, by odwiedzić matkę zmarłej, którą także zna.

Perswazyjność reportażu Tochmana opiera się w dużym stopniu na zestawieniu odmiennych przykładów. Za wzór do naśladowania służą w opowieści młodzi ludzie, jak Michał, który pomagał wyskoczyć z płonącego autokaru Monice. To ona poparzyła go swoimi rękoma, zostawiając na trwałe blizny na przedramionach chłopca. W nastolatku widać również przemianę w myśleniu o śmierci. Doświadczenie cierpienia innych uczy go, że nie ma czegoś takiego jak pokazywana w telewizji śmierć „beziemiennej masy” w Iraku, Pakistanie; „teraz każda z tych śmierci jest dla niego osobna. Bo każdy cierpi osobno” (Bz, s. 31).

Reporter pokazuje, jak cierpienie rodzi różne opory artikulacyjne. W portrecie Krzysia Brzezińskiego dominuje ciche oplakiwanie swych marzeń. Chłopiec został rozdzielony z kochaną przez niego Karoliną, zmarłą w wypadku. Teraz życie stało się „tylko czekaniem” (Bz, s. 23), codziennym szukaniem sensu wydarzenia. Opis reporterski postaci, sama obserwacja, że: „Ambicje zupełnie go opuściły” (Bz, s. 23), pokazuje, iż nie jest mu łatwo wierzyć w cel zdarzenia. Wciąż trawi go rozpacz. Prawdziwemu bólowi często nie towarzyszy głośna skarga. Nie usłyszymy jej od Barbary Kuśmierczyk, mamy Kubę, który choć jest żywą raną, nie pozwala litować się nad sobą. W reportażu *Amen*, kontynuacji sprawy białostockich licealistów, to cierpiący Kuba jest tym, który rozumie zachowanie rówieśników, chętnie zapominających o pokaleczonym koledze, szukających „życia”, podczas, gdy on sam przypomina im śmierć. Ten młody człowiek, pokazany jako zupełnie osamotniony, potrafił zrozumieć racje innych. Jego sytuacja jest patowa, sam to podkreśla: „Tyle bólu szkoda by było zmarnować, więc żyję (...). Chcę wyzdrowieć, ale nie wiem, po co”. Tym razem intencją

reportera jest wskazanie, że: „W całym Białymstoku nie ma nikogo, kto pomógłby mu uporać się z odpowiedzią na pytanie [po co? – uzup. K.S.]”.

Reporter gromadzący fakty w *Mojżeszowym krzaku* jest równocześnie osobą, bez której nie dałoby się wyakcentować szerszej perspektywy. Zajmując w reportażu odrębne stanowisko, staje się niejako stroną w sprawie niezwykle delikatnej. Sam artykuł okazuje się wówczas jawnie subiektywny, dyskusyjny, zwłaszcza dla osób pokrzywdzonych, jak opisywane tutaj, dla których dramat jest wciąż żywą historią, odbieraną przede wszystkim emocjonalnie.

To, co w tym tekście będzie najbardziej widoczną płaszczyzną dyskusyjną, w przypadku reportażu Tochmana jest stałą cechą jego twórczości. Perswazyjność powstałego dzieła publicystycznego jest jednym z najbardziej przyciągających elementów w warsztacie dziennikarza.

Perswazyjność zaszyfrowana w portrecie bohatera:

Bóg zapłać

Bywa, że reporterska potrzeba powiedzenia czegoś kłopotliwego zostaje skrywana w rozwiązaniach formalnych, choćby w wyborach dotyczących konstrukcji, jednak zawsze daje się odszukać. Warstwa perswazyjna *Bóg zapłać* nie jest wyłożona dzięki bezpośrednim deklaracjom autora tekstu publicystycznego. Artykuł stanowi dobry przykład zaszyfrowania perspektywy reportażysty, nieobecności jego deklarowanej wprost postawy wobec opisywanego doświadczenia innych. Fizyczna obecność dziennikarza nie zostaje w reportażu podkreślana. Co prawda kilkakrotnie możemy usłyszeć jego głos poprzez pytania postawione rozmówcom. Ma to miejsce na przykład pod koniec tekstu, gdy bohaterka najprawdopodobniej powtarza całą usłyszaną frazę reportera: „Jakie zadałabym mężowi pytanie, gdyby ze mną rozmawiał” (Bz, s. 14), a potem w podobny sposób py-

tanie dziennikarskie zostało wpisane w wypowiedź bohatera: „Jaką widzę przyszłość? Tutaj? Żadnej” (Bz, s. 14).

Retoryczne funkcje tekstu są w dużej mierze związane z pomysłowym skomponowaniem reportażu. Oddzielone partie monologu „Jej” i „Jego”, a także samo zróżnicowanie ich „żywej mowy”, wskazują na odmienny sposób budowania swej opowieści przez każdego z bohaterów. Zebrane narracje stanowią w tym sensie „surowy materiał”, że u swych podstaw oddają swoisty charakter mówienia. Za nim kryje się także temperament osób, a nawet widoczny jest ich światopogląd. Opowieść podkreśla deklarowany przez postaci system wartości.

„On” buduje zdania zwięzłe. Lapidarnie, ale też górnolotnie brzmią jego wyznania. Najbardziej widoczna staje się deklaratywność mężczyzny. Stanie się ona punktem centralnym reportażu, którego celem wydaje mi się potrzeba autora tekstu, byśmy czynili konfrontację między wyobrazeniami o sobie mężczyzny a jego postępowaniem i konsekwencjami, jakie ponosi jego rodzina. Bohaterka reportażu, z kolei, używa ciągłej, chaotycznej narracji, która na poziomie stylistyki kojarzy się z kobiecym „plecieniem”. Jej pierwsze zdanie ciągnie się na dziewięć linijek, podczas gdy jej męża zajmuje tylko dwie. Sposób, w jaki Tochman oddał jej ciągłe mówienie (czy raczej mówienia ciągami), nie rozdzielając jej toku opowieści na pomniejsze zdania, sugeruje, że spotykamy się tu z nieopracowaną przez dziennikarza „czystą relacją”, której autorka nie czuje wewnętrznego przymusu krępowania samej siebie przy okazji ekspresji słownej. Budowa zdań może podpowiadać również, że Ona znalazła w reporterze tak zwanego wiernego słuchacza. Sądząc już po tym, w jaki sposób mówią bohaterzy, ich światy zdają się od siebie odbiegać.

Reporter wprowadza mężczyznę „na scenę” dzięki następującej autoprezentacji: „Już kiedy miałem sześć lat, wiedziałem, że istnieje rzeczywistość mistyczna i że tutaj świata nie ma sensu sobie układać” (Bz, s. 5). Bohater sam odsłania swe ideały, poprzez tę i kolejne deklaracje. Widzimy, że priorytetem jest

dla niego „rzeczywistość mistyczna”, wokół której buduje swe wyobrażenie sensu. Przyjęta perspektywa leży u podstaw jego potrzeb, pewnie dlatego też w narracji okazuje się ona pierwszą dostrzeżoną wartością (co jako doświadczone w wieku 6 lat wydaje się mało prawdopodobne). Staje się ona również upragnionym celem, skoro ziemską perspektywę nie ma dla mężczyzny sensu i nie należy się do niej przywiązywać, jak tłumaczy. Poza tym, to w tej mistycznej rzeczywistości marzenia mają się spełniać. Pierwsze wyznanie konsekwentnie łączy się z kolejnymi potrzebami. W wieku trzynastu lat bohater postanawia zostać księdzem, by, jak rozmyśla, być misjonarzem w Afryce i „tam służyć Panu” (Bz, s. 5). Oddanie się w służbę Bogu, w trosce o „zbawienia dusz” cierpiących mieszkańców gorącego kontynentu znów potwierdza całkowite wyrzeczenie się własnych ziemskich potrzeb. A gdy do tego dodamy informację, że w wieku lat szesnastu „dostrzegłem niepowtarzalność drugiego człowieka. Piękno objawione” (Bz, s. 5), otrzymamy wizerunek kogoś zafascynowanego duchowym aspektem rzeczywistości, nastawionego także na dobro innych. Taki jest autoportret męskiego bohatera *Bóg zapłać*.

O podjęciu decyzji zawarcia małżeństwa zdecydował on nie w momencie, gdy okazało się, że będzie ojcem dziecka. Dopiero, gdy ciężarna kobieta miała rodzić i postanowiła, że pojedzie do szpitala rowerem, mężczyzna uznaje jej decyzję za minimalistyczną i przede wszystkim „piękną” i decyduje się zawrzeć z nią związek małżeński w obliczu Kościoła. Do ślubu cywilnego nie dochodzi, gdyż on nie uznaje władzy urzędnika, tym samym skazując kobietę na bycie „samotną matką” w obliczu państwa.

Jego żona tłumaczy reporterowi, że to: „mąż mnie uczył, jak wierzyć, jemu zawdzięczam moją miłość do Pana Boga, od męża wiem, co dobre, co złe, no i od księży” (Bz, s. 9). Deklaracja ta wskazuje na brak własnego rozeznania w kwestiach religijnych i etycznych. Bohaterka pokłada ufność w mężu na tyle, że jej samodzielność myślenia zostaje ograniczona. Obok niego, drugim

autorytetem staje się Kościół. Kobieta, która nie włada nogami i rękoma, ma oczopląs i wciąż pogarsza się jej stan zdrowia przy okazji kolejnej ciąży, jest przekonana o swej winie wobec męża:

(...) życie mu zmarnowałam, trafił na mnie, wszystko mu się posypało, nie jestem żadną ofiarą, jestem sprawcą tych wszystkich złych rzeczy, które od samego początku spotykają moją rodzinę, to mi na koniec zostanie pokazane, tak Pan Bóg mnie może osądzi, ja to przyjmę z pokorą, Bóg zawsze ma rację (Bz, s. 12).

Na podstawie jej wypowiedzi dość jasno daje się odczuć, że kobieta przyjmuje sposób myślenia charakterystyczny dla jej męża, nawet kopiuje jego język we własnej narracji. Opowiada o nim na przykład, że nie uczęszcza z nią do kościoła parafialnego, a wybiera msze u jezuitów, gdyż „tam są kazania na jego miarę” (Bz, s. 6). Zastanawia właśnie miara tego człowieka, który nie daje grosza na dzieci, nie odzywa się do żony, nawet podczas wigilijnego wieczoru, a dzieci zamyka w ciemnej piwnicy, jeśli te nie posprzątają w domu. Żona jednak głównie go broni. Powiada o nim, że to:

(...) dobry człowiek, tylko ta sytuacja go przerasta, on daje korepetycje od rana do nocy, i sam mi o tym powiedział przy świecach, mam kogoś, mówił do mnie, kto docenił to, czego ty nie chciałaś (...). To nowe uczucie, mówił mi potem przy świecach, jest piękne, nie mogę takiej miłości odrzucić, to było jakieś dwa lata temu. (Bz, s. 7–8)

Tochman powtórzył dwukrotnie charakterystyczny szczegół kreślonej sytuacji. Mąż opowiada o swej miłości przy świecach. To typowa romantyczna sceneria wyznania. Paradoks polega na tym, że dba on o oprawę dla uczuć, ale obchodzą go jedynie własne emocje, czego żona nie zauważa i nie reaguje refleksyjnie na to, co się dzieje. Jakby przywarła całą sobą do mężowego postrzegania świata. Nie dostrzega cynizmu mężczyzny, który wyznaje jej w świetle świec, że kocha nie matkę jego licznych dzieci, a młodziutką dziewczynę, poznaną podczas korepetycji.

Już wcześniej mężczyzna dwukrotnie deklarował wrażliwość na piękno i określał je objawionym. W jego spekulatywnym umyśle „piękne uczucie” rozwijające się między nim a uczennicą jest z pewnością miłością darowaną od Boga, której to, jak powiada, nie może odrzucić. Opisywany mąż niemal idealnie przypomina „mężczyznę prostodusznego”, przedstawianego przez Roberta Bly’ą w *Żelaznym Janie*¹³. Przypisuje on wielką wagę do własnej szczerości, to o żonie powiada, iż: „Zawsze żyła w kłamstwie” (Bz, s. 5). Szukanie „pięknego uczucia” służy mu do ucieczki od zakorzenienia i samodyscypliny. Nie obdarza troską poślubionej kobiety, bo pociąga go właśnie uniesienie, które może przeżyć z młodzicutką uczennicą. Ale wciąż i tak czuje się czysty, właśnie jak Bly’owski prostoduszny mężczyzna. Uważa, że wyznanie prawdy żonie, bycie z nią szczerym, chroni go przed niekorzystnymi konsekwencjami własnych czynów. Tylko przekonany o czystości własnych intencji, może ją dalej „więzić” emocjonalnie i także dlatego nie chce wyprowadzić się z domu.

Kobieta nie zauważa bycia zmanipulowaną przez męża. Jego wyobrażenia o obowiązkach żony, posłusznej partnerowi, skłonnej mu być uległą fizycznie i rodzącej kolejne dzieci pomimo pogłębiającej się przez to choroby, przyczyniają się do jej wyrzutów sumienia. Portretowana nie zdaje sobie sprawy, że uwewnętrzniła potrzeby męża. Pozostaje nieświadoma sytuacji. Korzy się przed małżonkiem. Gdy tylko nachodzą ją złe myśli, przeprosza za nie mężczyznę przed pójściem do spowiedzi. Jej wypowiedzi obnażają owe uplątanie bohaterki w nieswoje wyobrażenia. Dają nam znać o niezwyklej sile jej autorytetów, które zdążyły przeniknąć świat bohaterki na tyle, że kobieta identyfikuje się z wartościami za nimi stojącymi. W kościele słyszy, że człowiek dostaje od Boga tyle, ile zdoła udźwignąć i że cierpienie jest jednym z największych darów już przez to, że zbliża do

¹³ Zob. R. Bly, *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach*, przeł. J. Tittenbrun, Poznań 2004, s. 80–84.

Boga. Nie może więc buntować się wobec swego kalectwa. Pragnie w ten sposób nie zawieść Boga i męża, który w jej przekonaniu potrafi „zaufać prawdziwie” (Bz, s. 14), bo nie wątpi jak ona.

Tytułowe „Bóg zapłać” okazuje się podziękowaniem Bogu za trudne doświadczenia i deklaracją przyjęcia pokornej postawy wobec perspektywy urodzenia kalekiego dziecka, a nawet śmierci własnej, jeśli tylko to miałyby uzdrowić rodzinę kobiety i ocalić jej męża od życia w grzechu. Wycofanie komentarza autorskiego, który by pozwalał zdystansować się wobec manipulacji, o jakich tekst opowiada, prowadzi do uruchomienia postawy odbiorcy artykułu. W tym wypadku w czytającym reportaż rodzi się niezgoda na zastaną, patową sytuację.

Wojciech Tochman potrafił tak skonstruować tekstowy tok opowieści bohaterów, że oni sami w trakcie mówienia odsłaniają swe słabości. Zasadą reportera było umiejętne budowanie napięć w obrębie narracji, które to potrafił osiągnąć na przykład poprzez podkreślenie sytuacji szczególnie, kluczowych dla danej sceny. Bywał nim rower, gdy szło o jazdę rodzącej kobiety do szpitala, a w dalszym kontekście – decyzja o małżeństwie, albo też świece, ustawione do posiłku, które wydobywały nie urok, ale cynizm mężczyzny. Dzięki obrazowo nakreślonej scenie ze znaczącym szczegółem czytelnik oceny mógł budować sam.

Wybór gatunku zabiegiem perswazyjnym:

Wściekły pies

Pobieżna lektura *Wściekłego psa* może stworzyć wrażenie, że w artykule nie ma śladu obecności reportażysty, który wysłuchał opowieści homoseksualnego księdza zarażonego wirusem HIV. Nic bardziej mylnego. W tym wypadku w ogromnym stopniu obcujemy z faktami, które pochodzą od autora i są wykreowaną rzeczywistością tekstową. Konwencja reportażowa została tu w największym stopniu przetworzona od wewnątrz, na tyle, że tekst, u podłoża faktograficzny, odrywa się od sy-

tuacji wyjściowej – spotkania w przestrzeni i czasie rozmówcy z dziennikarzem i może być rozumiany jako narzędzie artykulacji treści uniwersalnych. Pozwala na to literacka, zmyślona forma kazania, którego kształt wybrał reporter.

Domyślamy się, że konstrukcja narracyjna jest tu fabularyzacją odautorską. To ona znacząco koduje sensy i stanowi o perswazyjności tekstu publicystycznego. Jednocześnie taki artykuł odrywa się od pierwotnego świata empirycznego i predestynuje do miana literatury. To dzięki konwencji gatunkowej, w którą dodatkowo wpisana została ironiczna intencja Tochmana. Nastawienie autora wydobywa nieaktualność stylistycznego i genologicznego kodu, w obrębie którego duszpasterze w Kościele katolickim zwracają się do wiernych. Ironiczność sytuacji widoczna będzie dopiero wówczas, gdy usłyszymy dramatyczność kazania księdza na tle typowej niedzielnej homilii, wraz z jej podniosłym, często wręcz pompatycznym, kwiecistym stylem, gładkimi zwrotami retorycznymi, niewiele mającymi wspólnego z przedstawieniem jednostkowych, a przez to zniuansowanych doświadczeń człowieka. Nawet przykład istnieje wówczas na prawach opowieści o każdym. Tochman natomiast stawia nas twarzą w twarz z księdzem, który postanowił zburzyć spokój swoich parafian i użyć formy kazania jako otwartej spowiedzi przed wiernymi. Kapłan, opowiadający o swej słabości i dolegliwościach w Światowy Dzień Chorego, powinien wydać się bliższy każdemu cierpiącemu, jednak nie dzieje się tak w przypadku opowieści o homoseksualnych pragnieniach księdza i opisu problemów ciała zarażonego wirusem HIV. Choroba kapłana bulwersuje, gdyż stanowi tabu w Kościele, szerzej w polskim społeczeństwie.

Sytuacja księdza jest właśnie dlatego trudną, że wiele z jego doświadczeń nie znajduje swego miejsca w Kościele. Nie ma też w materii typowej homilii bliskiego im języka, by o nich mówić z wiernymi. Już w seminarium, zauważa mężczyzna, nie można było dyskutować o trudnych kwestiach, jak eutanazja, aborcja. Przyszli księża zostawali sami ze swymi wątpli-

wościami, nie dojrzewiali w przestrzeni „kreatywności i twórczego myślenia” (Bz, s. 222). Formowanie ich odbywało się wedle matrycy „Masz być taki jak reszta księży. Jakimi chcą nas widzieć wierni” (Bz, s. 222). Udawanie, o którym wspomina kapłan, stawało się narzuconą tożsamością. Prawdziwa tożsamość tego mężczyzny była mu znana już w wieku nastu lat. Wiedział, że fizycznie pragnie mężczyzn. Był jednocześnie pewien, iż chce być kapłanem, służyć Bogu i bliźnim. Liczył, że kapłaństwo uchroni go przed jego homoseksualizmem, narastającymi pragnieniami bliskości fizycznej, wypełniającymi poczucie braku miłości, za które, będąc nieostrożnym, zapłacił zarazeniem się wirusem HIV. Po latach wyznaje: zbłądziłem, pomyliłem się.

Dzięki pomysłowi Tochmana, narracyjnej formie kazania, czytelnik mógł stanąć twarzą w twarz z księdzem, który jak na spowiedzi wyznawał swe grzechy wiernym. Perswazyjność tego zabiegu jest wyjątkowo skuteczna, przez to już, że porusza nas zakazany, tabuizowany temat homoseksualizmu księży. Wyzwaniem staje się również język, nieukrywający niczego, czyli, jak to zwykle u Tochmana, ściśle przylegający do sytuacji, o której się mówi, używany skutecznie dzięki swej obrazowości. Bulwersować mogą zwroty zaczerpnięte bezpośrednio z internetowych randek homoseksualnych mężczyzn i czatów erotycznych heteroseksualnych par (na przykład: „Lubisz real czy walisz konia?”, „Kochanie, myszkę masz wygoloną?” – Bz, s. 223). Zdaje się, że zabieg ten miał unaocznic rzeczywistość, jednak zupełnie nie mieścił się w konwencji kazania. Cel autora reportażu został osiągnięty. Choćby przez te najbardziej bulwersujące fragmenty pokazuje on, że istnieje cały margines świata, którego nie ma jak opowiedzieć w trakcie homilii. Jednocześnie uwypukla głębokie osamotnienie człowieka, niemogącego dzielić się z innymi swymi najtrudniejszymi przeżyciami. Paradoksalnie kapłan okazuje się najbardziej opuszczony w Kościele, sam ze swoimi grzechami. Nie ma nikogo bliskiego, z kim mógłby się podzielić swym strachem, odczuwa dojmująco brak miłości, „ucieka

przed pustką, w której Ciebie nie ma” (Bz, s. 228). Nie potrafi zrezygnować z kapłaństwa, gdyż poza Kościołem nie ma domu, czuje się nikim ze swym teologicznym wykształceniem. A odprawianie Eucharystii porównuje do osobistej Golgoty. W takich chwilach nakładają mu się dwa obrazy ciał, cierpiącego Jezusa i ciała mężczyzn, których wizualizacje nie chcą go opuścić: „Przeciwnie, nasilają się, widzę je: spocone torsy, bicepsy, płaskie brzuchy, mocne uda, ale mówię dalej: to jest ciało moje, które za was i za wielu będzie wydane” (Bz, s. 218).

Kapłan stawia pytanie: czemu służy jego wyznanie, skoro gorszy nim swoich wiernych, podważa wiarę w sens Kościoła? Zależy mu na konfrontacji z realną rzeczywistością, na opowiedzeniu trudnej prawdy. Wydaje się, że poprzez wybór mówienia o sobie może wskazać wiele obszarów świata, które zostają pomijane w trakcie homilii, a w szerszym ujęciu – kamuflowane w dyskursie księży, jak na przykład potrzeby cielesne, tak jakby nie istniały. Tochman, wybierając wyznanie jako formę narracyjną, w przejmujący dla nas sposób przedstawia, jak kształtowana w klerykach postawa wyrzekania się przyjemności, staje się utajoną potrzebą późniejszych kapłanów, wraca do nich rykoszetem. Obraz, który posłużył mu za tytuł, także znajduje się w kazaniu na prawach wyznania: „Często śni mi się pies, jest agresywny, pianę toczy z pyska, warczy. Ale mnie nie gryzie. Rzuci się, kiedy zrobię krok. Więc stoję bez ruchu, bez oddechu. Udaję, że mnie nie ma, że nie istnieję. Nie przelykam śliny. A pies patrzy i czeka” (Bz, s. 225).

Pojawia się to skojarzenie w dwu sytuacjach: w kontekście szydzenia, żartowania z „pedałów”, a potem – samotności, która nie pozwala z nikim podzielić się swoim kłopotliwym cierpieniem, krępującą tajemnicą. Wściekły pies ze snów może być więc rozumiany jako projekcja wyrzutów sumienia, z ogromną siłą doświadczanych przez bohatera. Obraz groźnego zwierzęcia czyhającego na ruch swej potencjalnej ofiary mrozi mu krew w żyłach, stwarza potrzebę symulowania nieistnienia. Udawanie, że mnie nie ma, o którym wspomina, to figura, jaką stosuje

od lat wobec wiernych, nie mogąc przyznać się do swej homoseksualnej tożsamości. W tej perspektywie „wściekłym psem” będą ci oceniający, sądzący, brzydzący się, do których mówi: „Boję się, strach ściska mi głowę niczym imadło. Was się boję, waszych języków, sądów, wyroków” (Bz, s. 234).

Ponieważ na końcu reportażu dowiadujemy się, że kazania owego kapłan nie wygłosi ze strachu przed wiernymi i perspektywą „bycia nikim”, z potrzeby pozostania w Kościele, którą traktuje jako priorytetową, powracający sen okaże się przedstawieniem nierozwiązywalnej sytuacji: „Jestem sam. Pies patrzy i czeka” (Bz, s. 233). Ale też plastycznym oddaniem zakleszczenia, w jakim znalazł się kapłan. To właśnie podkreśla tytuł artykułu. Tochmanowe piętrzenie warstw paradoksów, napięcie między: erotycznymi pragnieniami kapłana a jego oddaniem w służbę Kościołowi i parafianom; potrzebą życia w prawdzie, w zgodzie ze sobą i swą naturą a jednocześnie pragnieniami wiernych, by ksiądz spełniał warunek bycia wzorcem czystości, świętości; chęcią zwierzenia się z dramatów, cierpień, jakie przynosi homoseksualizm a niemożnością poniesienia konsekwencji wyznania – opuszczenia Kościoła, gdyż skutkiem byłoby stanie się wyrzutkiem społecznym, bez domu i utrzymania, wprowadzają czytającego artykuł do dyskusji o egzystencjalnych problemach współczesnego chrześcijaństwa. Sposób, w jaki to czyni autor *Wściekłego psa*, jest oryginalny i ma znamiona literackie.

* * *

Badacze gatunków dziennikarskich przytaczają obserwację Kazimierza Wyki, z *Pogranicza powieści*, powiadającego, że „reportaż jest wyprzedzeniem prozy powieściowej ku tematom, które jeszcze nie podlegają przetworzeniu artystycznemu, jeszcze są zbyt bliskie, ażeby osiąść wobec nich dystans, domagają się jednak wyrazu i zapamiętania”¹⁴. W tym rozumieniu repor-

¹⁴ Zob. M. Miller, *Reporterów sposób na życie*, Warszawa 1982, s. 14.

taż byłby przedpolem dla literatury, przechowywałyby dla niej interesujące tematy. Ale także nie miałyby wiele wspólnego z samą literaturą, która stałaby o stopień wyżej. Bliższe mi jest myślenie Marka Millera o tym gatunku jako o „rozpiętym między literaturą a dziennikarstwem, czerpiącym (...) z jednego i drugiego pełnymi garściami”¹⁵. Widoczne jest to w publicystyce Wojciecha Tochmana, poruszającego zgromadzonymi faktami, ale też przemyślaną formą, która miewa literacki charakter. Poza tym rodzaj obrazowania oraz operowania faktami przez autora *Wściekłego psa* sprawiają, że teksty dziennikarskie nabierają charakteru exemplum czasów, o których opowiadają. Tym samym Tochman umiejętnie przeobraża reportaż publicystyczny z charakterystyczną dlań doraźnością, sprawozdawczością. Mistrzowsko operuje formą: narracyjną i związaną z nią strategią stopnia jawnej obecności reportera; delimitacyjną (znaczącymi początkami i zakończeniami tekstów, tytułami); w końcu – wkomponowywaniem innych gatunków w reportaż (takich jak monolog, spowiedź, kazanie). Przy jej pomocy osiąga wrażenie literackości. W przeciwieństwie do innych reportażyistów, autorowi *Bóg zapłać* udaje się osiągnąć ten efekt nie przechodząc zupełnie na stronę beletrystyki, jak czyni to według mnie Wojciech Jagielski. Ten ostatni zdaje się znać myśli niektórych swych bohaterów, jak można zobaczyć w *Modlitwie o deszcz*, a co niektórzy teoretycy gatunków dziennikarskich uznaliby za niedopuszczalne. W *Nocnych wędrowcach* posługuje się fikcyjną postacią jako głównym bohaterem oraz nie stroni od poetyckości opisów pejzażowych. Tochman wyznacza sobie za priorytet zminimalizowanie środków językowych i elementów obrazowania literackiego, tak by nie „rzucały się w oczy”. Jednak ich znaczące miejsce w konstruowaniu zarówno perswazyjności, jak i wyrazu artystycznego widoczne jest, gdy szczegółowo zaczniemy przyglądać się komponowaniu przez niego reportaży.

¹⁵ Zob. tamże.

Marzena Szyłak

Genologiczna droga Andrzeja Kijowskiego

Po trzydziestu pięciu latach pracy pisarskiej Andrzej Kijowski pozostawił po sobie imponujący dorobek. Od debiutu w 1950 roku do śmierci w 1985 roku napisał i wydrukował ponad 1100 tekstów¹. Podziw budzi nie tylko ilość, ale także różnorodność tematyczna i różnorodność gatunkowa jego twórczości. Wystarczy skupić się na najistotniejszych formach – poczynając od recenzji, szkiców, esejów i felietonów poprzez powieści, opowiadania i dzienniki, a na scenariuszach filmowych i podróżopisarstwie kończąc – by dostrzec jak bogata jest ta spuścizna. Otwiera to oczywiście liczne, niezwykle interesujące możliwości badawcze, jednak na potrzeby tego artykułu skoncentruję się na przedstawieniu genologicznej drogi Andrzeja Kijowskiego w kontekście jego działań krytycznoliterackich i publicystycznych oraz kluczowych zbiorów jego tekstów.

Różnorodność gatunkowa może być efektem z jednej strony ogromnej erudycji i niezwykle szerokich zainteresowań Kijowskiego, jego niespokojnej i wiecznie poszukującej umysłowości, z drugiej zaś uwarunkowań politycznych epoki, w której

¹ Zob. W. Tomaszewska, *Andrzej Kijowski: biografia, bibliografia, recepcja. Studium dokumentacyjne*, Warszawa 2005.

przyszło mu żyć. Na obecność powyższych czynników w twórczości Dedala² zwracano uwagę niejednokrotnie, często wiążąc je z uprawianym przez niego w danym czasie gatunkiem. Już w obrębie pierwszego tomu zatytułowanego *Różowe i czarne*, wydanego w 1957 roku, będącego zbiorem krytyk literackich z lat 1950–1956, można te związki zauważyć. Dostrzegł je również Janusz Sławiński, który diagnozując metodę pisania Kijowskiego oraz omawiając zmiany, jakim ulegała, jednocześnie wiązał ją z przemianami gatunkowymi i wewnątrzgatunkowymi zaobserwowanymi we wspomnianym tomie. Kijowski swą drogę krytycznoliteracką rozpoczął od pisania recenzji – gatunku, który już sam w sobie jest sformalizowany. Czas powstawania jego pierwszych krytyk, czyli rok 1950 i lata następne, również wpłynął na schematyczne, bo pod marksistowskie dyktando pisane, ujęcie tekstów. Jednak, jak zauważył Sławiński, Dedal stosunkowo wcześnie odszedł od sztywnych ram tradycyjnej recenzji i zaczął budować ją według własnego wzorca. Po pierwsze, interesowało go nie tyle samo dzieło, co problemy jakie rodzą się, gdy dzieło to zostaje umieszczone w perspektywie poglądów krytyka. Po drugie, omawiany utwór stawał się tylko punktem wyjścia do budowania własnego tekstu, pretekstem do przedstawienia swoich poglądów i swojego punktu widzenia. Ten sposób pisania z czasem coraz bardziej oddalał Kijowskiego od recenzji i ostatecznie zmusił do poszukiwania nowej formy wypowiedzi. Takiej, w której Dedal, nieskrępowany sztywnymi ramami, mógłby swobodnie operować swą „teoretyczną inwencją”³. Stąd też, jak zauważył Sławiński, coraz częściej obok recenzji pojawia się szkic, definiowany przez niego jako:

² Pod koniec 1968 r. Andrzej Kijowski zaczął pisywać felietony do „Twórczości”, które podpisywał pseudonimem Dedal.

³ J. Sławiński, *Różowe i czarne*, w: *Andrzej Kijowski i krytycy. Antologia tekstów*, red. W. Tomaszewska przy współpracy K. Kijowskiej i T. Burka, Warszawa 2005, s. 178–179.

(...) artykuł krytycznoliteracki, którego punktem wyjścia nie jest konkretne dzieło lub zespół dzieł, jak w recenzji, lecz problem. Różnica między tymi „gatunkami” jest wyraźna: o ile w recenzji przedmiot ujęcia dany jest niejako z góry i wyznacza kierunek rozważań, o tyle w szkicu zostaje on stworzony w toku wywodów. Krytyk bądź stawia pewne zagadnienie i usiłuje je rozstrzygnąć, bądź też ogranicza się do sformułowania problemu, pozostawiając otwarte furtki rozwiązań⁴.

Szkic jest niemal nieobecny w pierwszej części zbioru, natomiast w drugiej, na którą złożyły się teksty z lat 1955–1956, dominuje. Zmiany nie ograniczały się tylko do formy. W istocie rzeczy przeobrażenia gatunkowe były konsekwencją, a nie przyczyną zmieniającej się tematyki w twórczości Kijowskiego. W tomie *Różowe i czarne* można z łatwością wskazać kolejne etapy odchodzenia autora od problematyki o proveniencji marksistowskiej. Początkowo były to sporadyczne i nieśmiałe próby, które miały raczej „uzupełnić” i „wzbogacić” oficjalne poglądy⁵. Z czasem przybierały na sile, stawały się coraz wyraźniejsze i ostatecznie zaczęły przeważać. Jednym słowem twórczość De-
dała już w obrębie pierwszego tomu ewoluowała. Obserwowane zmiany stworzyły zapis doświadczeń, przede wszystkim pomyłek i rozczarowań, dojrzewającego krytyka. Pokazują też jego nieustanne i niespokojne „bycie w drodze”, są doskonałym odbiciem wiecznie poszukującej i niezaspokojonej umysłowości⁶. Zależność ta przetransponowana z mikroskali *Różowego i czarnego* na cały dorobek Kijowskiego pozwala traktować jego pisarstwo jako swego rodzaju „biografię

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 175.

⁶ Zwrócił na to uwagę T. Burek w swoim znacząco zatytułowanym artykule *Umysł nienasycony*. Zob. A. Kijowski, *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, zebrał, opracował i wstępem poprzedził T. Burek, Warszawa 1991. Zob. także D. Skórczewski, *Nienasycony umysł Andrzeja Kijowskiego*, „Kresy” 1993, nr 14.

intelektualną”⁷. Sam autor o swym pierwszym zbiorze nie miał najlepszego zdania: „Książka, którą oddaję w ręce czytelnika, mówi więcej o pozorach literatury niż o literaturze samej. Błądzi wśród pozorów, to nieufna, to naiwna – raz daje się zwodzić pozorom, innym razem wietrzy pozór tam, gdzie go nie ma”⁸. Jednak dla jego rozwoju jako krytyka tom ten miał niebagatelne znaczenie. To tutaj następuje kształtowanie się zasadniczych elementów krytycznej postawy Kijowskiego. Przede wszystkim dokonuje się przejście od fazy naiwności i przekonania o nieomyślności sądów do fazy wątpienia i uświadczenia swojej niewiedzy. A właśnie te elementy, w opinii Sławińskiego, decydują o dojrzałości krytyka⁹. Co więcej, dość swobodna i ekspresyjna poetyka szkiców z *Różowego i czarnego* również ewoluowała i ostatecznie przybrała formę felietonu w tomach następnym: *Miniaturach krytycznym* z 1961 roku i *Szóstej dekadzie* z roku 1972. Także wydane pośmiertnie, ale zgodnie z zamysłem Kijowskiego, książki *Gdybym był królem* (1988) i *Bolesne prowokacje* (1989) są zbiorami felietonów, które w latach 1969–1971 oraz 1976–1977 drukowano w „Tygodniku Powszechnym”.

Felieton był gatunkiem, w którym Kijowski wypowiadał się najchętniej i, jak widać, przez większą część swej drogi krytycznoliterackiej i publicystycznej. Tak silne przywiązanie do tej

⁷ Termin zastosowany przez Dariusza Skórczewskiego, który rekonstruuje postać Kijowskiego jako krytyka i publicysty traktuje go jako postać „abio-graficzną” i „apsychiczną” mówiąc, że: „Właściwą »biografią«, w jaką zostanie ona wyposażona, będą fakty pochodzące z analizy i interpretacji dorobku Dedala; inne informacje, czerpane spoza jego wypowiedzi, pełnić tu będą jedynie funkcję pomocniczą. Portret ów będzie zatem swego rodzaju »biografią intelektualną«, z zastrzeżeniem wszakże, iż wszelkie ustalenia odnoszą się do Andrzeja Kijowskiego w roli krytyka i publicysty. Instancję podmiotu mówiącego, występującą w jego wypowiedziach, uważamy za kategorię syntetyzującą dzieło krytyka i w tym sensie służebną wobec niego”. Zob. D. Skórczewski, *Aby rozpoznać siebie. Rzecz o Andrzeju Kijowskim*. „Roczniki Humanistyczne” 1996, z. 1, s. 23.

⁸ A. Kijowski, *Różowe i czarne*, Kraków 1957, s. 5.

⁹ Zob. J. Sławiński, *Różowe i czarne*, dz. cyt., s. 173.

formy literackiej nie było przypadkowe i musiało mieć swoje uwarunkowania. Powody były co najmniej trzy. Po pierwsze, felieton pozwalał na dużą swobodę zarówno pod względem wyboru i sposobu prezentowania tematu, jak i doboru stylistyki. Po drugie, forma ta dawała możliwość nieskrępowanego wygłaszania własnych sądów. Po trzecie, felieton świetnie spisywał się jako gatunek dyskursywny, a Dedal chętnie i dosyć często wchodził w polemikę z opiniami z zewnątrz. Krzysztof Mętrak trafnie odczytał istotę ówczesnej twórczości Kijowskiego nazywając go: „felietonistą z ducha, temperamentu i namiętności”¹⁰. Innymi słowy w felietonie można dostrzec formę, w której autor *Miniatur krytycznych* nie tylko realizował się najpełniej, ale i nad którą mistrzowsko panował.

Dedal, podobnie jak niegdyś recenzję, na swój szczególny sposób konstruuje felieton. Chodzi tu o taką kompozycję, która obnaża sposób myślenia autora, która pokazuje metodę dochodzenia do często zaskakujących i niejednoznacznych wniosków. Może sprawiać wrażenie nieuporządkowania i braku spójności. Według Dariusza Skórczewskiego jest to efekt przyjętej przez Kijowskiego koncepcji krytyki:

W jej świetle komunikat krytyczny jest wyrazem poszukiwań, rozpoznań, a także pomyłek autora – słowem: zapisem nabywania przezeń samowiedzy niejako na tle eksplorowanych przez niego tematów, dążenia do samookreślenia względem docierających z zewnątrz (z literatury, kultury, życia umysłowego) sygnałów¹¹.

Zatem zasada nieustannego poszukiwania oraz budowania samowiedzy na drodze rozczarowań i rozpoznawania własnych błędów, znana już z *Różowego i czarnego*, znajduje potwierdzenie w tekstach późniejszych. Tor kluczenia i błędzenia znajduje również odzwierciedlenie w relacjach, jakie autor buduje ze swoim

¹⁰ K. Mętrak, *Literatura w piekle felietonu*, „Kultura” [warszawska] 1972, nr 46, s. 9.

¹¹ D. Skórczewski, *Aby rozpoznać siebie*, dz. cyt., s. 62.

odbiorcą. Kijowski prowadząc czytelnika po meandrach swego zaskakującego sposobu myślenia, wprowadzając w świat własnych przemyśleń i doznań intelektualnych, chce przede wszystkim zaprosić go do wspólnego obcowania w świecie kultury i wspólnego zastanawiania się nad jej stanem. Tym samym Dedal czyni czytelnika współuczestnikiem procesu myślenia i niejako współautorem¹². Zależność ta, niezwykle cenna w mniemaniu Kijowskiego, decyduje o uprzywilejowanej formie felietonu:

Felieton jest następcą powieści – tak co do funkcji, jaką spełnia, jak co do łatwości, z jaką powstaje. Albowiem dobre (tak myślę) w sztuce jest to tylko, co powstaje bez wysiłku, w radosnym podnieceniu, i co również bez wysiłku, bez przymusu, w radości zrozumienia zostaje przyjęte¹³.

Początków felietonowego postrzegania świata Skórczewski dopatruje się u Kijowskiego w wydanej w 1962 roku książce *Sezon w Paryżu*, na którą złożyły się reportażowo-felietonowe zapiski z pobytu krytyka w stolicy Francji na przełomie lat 1960–1961. Miała się wtedy dokonać znacząca zmiana optyki Dedala: przejście od roli obserwatora wydarzeń do roli ich interpretatora.

Spotkanie z atmosferą intelektualną i polityczną zachodnioeuropejskiej stolicy wzbogaciło świadomość autora *Miniatur*, rozszerzyło jego horyzonty poznawcze oraz znacząco wpłynęło na jego myślenie o literaturze, kulturze i europejskiej cywilizacji. Autor *Sezonu* szybko zmienia pisarską strategię: od ujęcia reportażowego, wielokrotnie rozpoczynającego jego rozważania przywołaniem właśnie zaszłego wydarzenia czy napotkanej osobiście sytuacji, przechodzi do refleksji, której celem jest rozpoznanie faktycznej przyczyny takiego stanu rzeczy. Stoi zaś za tym zmiana optyki: Kijowski ze stanowiska obserwatora i komentatora faktów

¹² Tamże, s. 66.

¹³ Cyt. za: K. Kijowska, *Postłowie*, w: A. Kijowski, *Gdybym był królem*, Poznań 1988, s. 217.

dyskretnie przesuwają się na pozycję ich interpretatorów, którzy źródeł obecnego oblicza Francji, jej kryzysu tak politycznego, jak i ogólnokulturowego, upatruje w szerokim kontekście – historycznym, filozoficznym, społeczno-cywilizacyjnym¹⁴.

Pierwsze symptomy takiej postawy obserwujemy już w *Różowym i czarnym*, gdy autor zbioru coraz chętniej przechodzi od „prezentowania” tekstu do rozważań o ogólniejszym charakterze, dotyczących na przykład zadań literatury czy roli krytyki i krytyka. Wzbogacenie tej postawy o doświadczenia wyniesione z pobytu w Paryżu owocują przyjęciem „felietonowego sposobu myślenia”, czyli z jednej strony preferowaniem osobistej perspektywy, a z drugiej umieszczaniem danego problemu w jak najszerszym kontekście kulturowym i szukaniem jego licznych powiązań. Wpływ na taką postawę miały również inne okoliczności. Od 1969 roku Kijowski zaczął pisywać do „Twórczości” comiesięczne przeglądy prasy:

Jednakże w miesięczniku ukazującym się nieregularnie, z dużymi opóźnieniami, przeglądy te nie spełniały ani informacyjnej, ani polemicznej roli. Rok nieraz upływał od ogłoszenia artykułu czy utworu, który odnotowałem i omówiłem. Z biegiem czasu te moje komentarze stawały się więc coraz swobodniejsze i coraz mniej związane z ruchem czasopiśmienniczym¹⁵.

Przeglądy prasy, jak zauważył Skórczewski, przeobraziły się w „felietonową próbę analizy stanu polskiej kultury, społeczeństwa, jednostki na tle zagrożeń, jakie krytyk dostrzegał we współczesnej cywilizacji i systemie PRL”¹⁶. Kijowski, by móc o tych problemach mówić, zaczął posługiwać się językiem ezopowym. Zastosował zabieg anegdotyzacji, który polegał na mówieniu o tematach najbardziej aktualnych, ale przez różnego rodzaju aluzje, odwołania oraz nawiązywanie do motywów i wy-

¹⁴ D. Skórczewski, *Aby rozpoznać siebie*, dz. cyt., s. 63.

¹⁵ A. Kijowski, *Kroniki Dedala*, Warszawa 1985, s. 260.

¹⁶ D. Skórczewski, *Aby rozpoznać siebie*, dz. cyt., s. 106.

darzeń znanych powszechnie, których właściwe, choć ukryte, przesłanie było odczytywane przez odbiorców. W peerelowskiej rzeczywistości, przyduszonej cenzurą, taki sposób i pisanie, i czytania nie był obcy ani pisarzom, ani czytelnikom. Wystarczyło odwołać się do swego dzieciństwa, opisać sen, wymyśloną ucztę królewską, by ukazać absurdy polskich realiów lat 60. i 70., a następnie na tym podłożu zbudować przesłanie o metaforycznym i uniwersalnym wymiarze¹⁷.

Obok subiektywizmu i swobodnej formy wypowiedzi felieton wprowadza jeszcze jeden zasadniczy element – aktualność podejmowanej tematyki. Sam Kijowski tom *Gdybym był królem* określił jako: „raptularz ówczesnych wydarzeń, dziennik moich myśli, lektur i nastrojów”¹⁸. Podobny ton tego zbioru zauważyli również badacze. Janusz Drzewucki nazwał go „dziennikiem intelektualnym”, widząc w nim zapis wydarzeń postrzeganych subiektywnie, ujmowanych przede wszystkim w perspektywie moralnej i etycznej¹⁹, gdyż właśnie patrzenie na świat przez własne „wewnętrzne oko” było postawą determinującą postrzeganie rzeczywistości przez Kijowskiego. Dla Zbigniewa Bieńkowskiego teksty te złożyły się na „zbiór przypowieści” i „dziennik intymny”, pokazujący świat w całym jego skomplikowaniu i dychotomii, rozdarciu między dobrem a złem, światłem a ciemnością, mądrością a głupotą²⁰. W jego przeświadczeniu to książka, która „zachwyca kunsztem pisarskim i skalą myślenia, a poraża mądrością inteligencji”, nadto – onieśmiela „powagą mądrości”, niespotykaną w felietonie jako formie literackiej²¹.

Felieton, mimo istotnej roli w twórczości Kijowskiego, nie był jedynym gatunkiem uprawianym przez niego w latach 60.

¹⁷ Tamże, s. 106–107.

¹⁸ W. Tomaszewska, *Andrzej Kijowski*, dz. cyt., s. 447.

¹⁹ J. Drzewucki, *Kijowski – król*, „*Twórczość*” 1989, nr 4, s. 104–105.

²⁰ Zob. Z. Bieńkowski, *Racjonalista oświecony*, „*Tygodnik Kulturalny*” 1989, nr 6, s. 12.

²¹ Tamże.

i 70. Esej literacki – w różnych odmianach – jest formą, w której równie chętnie się wówczas wypowiadał. Gatunek ten pozwala, podobnie jak felieton, na swobodne wypowiedzanie myśli, jednak podlega już pewnemu porządkowi i dyscyplinie, znacznie przekracza rozmiary felietonu i często wychodzi poza aktualną tematykę. Kijowski, zapoczątkowując nowy kierunek w swojej twórczości, od połowy lat 60. zaczął odchodzić od komentowania bieżącej problematyki i obiektem swego zainteresowania uczynił historię. Nie jest to wybór przypadkowy, ale podyktowany szczerym upodobaniem tej dziedziny i wielkim wobec niej szacunkiem. „Historia, której chciałem się dawniej zupełnie poświęcić, pociągała mnie i pociąga, i zdaje mi się jakąś powagą poniechaną na rzecz *zabawy*, tj. literatury”²².

Szczególnie fascynowała go epoka romantyczna, a zwłaszcza Powstanie Listopadowe. W latach 1966–1967, wtedy już uznany krytyk literacki i pisarz, zaczyna na łamach tygodnika „Radar” publikować szkice historyczne, które w formie zbiorowej i pod wspólnym tytułem *Listopadowy wieczór* ukazały się w 1972 roku. Krytyk prezentuje tu niezwykle sposób patrzenia na przeszłość, gdyż z jednej strony pokazuje wielkie wydarzenia przez pryzmat losów ludzi, którzy w nich uczestniczyli, z drugiej strony historię Powstania Listopadowego rysuje w kontekście wydarzeń europejskich. Dokonuje tu jeszcze jednego zabiegu – rozszerzenia perspektywy chronologicznej. Jego sposób przedstawienia wydarzeń i ludzi z XIX wieku pozwala na odniesienia do sytuacji z drugiej połowy XX wieku. Czytelnik współczesny bez trudu w działaniach młodych spiskowców z czasów powstania 1830 roku odkrywał odniesienia do sytuacji opozycji w latach 60. i 70. W ich buncie dopatrywał się możliwości własnego buntu. Podobieństw na pewno doszukiwano się również w serwilistycznej postawie „starszyny” z czasów przedpowstaniowych, zainteresowanej jedynie utrzymaniem względ-

²² A. Kijowski, *Dziennik 1970–1977*, Kraków 1998, s. 75.

nie wygodnego status quo i tych, którzy w PRL zaczęli się zadowalać „małą stabilizacją”. Plan „romantyczny” nakładał się na plan „współczesny”. W ten sposób przeszłość jakby wychylała się ku współczesności. Tym samym zarzut wobec Kijowskiego, że *Listopadowy wieczór* to wyraz jego postawy eskapistycznej wobec rzeczywistości lat 60. wydaje się bezzasadny. Historia w tych esejach, podobnie jak anegdota w felietonach, jest tylko płaszczyzną porozumienia, na której w bezpieczny sposób można było mówić o rzeczach trudnych, bolesnych i jak najbardziej aktualnych.

Listopadowy wieczór był jedną z częściej omawianych pozycji książkowych Kijowskiego. Stąd też, między innymi, mnogość rozpoznawień gatunkowych: Marta Wyka widzi w tym tomie „esej – parabolę o historiozoficznym zamyśle idei i ruchów rewolucyjnych” i „szkic historyczny”²³. Dla Andrzeja Mencwela jest to „esej literacko-historyczny, który czyta się jak powieść”²⁴. Maciej Szybist dochodzi do wniosku, że jest to „rodzaj dwuznacznej czy wieloznacznej przypowieści”²⁵. Krzysztof Dybciak swoje omówienie *Listopadowego wieczoru* zatytułował *Mądrość przypowieści*²⁶, a Konrad Górski *Historia i przenośnia*²⁷. Mimo licznych propozycji klasyfikacji gatunkowej tekstów z tego tomu, niemal wszystkie z przedstawionych łączy przekonanie o ich „przypowieściowym” charakterze, gdzie nad warstwą dosłowną pisarz nadbudowywał, a czytelnik odczytywał treści naddane, odnoszące się do Polski z lat 60.

Pod koniec lat 70. Kijowski zaprzestał pisania bieżącej krytyki i pisania o literaturze w ogóle. Wynikało to z jego rozczarowania tą dziedziną, zwłaszcza że pokładał w niej ogromne

²³ W. Lektorowiczówna [właśc. M. Wyka], *Niepokorne poszukiwania*, „Magazyn Kulturalny” 1972, nr 3, s. 24–25.

²⁴ A. Mencwel, *Dwa razy Kijowski*, „Nowe Książki” 1972, nr 15, s. 30–31.

²⁵ M. Szybist, *Jutrzenka swobody*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 9, s. 129.

²⁶ K. Dybciak, *Mądrość przypowieści*, „Więź” 1972, nr 12, s. 60–69.

²⁷ K. Górski, *Historia i przenośnia*, „Teksty” 1973, nr 1, s. 83–92.

nadzieje. Od początku swej drogi krytycznoliterackiej poszukiwał arcydzieła. Było to jego wielkie marzenie, jedno z najważniejszych zadań i niemal obsesja. W ciągu lat definicja dzieła idealnego – w rozumieniu Kijowskiego – ulegała niejakiemu zmianom, lecz samej idei poszukiwania i oczekiwaniu na to dzieło pozostawał wierny. Skąd zatem to odejście od krytyki i literatury? Wynika ono przede wszystkim z rozczarowania krytyka literaturą:

Dorobek Dedala ostatnich lat potwierdza jego konkluzję o bezsilności literatury. Rozczarowany niespełnieniem przez nią jej etycznych zobowiązań, Kijowski, który obrał krytykę nie jako profesję, lecz „sposób życia”, zwraca się ku innym dziedzinom. To tłumaczy jego rezygnację, całkowitą nieomal, z dalszego uprawiania pisarstwa o literaturze oraz zbliżenie ku historii, polityce, ku pograniczom socjologii i psychologii i wreszcie ku religii, czego świadectwem są jego felietony i eseje publikowane w „Twórczości” i „Tygodniku Powszechnym”²⁸.

W *Kronikach Dedala* z 1986 roku Kijowski występuje jako przewodnik intelektualny po wielu dziedzinach życia, stawiając przy tym „diagnozy”, które dowodziły „niezależności myślenia, finezji pisarskiej i swoistej przekory publicystycznej”²⁹. Dedalowe szkice prowadziły czytelnika przez chaotyczną, trudną i nieustannie zmieniającą się polską rzeczywistość.

W ostatnich latach życia krytyk najwięcej uwagi poświęcił religii. Prowadził poszukiwania wartości, których tropieniem tak naprawdę zawsze się zajmował, tylko że teraz wypatrywał ich w wymiarze transcendentnym. Przełożyło się to na interesujące konsekwencje gatunkowe. Tom *Tropy* wydany w 1986 roku jest bardzo zróżnicowany pod względem formalnym. Jerzy Madejski wyróżnił tu felieton, esej, wykład, przemówienie, dziennik³⁰. Obok gatunków uprawianych od lat pojawiają się nowe,

²⁸ D. Skórczewski, *Aby rozpoznać siebie*, dz. cyt., s. 98–99.

²⁹ K. Pieńkosz, *Diagnozy Dedala*, „Literatura” 1987, nr 8, s. 5.

³⁰ J. Madejski, *Krytyk i mity*, „Więź” 1989, nr 6, s. 118.

jak wykład i przemówienie, zakładające bardziej bezpośredni kontakt z odbiorcą i pełnienie roli posłannika. *Tropy* uznano za indywidualne, ale także zbiorowe „wyznanie wiary”, w którym pisarz z pasją wnika w istotę katolicyzmu, za eseje filozoficzne, w których dokonując rozrachunku z własną biografią wewnętrzną, poszukuje odpowiedzi na „pytania fundamentalne, pytania o transcendentne wymiary życia i człowieczeństwa”³¹, wreszcie za zapis polskiego zbiorowego doświadczenia z przełomu lat 70. i 80.

Uznaje się, że obie książki – *Kroniki Dedala* oraz *Tropy* – wydane wkrótce po śmierci autora, opowiadają, każda na swój sposób, o samotności polskiego intelektualisty, a także „ukazują Kijowskiego jako pisarza, który poprzez literaturę dokonał wyboru egzystencjalnego”³² i opowiedział się po stronie katolicyzmu.

Prześledzenie wyodrębnionej w tym tekście, genologicznej drogi Andrzeja Kijowskiego, pozwala dostrzec zmiany dokonujące się w krytyczno-publicystycznej twórczości autora *Tropów* na dwóch, ściśle ze sobą powiązanych, poziomach. Przemiany gatunkowe szły w parze ze zmianami światopoglądowymi, na które z kolei miały wpływ zarówno czynniki zewnętrzne, jak i doświadczenia wewnętrzne. Od recenzji i marksizmu, przez szkice i stopniowe uwalnianie się od szkoły realnego socjalizmu, a także przez zaczepną i prowokacyjną swobodę felietonów, aż po paraboliczne eseje historyczne i pełne transcendentnej zadumy eseje religijne wiedzie genologiczna droga Andrzeja Kijowskiego.

³¹ W. Maciąg, *Tropami Andrzeja*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 10, s. 3.

³² W. Tomaszewska, *Andrzej Kijowski*, dz. cyt., s. 441.

Anna Nosek

Kołysanki dla dzieci pisane przez współczesnych twórców z Podlasia¹

Jednym z najpopularniejszych i zarazem najstarszych gatunków poezji dziecięcej jest kołysanka, rozumiana zgodnie ze *Słownikiem terminów literackich* jako: odmiana pieśni ludowej, liryczna pieśń śpiewana nad kołyską². Za główny wyznacznik uznaje się jej tematykę, a jednocześnie funkcję – skupiającą się wokół usypiania dziecka przez opiekuna (najczęściej matkę, piastunkę). Podporządkowane są temu wszelkie zabiegi poetyckie, takie jak: paralelizmy, powtórzenia, refreny, regularny rytm, rymy, deminutiwa (ewokujące czułość piastunki i bliskie, intymne relacje z dzieckiem), ale też środki perswazyjne (prośby, upomnienia służące nakłanianiu do snu) oraz uproszczony, najczęściej wyidealizowany obraz świata przedstawionego czy sy-

¹ Za twórców z Podlasia uznaje pisarzy związanych z tym regionem (przede wszystkim z województwem podlaskim) miejscem urodzenia lub zamieszkania. W szkicu analizuję wiersze najnowsze, powstałe na przełomie XX i XXI wieku. Decyzja o wyodrębnieniu oraz analizie twórczości regionalnej wiąże się z chęcią jej popularyzacji i zwrócenia uwagi na szereg autorów czy ciekawych tekstów, niestanowiących do tej pory przedmiotu badań naukowych, często pomijanych we współczesnych kompendiach, słownikach literatury dziecięcej.

² *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 226.

tuacji lirycznej³. Meliczność i środki wyrazu mają zatem charakter pragmatyczny – budują odpowiedni nastrój spokoju, łagodności, służą wyciszeniu, prowadząc do uspienia dziecka – odbiorcy, adresata kołysanki.

W podobnym znaczeniu i kontekstach sytuacyjnych ujmował kołysankę Jerzy Cieślowski, pisząc:

Do najstarszych rymowanek dziecięcych należy kołysanka, tak dawna, jak dzieje rodziny. Gestowi usypiania towarzyszyła prosta, szeptana czy zawadzona melodia, od aaa..., lulaj... jako zaśpiewu, inkantacji, refrenu do pieśni lirycznej, a nawet epickiej. Melodia i tekst służące usypianiu, zwrócone do dziecka, mogły przybierać również cechy bajki, formę monologu lirycznego, nie- rzadko skargi⁴.

Badacz podał też dosyć szeroką, pojemną definicję kołysanki, wskazując jednocześnie na jej symultanism i synkretyzm. Określił ją jako: „sytuację na pograniczu snu i jawy”, „mieszanie planów i czasów, nastrojów i sensów”, a także „kompozycję bajki i refrenu – zharmonizowanych z ruchem rąk i kolebki”⁵.

Równie interesujące zjawisko, zaobserwowane przez badaczy kołysanek tradycyjnych, ludowych to spotykany rozdźwięk między oniryczną konwencją, wplecionymi zaśpiewami, a treścią poszczególnych zwrotek, mających często wydźwięk skargi,

³ Niekiedy jednak kołysanki ludowe zrywają z prezentacją „matczynego raju”, wizją świata wyidealizowanego, pojawiają się w nich elementy niepokojące, burzące iluzję spokoju i pełnego bezpieczeństwa. Typowy jest jednak element kontrastowania nieprzyjemnego zewnętrznego świata z pozytywnie nacechowaną, bezpieczną przestrzenią domu, co pełni funkcję perswazyjną, skłaniającą do snu i mającą paradoksalnie budować w dziecku poczucie bezpieczeństwa. Zob. J. Ługowska, *W kręgu ludowych kołysanek – poezja i proza dzieciństwa*, w: *Wszystek krąg ziemski. Antropologia, historia, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Hernasowi*, pod red. P. Kowalskiego, Wrocław 1998, s. 210.

⁴ J. Cieślowski, *Folklor dziecięcy*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984, s. 266.

⁵ J. Cieślowski, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985, s. 106–107.

pesymistycznych rozmyślań nad grozą, trudami i niepokojami codziennego życia. Wynika on ze specyficznych potrzeb komunikacyjnych nadawcy tego gatunku (potrzeba uspienia niemowlęcia, ale też wypowiedzenia, ekspresji tego, co boli, smuci, przeraża) i adresata (potrzeba bliskości, kontaktu, melodyjnego głosu piastunki przy jednoczesnej niezdolności rozumienia sensu słów). W rezultacie utwory tego typu stanowiły często dogodną formę do wypowiedzania tego, „co w duszy gra”⁶.

Współczesne kołysanki dla dzieci nie są jednorodne, można mówić bowiem o przenikaniu się nie tylko odmian ludowych i literackich⁷, ich synkretyzmie, ale też o coraz większej popularności utworów tylko częściowo przystających, nawiązujących do genotypu, na przykład poprzez elementy oniryczne. Określane są one jako zasypianki, usypianki, o czym pisała, między innymi, Zofia Adamczykowa w swej książce *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*.

Według tej badaczki obecnie: „wiersze kołysankowe skrzą się bogactwem treści i formy, oscylują między folklorem a literaturą, prostą pieśnią a poezją, liryką a epiką. Jako utwory sfunkcjonalizowane i teleologiczne, uwzględniające konkretną sytuację odbioru, tj. służące usypianiu dziecka, podlegają licznym modyfikacjom, transformacjom i stylizacjom”⁸. Przykładem kontynuowania, ale i przełamania tradycyjnego ludowego

⁶ Bardzo ciekawie pisała o tym J. Ługowska, powołując się również na artykuł M. Joncy *Kołysanki i wiersze kołysankowe*, „Literatura Ludowa” 1982, nr 2. Zob. J. Ługowska, *W kręgu ludowych kołysanek – poezja i proza dzieciństwa*, dz. cyt., s. 211–213

⁷ Zob. kołysanki ludowe w: O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego*, Warszawa 1961; *Zwyczaje doroczne: 110 pieśni zwyczajowych, kolęd i przemów z ust ludu i ksiązek*, zebrał Z. Gloger, Warszawa 1882; J. S. Bystroń, *Pieśni ludu polskiego*, Kraków 1924; *Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej*. Ułożył J. Przyboś, Warszawa 1957. Autorami zaś kołysanek literackich w Polsce są m.in. K. Ujejski, M. Konopicka, K. Iłakowiczówna, J. Czechowicz, E. Szelburg-Zarębina, J. Ratajczak, J. Papuzińska i in.

⁸ Z. Adamczykowa, *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*, Warszawa 2004, s. 106.

wzorca, a jednocześnie czerpania z osiągnięć międzywojennej kołysanki literackiej (zwłaszcza autorstwa Zofii Rogoszówny, Ewy Szelburg-Zarebiny, Józefa Czechowicza, Janiny Porazińskiej), mogą być wybrane wiersze z tomików współczesnych pisarzy, takich jak: Joanna Kulmowa (na przykład *Zasypianki*, *Zasypianki nowe*), Emilia Waśniowska (kołysanki z tomiku *Mili-lili-lawi*), Dorota Gellner (*Ziewnik*, *Dorota Gellner dzieciom*), Zofia Beszczyńska (*Bańki mydlane*), Małgorzata Strzałkowska (*Wiersze, że aż strach*), Joanna Papuzińska (na przykład *Śpiące wierszyki*, *Kołysała mama smoka*)⁹.

Również w najnowszej poezji dla dzieci autorstwa podlaskich twórców kołysanka wydaje się gatunkiem uprzywilejowanym, a jednocześnie niejednorodnym, synkretycznym. Liczne jej wersje można znaleźć zarówno w wydanych w ostatnich latach osobnych tomikach, jak i antologiach poetyckich¹⁰. Wśród twórców wierszy kołysankowych dla dzieci na Podlasiu są między innymi Wiktor Szwed, Apoloniusz Bogumił Ciołkiewicz, Zofia Metelicka, Regina Świtoń, Helena Ostaszewska, Józefa Drozdowska, Zofia Olek-Redlarska, Krystyna Gudel, Jolanta Herman, czy Joanna Myślińska. Spod ich pióra wychodzą zarówno kołysanki liryczne, z drugoosobowym podmiotem mówiącym, skupionym na dziecku – adresacie wypowiedzi (często baśniowe, zbliżone do bajeczki), jak również kołysanki narracyjne (narrator opowiada o kołysankach śpiewa-

⁹ Na temat najnowszych polskich kołysanek zob. K. Węcel-Ptaś, *Kołysanka – poetycka lekcja wrażliwości*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, pod red. K. Heskiej-Kwaśniewicz, Katowice 2008, s. 239–251; K. Wądolny-Tatar, *Kołysanki Joanny Papuzińskiej*, w: *Noosfera literacka. Problemy wychowania i terapii poprzez literaturę dla dzieci*, pod red. A. Ungeheuer-Gołąb, M. Chrobak, Rzeszów 2012, s. 160–173.

¹⁰ Zob. antologie *Wiersze znad Narwi i Niemna. Białostocczyzna – Grodzieńszczyzna. Antologia poezji dla dzieci*, przeł. W. Szwed, red. J. Leończuk, Białystok 2006; *Podlascy twórcy dzieciom. Wybór wierszy*, wybór, opracowanie i wstęp A. Nosek, posłowie J. Leończuk, Białystok 2009; *Czarowny świat wierszy. Antologia*, wybór, oprac. i red. R. Kantarska-Koper, Białystok 2011.

nych przez piastunkę), ale też liczne utwory z elementami onirycznymi, które nie zawsze precyzyjnie można określić, sklasyfikować.

O „tradycyjnym” podmiocie mówiącym i chwytach przez niego stosowanych

W ludowej kołysance, wywodzącej się z pieśni rodzinnych, ale też wykazującej wiele analogii z pieśniami bożonarodzeniowymi (kołędami, pastorałkami) „ujawnia się odwieczny archetyp matki piastunki, kołyszącej dziecko w ramionach lub w kolebce”¹¹. Stąd częstym nadawcą, podmiotem mówiącym tego typu utworów była matka, piastunka, adresatem zaś – dziecko. Jak pisała Jolanta Ługowska „nad dziecięcą kołyską odbywała się więc pierwsza »rozmowa« z niemowlęciem. Tu matka snując swój monolog liryczny podejmowała jedną z pierwszych prób nawiązania uczuciowego, a także werbalnego kontaktu z dzieckiem”¹². We współczesnych kołysankach widoczna jest natomiast tendencja przełamywania tradycyjnego wzorca w tym zakresie, a także swoista laicyzacja i indywidualizacja gatunku. Jak stwierdza Zofia Adamczykowa:

Kołysanki liryczne łamią też ludowy stereotyp w relacjach nadawczo-odbiorczych, sytuując w roli podmiotu mówiącego niekoniernie matkę, piastunkę czy starsze rodzeństwo, ale przyrodę, zwierzęta, zabawki oraz samo dziecko, ukazane w kontakcie z postacią subdziecią¹³.

¹¹ Z. Adamczykowa, *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*, dz. cyt., s. 107. O związkach kołysanek ludowych z pieśniami bożonarodzeniowymi pisała J. Ługowska. Zob. teźże, *W kręgu ludowych kołysanek – poezja i proza dzieciństwa*, dz. cyt., s. 206–207.

¹² Tamże, s. 207.

¹³ Z. Adamczykowa, *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*, dz. cyt., s. 111.

W dorobku współczesnych twórców z Podlasia można znaleźć liczne przykłady zarówno kontynuowania, jak i przełamania gatunkowego wzorca kołysanki w zakresie kreowania podmiotu mówiącego oraz adresata wypowiedzi, a co za tym idzie, struktury całego tekstu.

Tradycyjne paradygmaty, oczywiście poetycko przetworzone, wykorzystują w swych kołysankach niewątpliwie Zofia Metelicka, Wiktor Szwed, Krystyna Gudel, Zofia Olek-Redlarska, Józefa Drozdowska oraz Joanna Myślińska. Zaznacza się w nich wyraźnie podmiot mówiący – czuła matka, piastunka, oraz adresat – dziecko, jak w wierszu Zofii Metelickiej, napisanym w konwencji kołysanki lirycznej:

Śpij dziecino miła,
Jasne oczka zmruż.
W okna pokoiku,
Noc zagląda już.

Jasny miesiąc świeci,
Z cicha śpiewa stróż.
I ptaszęta zmlkły,
Bo posnęły już.

Jutro promyk jasny
Powie pora wstać.
A teraz, kochanie
Trzeba mocno spać¹⁴.

Piastunka zwraca się tu bezpośrednio do adresata. Wszelkie chwyty, które się tu stosuje, takie jak na przykład: formy rozkaznikowe (śpij, zmruż), antropomorfizacja nocy, natury i ukazanie jej w stanie snu (śpiące ptaszki), liczne zdrobnienia, pełnią wyraźnie funkcję perswazyjną. Budują aurę harmonijnego, naturalnego cyklu zasypiania i budzenia się, a także atmosferę miłości,

¹⁴ Z. Metelicka, *Kołysanka*, w: tejsze, *Dziewczynka z zapalkami*, Augustów 2005, s. 8.

spokoju, wyciszenia – przez to mają wpłynąć na adresata kołysanki, doprowadzając go do snu.

Kolejnym wierszem Zofii Metelickiej, realizującym schemat matki jako nadawcy kołysanki, a co za tym idzie – „matczynego raju” jest *Wiersz na dobranoc* oraz *Sen Moniki*, będący sfabularyzowaną kołysanką, mającą konstrukcję szkatułkową. Podmiot liryczny występuje tu w roli trzecioosobowego narratora. W trzech pierwszych wersach tworzy odpowiedni nastrój czy aurę kołysankową, w kolejnych zaś wciela się niejako w obserwatora i snuje opowieść o kołysance śpiewanej przez matkę swemu dziecku. Maluje przy tym isticie sielski, idylliczny obrazek:

Noc rozrzuciła gwiazdy po niebie,
Zasnęły ptaki i drzewa.
Cicho za oknem liście szeleszczą,
Mama piosenkę śpiewa.

Monika leży w swoim łóżeczku,
Piosenka brzmi jak muzyka.
Sen na poduszkę cichutko siada
I oczka jej przymyka.

A potem na nią paluszkami kiwa,
Do długiej zaprasza podróży.
Jemu się pewnie też spać zachciało,
Tak śpiesznie oczka mruży.

Mama przy łóżku siedzi tak blisko,
Pokój w półmroku tonie.
Ktoś ją dotyka, gładzi po twarzy,
To ciepłe matczyne dłonie.

Cicho i sennie piosenka płynie,
Słychać świerszczyka granie.
Mała Monika dawno zasnęła,
Pora odpocząć i mamie¹⁵.

¹⁵ Z. Metelicka, *Sen Moniki*, w: tamże, s. 7.

Świat ukazany w powyższym utworze został uproszczony, zawężony do dziecinnego pokoju, w którym przy łożku widzimy siedzącą matkę, usypiającą córkę poprzez śpiew. Został on wyraźnie wystylizowany na matczyne raj. Matka jawi się tu jako czuła piastunka, co symbolizują między innymi „cieple matczyne dłonie”. Aurę czułości, tkliwości potęgują też w *Śnie Moniki* zdrobnienia: „łóżeczko, oczka, paluszkami, świerszczyka”. W utworze tym, podobnie jak w *Kołysance* czy w *Wierszu na dobranoc* dominuje nastrój wyciszenia, senna aura, wzmacniana przez nagromadzenie przysłówków: cicho, cichutko, sennie, oraz czasowników sugerujących sen: „mruży, przymyka, zasnęły, zasnęła”. W wierszu wprawdzie nie występują charakterystyczne dla kołysanki refreny czy zaśpiewy pełniące funkcję perswazyjną, ale dźwięczność, melodyjność wiersza potęgują rymy, onomatopeje, zwłaszcza dźwięk cicho szeleszczących liści („za oknem cicho liście szeleszczą”), który stanowi niejako podkład muzyczny dla śpiewającej matki, opisywanej przez podmiot mówiący. Aurę i sytuację kołysankową potęguje też pora dnia zarysowana w utworze (noc, półmrok), oraz antropomorfizacje samej nocy, natury (śpiące ptaki i drzewa), a nawet snu. Został on wystylizowany nie tylko na przyjaciela, towarzysza usypianej dziewczynki, ale też na zmęczone, senne dziecko („Jemu się pewnie też spać zachciało,/ Tak śpiesznie oczka mruży”).

Także w kołysankach Joanny Myślińskiej, młodej poetki z Białegostoku, podmiotem mówiącym jest prawie zawsze matka-piastunka. Podobnie jak w twórczości Metelickiej buduje się w nich najczęściej aurę miłości względem usypianego poprzez kołysankę dziecka. Dominują drugoosobowe wypowiedzi liryczne, zaznacza się wyraźnie ich funkcja impresyjna oraz fatyczna, nastawiona wyraźnie na budowanie czulej relacji poprzez bezpośrednie zwroty do adresata, liczne zdrobnienia i zabarwione emocjonalnie, wielokrotnie powtarzane epitety, takie jak na przykład: „synku malusi”, „syneczku mały” (kołysanka *Oczęta zmruż*), „Andrzejku kochany” (*Dla Andrzejka*),

„syneczku miły” (*Nie bój się nocy*), „maleńki, miły mój” (*Miły mój*), itp.¹⁶

W utworach Myślińskiej równie istotna jest funkcja perswazyjna, co wyrażają liczne, wielokrotnie powtarzane przez liryczne ja – matkę formy rozkaznikowe czasowników „przytul”, „zmrzuż” czy „śpij”, nakłaniające do snu, jak w kołysance *Oczęta zmrzuż*:

Przytul się synku malusi
do swej puchowej podusi,
a sen cię wkrótce odwiedzi
i stadko gwiezdnych niedźwiedzi.

Więc śpij, śpij już,
strudzone oczęta zmrzuż.
Więc śpij, śpij już,
strudzone oczęta zmrzuż.

Zmrzuż oczka syneczku miły,
bo one już się zmęczyły,
a nocka czeka pod drzwiami
i kusi pięknymi snami.

Więc śpij, śpij już,
strudzone oczęta zmrzuż.
Więc śpij, śpij już,
strudzone oczęta zmrzuż.

Gdy zaśniesz syneczku mały,
gwiazdki ci będą mrugały,
a niebo cię ukołysze
i ześle łagodną ciszę.

Więc śpij, śpij już,
strudzone oczęta zmrzuż.
Więc śpij, śpij już,
strudzone oczęta zmrzuż.

¹⁶ Cytaty i fragmenty kołysanek J. Myślińskiej pochodzą ze zbioru *Kołysanki* (maszynopis).

W powyższym utworze, także inne zabiegi poetyckie i sama konstrukcja kołysanki podporządkowane zostały głównej funkcji – usypianiu dziecka. Widoczne jest tu ubóstwo semantyczne, paralelizm, meliczność utworu, ewokowana przez dokładne rymy, jednakową ilość sylab w zwrotkach, co wpływa na regularny, „usypiający” rytm, a nade wszystko obecność refrenu opartego na wielokrotnych powtórzeniach czasownika „śpij”, który monotonizuje wypowiedź i wyraźnie stara się wpłynąć na adresata. Joanna Myślińska, z całego repertuaru kołysankowych chwytów, stosowanych przez podmiot mówiący, takich jak proszenie, obiecywanie, przekupywanie, straszenie czy bajanie¹⁷, wprowadziła tu element proszenia, obiecywania, czy nawet kuszenia dziecka przez matkę pięknymi snami, czułym matczynym kontaktem ze zantropomorfizowaną przyrodą, dającym pełnię szczęścia, błogi spokój. Schemat ten powtarza się w trzech kolejnych zwrotkach, oddzielonych refrenem, ale najbardziej uwidacznia się w zwrocie: „Gdy zaśniesz...” (warunek), „gwiazdki ci będą mrugały...” (nagroda). Jest on chyba najczęściej wykorzystywany w różnych wierszach kołysankowych białoostockiej poetki. Formę obiecanki przybierają u niej często także refreny:

Ale najpierw zasnąć trzeba,
aby dostać się do nieba,
dotknąć słońca, gwiazd, księżycy
– to snu wielka tajemnica¹⁸,

albo:

Zaśnij, dziecko, zaśnij, proszę,
a prezentów dam ci kosze,

¹⁷ O obecności tychże elementów w kołysankach pisała m.in. A. Ungeheuer-Gołąb w książce *Poezja dzieciństwa, czyli droga ku wrażliwości*, Rzeszów 2004, s. 38–57.

¹⁸ J. Myślińska, *Zasnąć trzeba...*, w: tejże, *Kołysanki* (maszynopis).

dodam całus od słońeczka,
kocyk miękki jak owieczka
i przywiozę księżyc w łódce,
jeśli tylko uśniesz wkrótce¹⁹.

Równie typowy i charakterystyczny jest zabieg konstruowania całej kołysanki na zasadzie obiecanek, przeplatanych refrenem, jak w liryku napisanym wyraźnie w konwencji baśniowej, zatytułowanym *Jeśli uśniesz*:

Jeśli uśniesz, mój malutki,
wiatr ci da słoneczne butki
– utka ci je sam z promyków,
których słońko ma bez liku.

A więc śpij, śpij, śpij,
sny cudowne sobie śnij.
A więc śpij, śpij, śpij,
sny cudowne sobie śnij.

Jeśli uśniesz, mój maleńki,
noc grzechotkę da do ręki
– przy jej dźwiękach synku miły,
chmurki będą ci tańczyły.

A więc śpij, śpij, śpij,
sny cudowne sobie śnij.
A więc śpij, śpij, śpij,
sny cudowne sobie śnij.

Jeśli uśniesz mój kochany,
noc da pałac posrebrzany
i dorzuci trzy gwiazdeczki,
by czytały ci bajeczki.

A więc śpij, śpij, śpij,
sny cudowne sobie śnij.
A więc śpij, śpij, śpij,
sny cudowne sobie śnij.

¹⁹ J. Myślińska, *Obiecanki*, w: tamże.

Przy czym próśby o sen i przeróżne obiecanki kieruje do dziecka nie tylko matka, ale też inni pomocnicy: zantropomorfizowane zabawki (zwłaszcza pluszowy miś), zwierzęta, pory dnia (nocka, dzień), uczłowiczone przedmioty – najczęstsze kołysankowe atrybuty, takie jak poduszka, kołderka.

Motyw proszenia pojawia się często w kołysankach Wiktora Szweda, na przykład w formie anafory, przy tym niekiedy wyraźnie uwidacznia się zniecierpliwienie opiekuna, jak w poniższym fragmencie:

Śpij już, zaśnij już, Nataszko,
 Uszanuj mój trud.
 Niechaj przyśni ci się kaszka,
 By nie dręczył głód²⁰.

Podmiot mówiący kołysanek Wiktora Szweda posługuje się też pytaniami retorycznymi, w których pobrzmiewa nuta matczynego rozczarowania tym, że adresat kołysanki nie chce spać:

Czemu nie śpisz, synku mały?
 Spać nie dajesz swej matuli.
 Ptaszki w lesie zadrzemały
 I ucichły pszczołki w ulu²¹.

Sporadycznie zaś pojawia się we współczesnej podlaskiej poezji kołysankowej motyw straszenia dziecka przez matkę, spotykany niegdyś dosyć często w ludowych kołysankach-skargach (według typologii Jerzego Cieślikowskiego), lub w literackich odmianach, czerpiących z folkloru (na przykład Zofii Rogoszówny, Ewy Szelburg-Zarębiny, i innych). Jak zauważyła Alicja Ungeheuer-Gołąb obecność motywu straszenia we współczesnych kołysankach literackich wynika jednak często z innych

²⁰ W. Szwed, *Kołysanka*, w: tegoż, *Lata wiatr skrzydlaty*, z białoruskiego przeł. autor, Białystok 2000, s. 55.

²¹ W. Szwed, *Czemu nie śpisz, synku mały?*, w: tamże, s. 56.

przesłanek niż w dawnych odmianach ludowych. Jest usankcjonowana nie lękiem i niezadowoleniem matki z faktu posiadania dziecka²², a raczej chwilowym zniecierpliwieniem czy może jeszcze bardziej niemożnością szybkiego uspienia go. Stąd „delikatne” przestrogi z wiersza Joanny Myślińskiej *Śpij dziecino*: „Śpij dziecinko, luli la, / bo wnet płakać zacznę ja”, albo matczyne zakazy i kary z utworu *Niesforna córka*, będące konsekwencją zniecierpliwienia mówiącej:

Nie pozwolę, moja córko,
byś szła teraz na podwórko.
Wracaj szybko więc do łóżka,
gdzie od dawna śpi poduszka.

Typowa dla wielu współczesnych kołysanek Wiktora Szwe-da, Krystyny Gudel, Joanny Myślińskiej, Zofii Olek-Redlarskiej, w których podmiot liryczny to matka, jest za to struktura holistyczna, kolista, co eksplikują nie tylko powtórzenia, paralelizmy, refreny, ale też nagromadzenie zwrotów sygnalizujących kołysanie, tulenie, przytulanie, otulanie dziecka. Dla przykładu *Kołysanka dla Bartusia* Krystyny Gudel, posiadająca kompozycję ramową opartą na zaśpiewie „luli, luli, luli”, rozpoczyna się następująco:

Luli, luli, luli,
miłość cię otuli.
Szczęście ukołysze,
cicho, coraz ciszej²³.

Zdaniem Alicji Ungeheuer-Gołąb „kołysanka rozwija się więc w twórczość o cechach topofilii, bliską dziecku i chroniącą jego psychikę. To teksty, które można wpisać w owal,

²² Ludowe kołysanki-skargi to przecież często zapis dramatycznych losów, przypadkowych, nieślubnych ciąży, niechcianych dzieci, itp.

²³ K. Gudel, *Kołysanka dla Bartusia*, w: *Podlascy twórcy dzieciom*, dz. cyt., s. 44.

koło, okrąg, bowiem otulają dziecko nastrojem”²⁴. Gromadzenie zwrotów związanych z tuleniem dziecka w podlaskich wierszach kołysankowych buduje niewątpliwie nastrój odpowiedni dla sytuacji usypiania, pełni więc wyraźnie funkcję pragmatyczną, ale jednocześnie symbolizuje powrót dziecka do łona matki. Jest jednocześnie elementem kreacji matczynego raju, jak w wierszu (wykraczającym poza genotyp kołysanki, który można określić mianem zasypianki²⁵) Zofii Olek-Redlarskiej, zatytułowanym *Bardzo ciemna noc*. Podmiot mówiący, matka poprzez tulenie, pragnie zaaranżować nie tylko sytuację usypiania dziecka, ale też macierzyńskiej czułości, miłości, wynikającej z potrzeby ponownego zjednoczenia z córką, które daje poczucie szczęścia, stanowi przedsmak nieba:

Weź, córeczko,
ciepły koc,
będzie bardzo
ciemna noc.
„Przytulimy się
do siebie,
będzie dobrze
nam jak w niebie”²⁶.

Natomiast w wierszu Józefy Drozdowskiej, w drugoosobowej wypowiedzi lirycznej, napisanej w konwencji baśniowych kołysanek Ewy Szelburg-Zarembiny, symbolem matczynej troski, miłości, otulania i jednocześnie usypiania dziecka jest „złoty płaszcz”:

²⁴ A. Ungeheuer-Gołąb, *Wzorce ruchowe utworów dla dzieci. O literaturze dziecięcej jako wędrówce, walce, tajemnicy, bezpiecznym miejscu i zabawie*, Rzeszów 2009, s. 122–123.

²⁵ O zasypiance jako recepcji kołysanki wspominał m.in. R. Waksmund w: *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*, wybór, układ i wstęp. R. Waksmund, Wrocław 1987, s. 34.

²⁶ Z. Olek-Redlarska, *Bardzo ciemna noc...*, w: tejsze, *Zielone piórko*, Kraków 2011, s. 67.

Za oknem gwiazdy dwie
Kot bury w chmurach mknie.
Gdy spać nie będziesz mógł
sen podaruję ci.
Od księżycy wezmę nic
od gwiazd wypożyczę igłę.
I złoty płaszcz
bajeczny senny płaszcz uszyję
byś mógł spokojnie spać.
I kota w chmurach schwycę
I gwiazdy ci nachylę²⁷.

Podmiot mówiący, matka, jawi się tu nie tylko jako najlepsza piastunka, ale też wszechmocna kreatorka, „czarodziejka” (przypominająca między innymi *Naszą mamę czarodziejkę* Joanny Papuzińskiej), a jednocześnie poetka, rozbudzająca w dziecku wrażliwość i wyobraźnię, poczucie jedności człowieka i natury (poprzez baśniowość, antropomorfizację przyrody, która jawi się jako przyjazna, obłaskawiona przez ją liryczne).

Ciepła, okołosenna atmosfera, dominuje również we współczesnych wierszach, gdzie podmiotem usypiających jest babcia – tak jak matka, będąca czułą piastunką (na przykład *Kołysanka dla Bartusia* Krystyny Gudel). Jednak warto zwrócić uwagę również na takie utwory, w których kołysanka, śpiewana przez babcię, staje się przedmiotem żartu – uwagę zwraca pod tym względem twórczość Wiktora Szweda. W zbiorze *facejki dla dzieci Śmiech nie grzech* znaleźć można bowiem humorystyczną scenkę *Odpocznij już, babciu*:

Kocha babcia wnuczka Janka,
Nuci jemu kołysanki.
Droga babcia śpiewa, śpiewa,
Wnuczek nie śpi, tylko ziewa.

²⁷ J. Drozdowska, *Kołysanka*, w: *tejże, Rozmowy z Izabelką*, Suwałki 1996, s. 32.

I dopiero o północy
Wnuczek swe otworzył oczy
I powiedział: – Gdy mnie kochasz,
Pozwól wreszcie pospać trochę²⁸.

Można więc mówić o współczesnych próbach swobodnego igrania z konwencją, sięgania po formy prześmiewcze, typowe dla folkloru ludowego oraz podkultury dziecięcej i tworzenie zabawnych historyjek nawet o babcynych kołysankach.

W sposób humorystyczny została wystylizowana przez narratora babcia śpiewająca kołysankę w wierszu ludowej poetki z Wąsosza Grajewskiego, Jadwigi Solińskiej:

Małgorzatki babcia chodziła wciąż w kapciach,
Wnusię kołysała i tak jej śpiewała:
– A to złote słońce, co na niebie świeci,
Jest bardzo radosne, tak jak małe dzieci,
Tylko zamiast mleka ma rosę do picia.
O, gdyby nie słońce, nie byłoby życia.
Więc koniecznie, wiecznie, ono świecić musi.
Gdyby nie babunia, nie byłoby wnusi.
Małgorzatko moja, bardzo Kocham Ciebie.
Wiedz o tym, że babcia jest potrzebna
Jak słońce na wysokim niebie²⁹.

Utwór ten jest o tyle interesujący, iż powraca tu odległym echem konwencja ludowej kołysanki-skargi, w której główny akcent padał nie tylko na usypianie dziecka, a osobistą ekspresję – opowieść o sobie, zwierzenie, snucie rozważań egzystencjalnych. Jadwiga Solińska eksponuje bowiem postać piastunki śpiewającej kołysankę, która wyśpiewuje niemalże hymn na swoją cześć, porównując siebie do słońca. W konsekwencji główną

²⁸ W. Szwed, *Odpuść już, babciu*, w: tegoż, *Śmiech nie grzech*, z białoruskiego przeł. autor, Białystok 2000, s. 60.

²⁹ J. Solińska, *Babcia*, w: tejże, *Pypcio i pchełki*, Lublin 2003, s. 44.

funkcją wypowiedzi lirycznej staje się nie uśpienie „wnusi”, a wpłynięcie na jej postawę, uczucia względem podmiotu mówiącego, a także budowanie zrozumienia odwiecznego cyklu natury w zakresie przekazywania życia. Jednocześnie, w odniesieniu do wiersza *Babcia*, budzi się refleksja, jaką podjął niegdyś Jerzy Cieślukowski, iż „wszystko może być kołysanką”³⁰. Jest to gatunek najbardziej chyba pojemny pod względem semantycznym – każdy niemal tekst da się włączyć w jego strukturę, liczy się bowiem jedynie intencja nadawcy, odpowiedni ton, modulacja głosu, śpiewność.

Przemiany schematów nadawczo-odbiorczych w wierszach kołysankowych podlaskich twórców

W dorobku podlaskich twórców znaleźć też można utwory całkowicie odbiegające od ludowej kołysanki w zakresie relacji nadawczo-odbiorczych. W roli podmiotu usypiającego występuje wówczas, tak jak w całej współczesnej liryce kołysankowej dla dzieci (na przykład Doroty Gellner, Joanny Papuzińskiej, Emilii Waśniowskiej i innych) nie tylko najbliższa rodzina: matka, piastunka, babcia czy ojciec. Nadawcą jest bowiem również często zantropomorfizowana przyroda (będąca niekiedy podmiotem usypiającym, jak i usypianym – *O śpiącym lesie* Reginy Świtoń)³¹, bywają nim zwierzęta (na przykład świerszcze, muchy, pająki w utworze *Nocna orkiestra* Wiktora Szweda)³², wróżki (*Baletnice* Jolanty Herman, *Piosenka o dobrej wróżce* Wiesława Szymańskiego)³³, zabawki, przedmioty (na przykład po-

³⁰ J. Cieślukowski, *Wielka zabawa: folklor dziecięcy, wyobrażenia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985, s. 83.

³¹ R. Świtoń, *O śpiącym lesie*, w: tejże, *Uśmiechnięty świat*, Knyszyn 2010, s. 69.

³² W. Szwed, *Nocna orkiestra*, w: tegoż, *Lata wiatr skrzydlaty*, dz. cyt., s. 14.

³³ Oba utwory w: *Podlascy twórcy dzieciom*, dz. cyt., s. 50, 183.

duszka w wierszu *Stefanek* Zofii Olek-Redlarskiej)³⁴, czy nawet sam sen, jak w poniższym narracyjnym liryku *Różowy sen* Wiktora Szweda:

Przyszedł do łóżeczka,
Siadł na skraj poduszki,
Zaczął szeptać dziecku
Bajeczki na uszko.

I wciąż baje, baje,
Bajki bez pośpiechu,
Twarz dziecka muskają
Łagodnie uśmiechy.

Gdy zbudzi się rano
Po nocy córeczka,
Mamusi kochanej
Opowie bajeczki³⁵.

W utworach tego typu można mówić jednak tylko o pozornym zrywaniu ze schematem nadawczym, ponieważ w rzeczywistości zantropomorfizowane zwierzęta, przedmioty czy sen przejmują rolę czulej piastunki. Również kreacja sennego nastroju, atmosfery szczęśliwości, poczucia bezpieczeństwa, łagodności i miłości jest analogiczna jak w utworach, w których nadawcą kołysanki była matka.

Na uwagę zasługują za to inne utwory, takie jak na przykład *Kołysanka dla mamy* Jolanty Herman, gdzie dochodzi do odwrócenia ról. W wierszu tym odbiorcą kołysanki, tworzonej czy raczej obiecywanej przez małą dziewczynkę, jest matka (podobnie zresztą jak w *Kołysance dla mamy* Józefa Ratajczaka). Podczas gdy jednak w utworze Ratajczaka zatroskane dziecko „usiłuje oderwać ją od codziennych obowiązków i nakłonić do snu”³⁶,

³⁴ Z. Olek-Redlarska, *Stefanek*, w: tejsze, *Portrety imion dziecięcych*, Kraków 1998, s. 55.

³⁵ W. Szwed, *Różowy sen*, w: tegoż, *Lata wiatr skrzydlaty*, dz. cyt., s. 57.

³⁶ Z. Adamczykowa, *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*, dz. cyt., s. 112.

w *Kołysance dla mamy* Jolanty Herman podmiot liryczny próbuje okazać adresatce swą wdzięczność, miłość, co wzmacnia dobitnie ostatni wers. Struktura tekstu, zbudowanego z fragmentów wcześniej zasłyszanych baśni, odzwierciedla sposób myślenia dziecka, jego skłonność do mieszania motywów, wątków literackich, a także „ulepszania fabuły” – stąd obietnica kołysanki „o smoku dobrym i miłym”:

Mamo, zaśpiewam ci kołysankę, taką ciepłą, radosną,
jak powiew wiatru łagodny, jak świergot ptaków wiosną.

Zaśpiewam ci kołysankę o smoku dobrym i miłym,
o pięknej królewnie, zamku i cudach jakie się tam zdarzyły.

Będzie w tej kołysance o wróżce, która w zamku tym żyła,
o królewiczu, o żabce, co w królewnę się zmieniła.

Na koniec tej kołysanki, będzie i o tym mamo,
czy jestem mała czy duża, wciąż ciebie kocham tak samo³⁷.

Za utwór wyjątkowy można uznać też *Kołysankę* Apoloniusza Bogumiła Ciołkiewicza. Podmiotem mówiącym i adresatem zarazem jest tu mała dziewczynka, „walcząca ze swoimi lękami”. Należy więc w tym przypadku mówić o „autokołysance” czy „autousypiance”³⁸. Wiersz napisany w konwencji monologu lirycznego, brzmi następująco:

³⁷ J. Herman, *Kołysanka dla mamy*, w: *Podlascy twórcy dzieciom*, dz. cyt., s. 52.

³⁸ Autokołysanka to odmiana kołysanki spotykana m.in. w twórczości współczesnej pisarki, Joanny Papuzińskiej. Przykładem może być *Nocna zamawianka* czy *Kołysanka słońca* (z tomiku *Kołysała mama smoka*). Utwory te mają charakter afirmatywny, są albo prośbą o sen (wystylizowany na dobrego kompana, przyjaciela), albo relacjonują proces zasypiania w kontekście zabawy. Zob. J. Papuzińska, *Kołysała mama smoka*, Łódź 2008, s. 40, 46. Zob. również K. Wądołny-Tatar, *Kołysanki Joanny Papuzińskiej*, w: *Noosfera literacka*, dz. cyt., s. 171. Także w twórczości białostockiej poetki, Zofii Olek-Redlarskiej, spotykamy autokołysanki, w które włącza się elementy dziecięcych marzeń, baśni. Mają one wyraźnie pozytywny charakter (np. *Stefanek* z tomiku *Portrety imion dziecięcych*, dz. cyt., s. 55).

Księżyc jest jak batonik, ocieka czekoladą,
a gwiazdy jak rodzyнки w wysokim cieście nieba.
W czarnej karocy nocy sny kolorowe jadą,
więc muszę się położyć. I już niczego nie bać.

Cieplutki jest policzek przy misiu – przytulance,
zabawki z półki pewnie zasnęły snem z plastiku,
latarni cichy promień zaplątał się w firance.
Zasypiam... Cicho biegnie zmęczony czas w budziku.

A we śnie jestem duża, odważna, wszystko umiem:
Naprawiam telewizor, zakupy robię w sklepie.
Ach, sama nawet nie wiem, co mi wychodzi lepiej...
I nagle się zgubiłam w milczącym, obcym tłumie!

Więc zrywam się z tapczanu, chcę wrócić, ale przecież
jestem u siebie, ściskam kosmatą łapkę misia.
Znów zasypiam i czuję, że dobrze mi na świecie.
A księżyc jak sreberko na parapecie przysiadł...³⁹

Jak zauważyła Zofia Adamczykowa we współczesnych „wierszach kołysankowych – tak jak w całej »dziecięcej« poezji – dostrzegamy akcenty egzystencjalne. Dotykają one zagadki bytu, niepokoja”⁴⁰. W przypadku powyższego wiersza można wręcz mówić o dramatycznej samotności współczesnego dziecka, ukazanej przez odległe nawiązania, czy zapożyczenia z tekstów kultury. Trzy pierwsze wersy łudzą bowiem konwencją kołysankową, baśniową, pozytywnymi skojarzeniami i porównaniami atrakcyjnymi z punktu widzenia dziecka: księżyc – batonik, gwiazdy – rodzyнки, kolorowe sny. Również w kolejnych wersach pojawiają się kołysankowe chyty: relacjonowanie procesu zasypiania czy rekwizyty: miś-przytulanka, tapczan. Jednak zawartość dziecięcego snu, ukazanego w utworze, burzy

³⁹ A. B. Ciołkiewicz, *Kołysanka*, w: *Podlascy twórcy dzieciom*, dz. cyt., s. 17.

⁴⁰ Z. Adamczykowa, *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*, dz. cyt., s. 117.

kołysankową arkadię, wskazuje na dziecięcy dramat wyobcowania, braku akceptacji samego siebie czy poczucia bezpieczeństwa. Jeszcze bardziej wymowny okazuje się w tym kontekście brak matki, matczynej dłoni, która otuliłaby dziecko, przywróciła poczucie ładu i bezpieczeństwa, dała gwarancję dobrych snów. W *Kołysance* Apoloniusza Bogumiła Ciołkiewicza zastępuje ją „kosmata łapka misia”.

* * *

Powyższe rozważania dowodzą, iż kołysanka jest gatunkiem uniwersalnym, wciąż cieszącym się dużą popularnością, również wśród podlaskich pisarzy, nie tylko starszej generacji (gdzie obecność form tego typu sankcjonowały przede wszystkim względy osobiste, doświadczenie bycia rodzicem, babcią), ale też – najmłodszych⁴¹. Na uwagę zasługują jednocześnie liczne kołysankowe kontynuacje, ale i transformacje w zakresie konstrukcji, zawartości treściowej, a przede wszystkim form nadawczo-odbiorczych, poświadczające otwartość literatury dziecięcej na eksperymentowanie, a niekiedy – ukazywanie ważnych problemów egzystencjalnych, nurtujących współczesnego, także małego człowieka.

⁴¹ Dla przykładu, młodziutka poetka, Joanna Myślińska, jest autorką już ponad stu kołysanek.

IV.

Ucieczka od gatunku

Jarosław Ławski

Model. Miłosz i gatunki

*O, Goście i przyjaciele, dziwacy – nie słyszeliście
jeszcze nic o moich dzieciach? I że znajdują się
one w drodze do mnie?*

Fryderyk Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*¹

Forma bardziej nieprzyjemna

Nastały czasy, które można było przewidzieć. Od jakiegoś momentu obserwować można pewien historycznoliteracki topos w mówieniu o gatunkowych wyborach i strategiach Czesława Miłosza. Zdaje się niemal pewne, powtarzają badacze, że Miłosz, podług własnych słów, poszukiwał „formy bardziej pojemnej”, łączącej różne gatunkowe tradycje, rodzaje literackie, formy synkretycznej, ale zaprzęgniętej zawsze w misję odkrywania pełni bytu i istnienia w ich egzystencjalnym i historycznym, indywidualistycznym i społecznym wymiarze². Co to jednak znaczy

¹ F. Nietzsche, *Powitanie*, w: tegoż, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, posł. M. P. Markowski, Warszawa 2000, s. 272. Artykuł mój jest fragmentem przygotowywanej do druku książki, poświęconej tomikowi poety: *Miłosz: „Kroniki” istnienia*.

² Zob. J. Brezcko, *Miłosza przezwyciężenie katastrofizmu*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012.

„forma pojemna”, a co „bardziej pojemna”? Co się wypaliło, jakie formy się wyczerpały? A może nie wyczerpały, lecz to Miłosz chce iść dalej i dalej..?

Spojrzenie na twórczość autora *Kronik* przeraża i przytłacza: rodzaje, gatunki, idee, tradycje, estetyki uczestniczą tu w niekończącej się paradzie – nazwijmy je tak – „form myśli”, kształtów lirycznych błysków³. Czy to wszystko da się ogarnąć – przez badaczy? Czy może wieloformność i nieogarnialność to *differentia specifica* walki Miłosza słowem z istnieniem? Pytania, pytania, badania...

Tymczasem „forma bardziej pojemna” funkcjonuje w badaniach historycznoliterackich jak wytrych: wszystko eksplikuje, bo sam Miłosz tako rzecze, i niczego nie rozjaśnia rozumiejącemu umysłowi czytelnika. Ma on prawo z miłosną nieufnością traktować wszelkie wypowiedzi twórcy. Ma obowiązek wyjścia poza truizm konstatacji, że w celu wyrażenia nieopisywalności świata opisywał ją Miłosz z pomocą wszelkich znanych sobie form rodzajowych, gatunkowych et cetera, przekształcając je, łącząc ze sobą, negując i afirmując. Niewiele też wyjaśni odwołanie do historii przekształceń form gatunkowych. Co z tego, że wskażemy, iż forma wiersza Miłosza korzysta z doświadczeń XIX wieku, ale formuje się i dojrzewa w klimacie XX-wiecznych rozwiązań genologicznych rodem z Młodej Polski, potem dwudziestolecia międzywojennego: że, dalej, nakładają się później na wiersze genologiczne rozwiązania rodem z XIX i XX wieku z poezji amerykańskiej, irlandzkiej, angielskiej, japońskiej?⁴ Za dużo Miłosz namieszał, by przy tym nadmiarze – poza bardzo skoncentrowanym na samym Miłoszu uczonym erudytą – dało się

³ Nawiązuje do formuły „błysków” Julii Hartwig. Zob. też. D. Kulczycka, *O apokaliptycznej świadomości Julii Hartwig*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. II, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2007.

⁴ Zob. J. Olejniczak, *Czytając Miłosza*, wyd. 2, Katowice 2011, s. 12: „Jako że Miłoszowy dialog z romantyzmem uważam za najistotniejszy wątek jego twórczości i myśli, antologia przedstawia obraz Miłosza – poety romantycznego”.

nie tyle rozumieć, ale nawet napawać się, cieszyć wielokształtną Muzą Czesława Miłosza.

„Forma bardziej pojemna” żyje dziś tak, jak inne tego typu kategorie-klucze, interpretacyjne wytrychy: poczciwość Reja, bluszczowatość poetyki Słowackiego, realizm Prusa, groteska Gombrowicza czy lewicowość Broniewskiego⁵. Formuły Słowackiego i Miłosza wyróżnia z ferii tych symplifikatów ich metaforyczny, obrazowy, wieloznaczny charakter. „Forma pojemna” samoistnie wywołuje skojarzenia przestrzenne – oto naczynie, w którym coś się mieści. I jest tego „coś” wiele. Ale oto poeta lepi naczynie jeszcze pojemniejsze, w którym tego „coś” będzie więcej... o wiele więcej. Ile? Czy o ilość chodzi? Ilość przestrzeni słowa ogarniającą „więcej” treści? Nie. Idzie o formę, która wspiąłaby się na **inne piętro sensu-znaczenia**.

Ale, ale, powie kto, przecież mamy już formuły i kategorie określające Miłoszowy kosmos słowa: czy nie łatwiej zastosować tu narzędzia takie, jak: historia gatunków, intertekstualizm, badanie dłuższych sekwencji znaczeniowych, takich jak cykl lub tom, analiza metafor („spizarni literackiej” czy „sylwy”), jedno-rodnej gatunkowo grupy tekstów takich, jak haiku⁶. Niemało pożytku przyniesie ukorzenie dzieła Miłosza w tradycjach od staropolszczyzny, przez XIX wiek po awangardę⁷, od klasycznego antyku po Walta Whitmana, od poetów baroku an-

⁵ Por. próby przekroczenia metafor twórczości Słowackiego czy Broniewskiego: E. Szczegłacka-Pawłowska, „Pamiętnik” Juliusza Słowackiego. Próba lektury brulionowej, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1/2; M. Tramer, *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego*, Katowice 2010.

⁶ A. Fiut, *W spizarni literackiej*, w: tegoż, *Z Miłoszem*, Sejny 2011; J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1999; R. Mielhorski, „I wracam między dawno zapomnianych ludzi”. O konstrukcji cyklu „Dla Heraklita (1984–1985)” Czesława Miłosza, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, dz. cyt.

⁷ Zob. M. Stala, *20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991; B. Chodźko, *Poeta i myśliciel. „List pół-prywatny” – Czesław Miłosz wobec „Prelekcji paryskich” Adama Mickiewicza*; A. Janicka, *Czesław Miłosz wobec wieku dziewiętnastego. Przypadek pozytywizmu*; W. Gutowski, *Młoda Polska według Czesława Miłosza*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy...*, dz. cyt., s. 277–342.

gielskiego po Tomasza Manna jako autora *Doktora Faustusa*, boż przecie marzył Miłosz o wielkiej powieści o XX wieku, czego *Góry Parnasu* zdają się tylko ruiną, szkieletem, niewydarzonym zamysłem, a *Zdobycie władzy* i *Dolina Issy* spełnionymi, lecz nie do końca satysfakcjonującymi realizacjami (*Zdobycie władzy* to utwór właściwie nie tyle nieudany, co słaby⁸). Uznanie znajdującego tonu dominującego – psalmicznego, biblijnego, awangardowego i antyawangardowego, to znów strategii mimesis i creatio w jego twórczości. A jeśli dodać poszerzający się kontekst gigantycznych przyczynków biograficznych do długiego życia pisarza⁹, musimy przyznać, że ma rację Józef Olejniczak, formułując myśl narzucającą się samoistnie: „Miłosza i jego twórczości nie da się zamknąć w jednej historycznoliterackiej szufladzie, nie da się znaleźć takiej krytycznej formuły, która byłaby w stanie ogarnąć tę całość. Zawsze pozostaje element tajemnicy, to coś, czego krytyk nie będzie potrafił nazwać”¹⁰. A jednak... Biada krytykom!

A przecież interpretator jeśli nie sprzeniewierza się swemu zadaniu, dąży do uchwycenia tego właśnie, czego już opisowo wyczerpać nie może. Zbliża się do tego epicentrum transgresji, gdzie słowo pisarza styka się z Niewyraźnym. I momentów zetknięcia się świadomości pisarskiej i słowa wyrazić już nie potrafi, bo są one poznawczym idiolektem, aktem partycypacji, który możemy wyobrażać sobie, imitować, opisywać, ale go powtórzyć nie potrafimy. Bo to niemożliwe. Mnogość, nadmiar, profuzja, hipertrofia, sylwiczność, liryczność, metaforma i hiper-

⁸ Cz. Miłosz, *Góry Parnasu. Science fiction*, wstęp S. Sierakowski, Warszawa 2013; M. Siedlecki, „*Dolina Issy*” i „*świat*” (poema naukowe) Czesława Miłosza – punkty zwrotne w recepcji, meandry interpretacji, w: *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, seria I: *Prace ofiarowane Profesor Swietłanie Musijenko*, red. A. Janicka, J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2013. Zob. też: M. Cieślak, *Miłosz świata*, „*Rzeczpospolita*” z 9–10 marca 2013 r.

⁹ Zob. Miłosz, *Gdańsk i okolice. Relacje. Dokumenty. Głosy*, pod red. K. Chwin i S. Chwina, Gdańsk 2012.

¹⁰ J. Olejniczak, *Czytając Miłosza*, dz. cyt., s. 19.

forma – jak dotknąć tej Całości Miłosza, będącej wielokształtną, strzępliwą Wielością w Jedności, Jednością w Wielkości? Pełnią. Patrząc na ponadtysiącstronicowe *Wiersze wszystkie* Miłosza. I lękam się: może nie da się tego zrozumieć – pojąć?

Jakie bogactwo odwołań... Mickiewicz w *Bon nad Lemanem*, Orzeszkowa w *Rozbieraniu Justyny*¹¹. To banalne pamiętać o tych wierszach w przypadku poety, który wystosował liryczne epistoły *Do Alberta Einsteina*, *Do Allena Ginsberga*, *Do Jerzego Turowicza na jego osiemdziesiąte urodziny*, *Do Jonathana Swifta*, *Do Józefa Sadzika*, *Do księdza Ch.*, *Do Lecha Wałęsy*, *Do Natury*, *Do Pani Profesor w obronie honoru kota i nie tylko*, *Do poety Roberta Lowella*, *Do Robinsona Jeffersa*, *Do Tadeusza Różewicza, poety*, *Do zespołu „Tygodnika Powszechnego”*... A więc Wałęsa i Ginsberg choć raz razem, obok siebie? A wiersze *dla, przeciwko, na..., o...?*

A wiersze z formą wpisaną w tytuł? – ballada, baśń, daina, dialog, dytyramb, elegia, epigraf, epitafium, fragment, hymn, kronika, legenda, list, modlitwa, notatnik, oda, pieśń, piosenka, podróż, poemat, portret, przypowieść, rozmowa, sen, studium, toast, traktat, walc, wiersz, wykład, wyznanie, zdanie, życzenie. – Tyle gatunkowych odniesień znajdziemy tylko w tytułach liryki Miłosza. Jeden utwór z poematem w tytule, dwa traktaty i ani jednego sonetu, ani jednego trioletu, aforyzmu, fraszki, trenu, epicedium. Choć, gdy się wpatrzyć, i elementy tych gatunków odszukamy w miazdze Dzieła.

Gdzie tu sens. Po co ta różnorodność, na co ten ogród angielski poezji?

Moja wypowiedź jest interpretacją Miłoszowych poszukiwań formy w ścisłym sensie – jest namysłem nad dziełem, ale ze świadomością, że w procesie interpretacji aktywny jest umysł interpretatora; że dociekam tu rzeczy (wierszy) Miłosza na mój

¹¹ Zob. M. Stala, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001; A. Janicka, *Czesław Miłosz wobec wieku dziewiętnastego. Przypadek pozytywizmu*, dz. cyt.; J. Jarzębski, *Być wieszczem*, w: tegoż, *Powieści jako autokreacja*, Kraków 1984.

sposób wyobrażonych i przeżytych. Drugim słowem-kluczem mej lektury jest forma – w platońskim, ejdetycznym znaczeniu stanowi tu ona pewien wzorzec historycznie uformowany kilku typów rzeczywistości: rodzaju literackiego, gatunku literackiego, tradycji kulturowej, estetyki w sztuce oraz idei.

Każdy z tych zbiorów składa się z szeregu form. Wiemy, ile jest (mniej więcej) rodzajów literackich, znamy pewną liczbę gatunków i form mieszanych, rozróżniamy tradycje takie, jak tradycja poezji amerykańskiej, wschodniej, europejskiej (na przykład z gałęzią polską i subtradycją romantyczną, a w niej sub-sublinią tyrtejską i mistyczną...), wreszcie rozpoznajemy kanyony drzewa estetyki, jego realistycznej, klasycystycznej, surrealistycznej odmiany i dziesiątek innych gałęzi. O mnogości świata idei, jego opozycjach i kontaminacjach, takich jak liberalizm – konserwatyzm, oświecenie – romantyzm, gnoza – tomizm et cetera, już nie wspominam. Setki, tysiące form myśli.

Ile z tego zbiera w swym cudownie przerażającym **erudicjonie** Miłosz? Wiele bardzo. Za wiele, zdaniem wielu. Tak wiele, że nie ma to sensu w głębokim tego słowa znaczeniu – powiadają oponenti.

Da się to uporządkować? Trzecim słowem fundamentalnym jest dla mnie model – jako konfiguracja określonych, typowych dla tego czy tamtego twórcy wyborów form rodzajowych, gatunkowych, estetycznych, z tradycji i idei. Sądzę, że Miłosz **nie buduje modelu**. Model form Miłosza nie istnieje. Co w zamian? W tym znaczeniu wybór Miłosza jest skrajny – pragnie on wyjść poza model, poza formę i myśl, którą ona wyraża, by rozumieć, partycypować, a może tylko być-pisać. Poetyki normatywne klasycyzmu, sylwy barokowe i forma otwarta romantyzmu czy antyformy awangardowe (nawet dadaizm) były wielogatunkowe i wielorodzajowe, zawsze też wyrażały afirmację lub negację formy (proformalność i antyformalność)¹².

¹² Jasne, że do książki R. Nycza nawiązuję: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

Miłosz zdaje się, sądzę, dążyć ku czemuś jakościowo innemu.

Transgresyjna fluktuacja form, ich przepływ, którego sensem jest pozaformalne **poznanie**, wymaga jednak słów – a z nimi form, modeli. Interpretacja musi więc najpierw zbudować model, model z form, by pokazać, gdzie poza hipotezą modelu tkwi poetycka i poznawcza intencja-inwencja Miłosza. On sam zapisał: „Rzeczywistość, żeby dawała się uchwycić, wymaga bohatera, ale wymaga też idei porządkującej” (*Rzeczywistość*)¹³. Czy by tego chciał, czy nie chciał, Miłosz daleki był od porządkowania, bliższy Nietzscheańskiemu prądowi myśli, która chce człowieka przekroczyć w nadczłowieku, formę w nadformie, model w metamodelu. Bywa w tym okrutny jak Zaratustra...

I jakkolwiek jesteście ludźmi wyższymi i wyższego rodzaju, wszystko w was jest pokrzywione i niekształtne. Nie ma na świecie kowala, który by mi was porządnie i prosto wykował. Mostami tylko jesteście: niechaj wyżsi po was kroczą! Wy stanowicie stopnie, nie okazujcie więc gniewu temu, kto po was wspina się na **swoją** wyżynę!¹⁴.

Wyobrażamy sobie, że artysta mówi tak do gatunków i rodzajów, z których lepi oryginalną **idiopoetykę**. Zabawne. Wyobraźcie sobie, że Miłosz mówi tak do ludzi. Zastanawiające. Narcyzm? Idiosnkrazia?

Miłosz nie buduje anty- czy metamodelu; raczej skacze po moście form, gatunków, estetyk, pro- i anty-, by wyjść poza to, co jest formalne i modelowe. Czego fundamentem, odsłaniającem jest słowo. Słowo, które równocześnie odsłania i zasłania dostęp do Niewyraźnego. Czy nazwiemy „to” bytem, istotą, aktem poznania czy logosem, zaiste drugorzędna to kwestia.

¹³ Cz. Miłosz, *Rzeczywistość*, w: tegoż, *Ogród nauk*, Lublin 1986, s. 36. Zob. znakomity komentarz do tych słów: M. Śniedziewska, *Realizm metafizyczny. Miłosz i holenderska martwa natura*, w: Czesława Miłosza „północna strona”, red. M. Czermińska, K. Szalewska, Gdańsk 2012.

¹⁴ F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, dz. cyt., s. 273.

„To” jest. „Tamto” bywa. Czytaj – „tamto”, formy, modele, gatunki et cetera bywa, zmienia się, mija, wraca, mija i tak ad infinitum. Ale „to” jest.

Model

Wyobraźmy sobie teraz idealny, skonstruowany Model partycypacji pisarza w tradycjach kulturowych, rodzajowych, gatunkowych, estetycznych i myślowych. Podkreślę: konstruuje tu taki Model, by przyjrzeć mu się sub specie poetyki i wyborów Miłosza. Więcej: uważam, że Miłosza wybory on oświetla, ale ostatecznie pozwala zauważyć, iż gatunkowa (i nie tylko) „produktywność” Miłosza wcale nie sprowadza się do: wyborów, łączenia i intertekstualnych gier między elementami zbiorów form, które tu przedstawiamy.

W tym sensie jest to zjawisko pierwotniejszego niż intertekstualizm; gest ze sfery zasadniczych wyborów, dokonujących się w sferze przedkreacyjnej.

Na każdym z poziomów pisarza/twórcę charakteryzuje stosunek do trzech typów aktywności wyobraźni, które to aktywności określają prefiksalne modyfikatory...¹⁵

(Wielo-, multi-) – Wyraża zdolność gromadzenia, akumulacji różnych tradycji w przestrzeni erudycyjnej jednego dzieła. To sfera tego, co w mym myśleniu określa pojęcie „erudicon” – zasób zgromadzonych, rozumianych, istniejących w żywym śpięciu form idei, estetyk, gatunków et cetera. W tym rozumieniu erudycją jest też umiejętność przyswajania tradycji, gatunków, rodzajów, estetyk, a nie tylko idei.

(Między-, inter-) – To ta część modelu, która wiąże się z wewnętrznymi napięciami, związkami, opozycjami i kontaminacjami o charakterze nie tyle ogólnointekstualnym, ile pre-

¹⁵ Łatwo zauważyć, iż żonglerka prefiksami może być czasem twórcza. Czyż całych epok nie określają tendencje neo- i post, multi- i meta-, anty- i pro? Zob. A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, Katowice 2003.

czyjnie rzecz ujmując: intergenicznym (międzyrodzajowym), intergatunkowym, interestetycznym, interideowym i intertradycyjnym. Ogół tych relacji określa dynamikę ideową i estetyczną dzieła.

(Poza-, trans-) – Ten element określa skalę i sposób dążenia pisarza (generalnie twórcy) do przekroczenia – z wykorzystaniem znanych mu i absorbowanych paradygmatów tradycji, rodzaju, gatunku, estetyk i idei – zastanych form i kształtowania zupełnie nowych i na inne cele ukierunkowanych wersji gatunku, rodzaju itd. Zdolność do stworzenia nowych jakości form w tym wymiarze bardzo często określa klasę oryginalności twórcy.

Istnieje też, zapewne, grupa takich typów aktywności twórczej, które stanowią elementy specyficzne, spoza modelu zarysowanego (wielo-, inter-, poza-), wyrażających się w – na przykład – skondensowanej aktywności imitowania i łączenia cudzych poetyk (centon, camp), negacji, niszczeniu zastanych modeli form, rozbijaniu ich (patrz dadaizm) albo imaginatywnym (utopijnego) projekcie kreacji modeli zupełnie nowych¹⁶. I właśnie te typy aktywności wyobraźni, umysłu, intuicji twórczej spoza wzorca określają bardzo często specyfikę imaginarium pisarskiego.

Wydaje się, że trudno wyjść poza **totalność Modelu**. Określa on wszystko i... raz jeszcze każe zakwestionować ufność w metodę badań, która w rezultacie wysiłków badawczych daje tylko konfigurację takich czy innych form, modeli, paradygmatów.

Ale, pomimo wszystko, rozwińmy Model:

– Tradycja – określa, w jakim z wielkich i małych nurtów – od kontynentalnych do lokalnych mieści się twórczość pisarza. W tradycji jest cały historyczny, kulturowy, mentalny bagaż twórcy. Naprzód przynależy on do jednej z wielkich tradycji

¹⁶ Zob. *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, red. P. Oczko, Warszawa 2008.

kontynentów, potem do tradycji narodowej, dalej lokalnej (na przykład bretońskiej czy śląskiej), a nawet do tradycji sublokalnej (poziom miejsca, pewnej przestrzeni)¹⁷. Równie ważne są tu tradycje religijne, prądy myślowe, idee – w tym miejscu tradycja swobodnie przechodzi w sferę form idei. Większość imaginariów twórczych to albo monolity tradycji, albo ich konglomeraty. Multi-, inter- i transtradycyjna aktywność pisarza albo zakorzenienia go w już istniejących paradygmatach, albo wykorzenia, by usadzić jako mniej lub bardziej osobliwe zjawisko, któremu udało się wspiąć na poziom nowej tradycji, transtradycji, meta-tradycji.

– Rodzajowość – na tym poziomie twórca określa: rodzaj uprawianej sztuki, sztuk (artysta XX-wieczny coraz częściej bywał na przykład i reżyserem, i pisarzem) oraz rodzaj (genus) w obrębie sztuki/sztuk, który preferuje (dramaturg i/lub poeta et cetera). Rodzajowość realizuje się – jeśli przyjmiemy, że mamy do czynienia tylko z pisarzem – na poziomie wyboru w zakresie tradycji europejskiej między liryką, epiką i dramatem – ich wyborze, łączeniu/oddzieleniu (od satyry mennipejskiej do „czystej” powieści) w niezliczonych konfiguracjach, a w końcu (czasem) na próbach wspięcia się na poziom oryginalnych rozwiązań rodzajowych, form, modeli nieznanym poprzednikom (jeśli zaś artysta łączy, jak Taras Szewczenko, Józef Czapski, malarstwo z pisarstwem, sprawa jest jeszcze bardziej złożona)¹⁸.

¹⁷ O Miłoszu, co ciekawe, najchętniej rozprawia się w kategoriach albo tradycji kontynentalnych (Europa, Ameryka), albo wprost lokalnych (Litwa, Wilno). Zob. Z. Mańkowski, *Czesława Miłosza estetyka lokalności*; S. Musijenko, „Mała ojczyzna” w świadomości twórczej Adama Mickiewicza i Czesława Miłosza; E. Mikiciuk, *Miłosz wobec Rosji*, R. Górczyńska, *Miłosza Ameryka dyplomacji, Ameryka imigracji*, R. Fieguth, *Oskar i Czesław Miłosz – dwaj dysydenci nowoczesności*, wszystkie w: *Czesława Miłosza „północna strona”*, dz. cyt.

¹⁸ Zob. E. Delacroix, *Dzienniki*, cz. 1–2, przeł. J. Guze, J. Hartwig, wstęp J. Starzyński, Wrocław 1968; F. Starowieyski, *Listy miłosne Franciszka Starowieyskiego*, opr. I. Górnicka-Zdziech, Warszawa 2010. Por. *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005.

– Gatunek – i tutaj ilość wyborów genologicznych jest specyficzna dla wyobraźni twórcy, podobnie, jak jego umiejętność zderzania, konfrontowania i przekształcania gatunków. Rasowy twórca dokonuje tych wyborów niejako intuicyjnie, dobierając formy gatunkowe do form idei, predylekcji wyobraźni, typu tradycji; równie naturalnie z nimi eksperymentuje intergatunkowo, dążąc do osiągnięcia w jednym gatunku czy z użyciem wielu gatunków konfrontowanych zjawiska transgatunkowości¹⁹. Nie jest ona (choć czasem bywa) poszukiwaniem nowych tylko form. Przeciwnie – transgatunkowość polegać może na usiłowaniu osiągnięcia w zakresie gatunku już istniejącego „czystości” formy lub wykształcenia subformy.

– Estetyka – w połączeniu z wyborami rodzaju, gatunku, tradycji, idei tworzy ona ogromnie skomplikowany, specyficzny świat, który daje się przyporządkować historykowi literatury, estetykowi, badaczowi idei. Wybór wzniosłości czy groteski, następnie ustanowienie relacji między nimi lub ich braku, określa pisarza tak samo, jak wybór ideowy. Transestetyczny wysiłek pisarza rzadko tylko sprowadza się do wypracowania subwariantu w zakresie formy, jaką jest na przykład groteska. Im bliżej XXI wieku, tym większa aktywność interaktywna. Nie zawsze jednak uwarunkowana nową formą estetyczną (były nimi jeszcze tragigroteska, makabreska, tragifarsa, absurd, camp, estetyki łączące film, malarstwo, słowo)²⁰.

– Idee – dawniej (średniowiecze?) zadowalaliśmy się innowacją myślową w ramach obowiązującego Modelu Wszechświata²¹; dziś ambicją „porządnego” pisarza pozostaje wykreo-

¹⁹ Prawda, że czasem nie mamy pewności, czy np. apokalipsa, dystopia, apokryf to gatunki. Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska, Kraków 2006.

²⁰ Cechą „współczesności”, „nowoczesności”, „ponowoczesności” zdawało się do początku XXI wieku mieszanie estetyk, funkcjonowanie form niejednorodnych, zmaconych, hybrydowych.

²¹ Zob. C. S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995.

wanie multiideowego kosmosu, pełnego interideowych relacji, z których wyłania się Wielka Osobliwość – myśl własna, transideowy produkt intelektualisty.

Dawniej – antyk, średniowiecze – twórczość zasądzała się na wyrażeniu i potwierdzeniu Wielkiego Modelu, którego słowo i pisarz byli piewcami-trybikami. Nowożytność ukazała możliwość rozmontowywania i przekształcania Wielkiego Modelu aż po zbudowanie modernistycznego i postmodernistycznego Antymodelu idei, tradycji, rodzaju, gatunku, estetyki.

Co dalej? Nowy Wielki Model? Bezmodelowość? Renowacja, Powrót Wielkiego Modelu? By powstał nowy Model, konieczna byłaby zmiana cywilizacyjna o nieznaną nam skali wstrząsowości; z towarzyszącą jej przemianą wiedzy o wszechświecie i życiu. Z zupełnie nieoczekiwaną – straszną lub dobrą – zmianą warunków tworzenia „historii” przez wspólnoty ludzkie. Wyższą ekspresją takiego Nowego Modelu byłaby nowa sztuka. Odnowiona sztuka, być może w jakimś wymiarze wychodząca poza nieskończoną ilość kombinacji form (tradycji idei, rodzajów, gatunków, estetyk), jaką daje dzisiejszemu artyście świat. Czy to nie utopia sztuki? Nie lepiej się jej strzec?

Czy nie jesteśmy skazani na wieczne budowanie i dekonstruowanie modeli? Wieczna powtórka, nieustająca rekombinacja, nieskończone potwierdzanie i konstatacje Modelu – czy tylko tyle? A może jako ludzie więcej nie możemy? Limes poznania, epistemologiczny szlaban to właśnie może konieczność multi-, inter-, trans-, quasi-, enty- kreacji? Może jākamy się, usiłując wymówić słowo, którego nigdy nie wymówimy, poprzestając na pięknym i żalonym powtarzaniu pierwszych dwu sylab? (Co za pomysł! – jākanie się jako metafora tworzenia...)

A może przekroczenie jest możliwe?²² Mistyka albo sztuka? Poznanie albo tworzenie. A może jedno i drugie? Jedno obok drugiego.

²² Próbę takiego zarysowania skali różnicy między tworzeniem a poznaniem mistycznym była XX-wieczna teoria aktu twórczego Henri Bremonda: *La Poesie pure*, par Robet de Souza, Paris 1926.

Tu przyszła pora na Miłosza.

W prostym zdaniu dokonał on niezamierzonej autocharakterystyki, pisząc do Amerykanów... „Ponieważ literatura polska zawsze bardziej skłaniała się ku poezji i teatrowi niż ku powieściopisarstwu, pozostała słabo znana w krajach anglojęzycznych i często padała ofiarą wytartych frazesów”²³. Miłosz sam „skłaniał się” ku poezji i... prozie. O powieści marzył. Przywołuję to zdanie, by jeszcze mocniej zaznaczyć, iż nie tylko tworzenie, ale i badanie wytworów określa **ruch** między niezliczonymi formami Modelu. Nawet w przypadku krytyki (która czasem staje się, choć nie często, twórczością) zmiana jakości, wyjście poza formy i modele jest przepustką do oryginalności. I nie chodzi tu o „metatwórczość” czy „transkreację” albo „nadartystę” na podobieństwo nadczłowieka Nietzschego.

Chodziłoby o coś więcej niż zapisał Nietzsche: „Jeżeli chcecie piąć się ku wyżynom, używajcie własnych nóg! Nie każcie się nieść w górę, nie siadajcie na cudzych plecach i głowach!”²⁴.

Praca w głębi i z wnętrza Modelu – to praca na własnych nogach, ale i cudzych plecach, głowach, na wytworzonych formach.

Niezliczonej (a może i zliczonej?) liczbie artystów z czasów narodzin, potwierdzenia i dekonstrukcji Wielkiego Modelu towarzyszyło tymczasem marzenie o tym, by poza Model, modelowość, formalność, słowo wykroczyć. By dać się porwać poza Model. Poznać, a nie pisać o poznaniu; poznać, a nie tylko pisać o pisaniu. Poznać. I tyle. Aż tyle. Chyba że „porwanie” i „przekroczenie” jest wytworem Modelu. Jego założonym kontekstem?

Jak na tym tle – wszechobejmującym tle, tle wnętrza i zewnątrza Modelu – wypada poeta znad Niewiaży?

²³ Cz. Miłosz, *Wstęp do wydania w języku angielskim*, w: tegoż, *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnawska, Kraków 2010, s. 11.

²⁴ F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra*, dz. cyt., s. 280, fragment *O wyższym człowieku*.

Bez trudu umieścimy go (tradycja) w środku kontynentalnej tradycji europejskiej, w jej środkowo- i wschodnioeuropejskim nurcie, odnodze polskiej, strumieniu litewsko-wileńskim, potem dołączymy tę europejskość i skonfrontujemy z amerykańskim światem tradycji, stanowiącym z kolei pomost ku mniej (afro-amerykańska) lub bardziej (azjatycka, japońska, zen) ważnym tradycjom, z których czerpie, których formy inkrustuje europejską treścią. Europejski, a nawet lokalny z ducha, jest w ten sposób poeta twórcą światowym, euroamerykańskim, amerykańsko-euroazjatyckim et cetera. Szetejnie odbijają się w Świecie, Świat przegląda się w Szetejniach²⁵.

Na poziomie multi-, inter- i transgeniczności (rodzaj – typ sztuki, a w sztuce rodzaj...) Miłosz jest wyraźnie artystą słowa. Nie ma nic z happenera, wielorodzajowego żonglera, który jak Salvador Dali czy Andrzej Żuławski przerzuca się od malarstwa do słowa, od pisania do reżyserowania. Jest monolitem rodzajowym nawet w łonie sztuki słowa – jako przede wszystkim poeta, potem prozaik, ale już nie dramaturg (czy praca w radio nie powinna w nim była rozwinąć tej gałęzi rodzajów?). Jest jako poeta lirykiem, jako prozaik nade wszystko eseistą, potem epistolografem, a na końcu powieściopisarzem. Jako dramaturg jest nikim. Nawet jeśli podejmował próby.

Gdy z poziomu rodzajów patrzymy na Miłosza transgeniczność widać, że realizowała się ona w tych lirycznych formach, gdzie liryka łączy się z prozą (*Siedem wykładów wierszem*), w mniejszym stopniu w eseju (takim jak *Spizarnia literacka*, gdzie esej ulega liryzacji, nostalgizuje się), czy w *Dolinie Issy* (bardziej liryczny traktat intencyjny niż epicka opowieść). Nowa

²⁵ Zob. H. Turkiewicz, „Krajobrazy i być może duchy Litwy nigdy mnie nie opuściły”. Wyznaczniki małej ojczyzny w poezji Czesława Miłosza, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy...*, dz. cyt., s. 31–51; A. Janicka, „Czytając ponownie”. Czesław Miłosz i pisarze białorusko-litewskiego pogranicza: Józef Weyssenhoff, Maria Rodziewiczówna, Włodzimierz Korsak; F. Tomaszewski, *Miłosz na Żuławach i Żuławcy Miłosza (Mady – Sopot – Gdańsk)*, w: Czesława Miłosza „północna strona”, dz. cyt., s. 177–204.

jakość wyrasta tu na pograniczu liryki i eseju (tak w poezji, jak w prozie).

W przestrzeni gatunków (gatunki!) wybór określił już świat rodzajów. Miłosz, nie wydaje mi się „poetą wyczerpania”²⁶ – użyłbym formuły: **poeta gatunkowej konkluzji**. W sferze form lirycznych zbiera on wiele (ale bez przesady: nie wszystko) z tradycji europejskiej, amerykańskiej liryki, w sposób zdumiewający, pełen determinacji tworzy napięcia międzygatunkowe (w obrębie tradycji romantyzm – współczesność na przykład między poematem opisowym a własnymi poematami, aforyzmami *Zdań i uwag* Mickiewicza a własnymi sentencjami itd.)²⁷. W gruncie rzeczy nie widzę tu takiej spazmatyczności gatunkowych poszukiwań w liryce, jak u Słowackiego, Micińskiego, Różewicza. W prozie jeszcze mniej dramatyzmu: czy Miłosz tworzy własny subgatunek eseju? Czy *Dolina Issy* to nowy typ powieści w podtypie powieści inicjacyjnej? Nie chodzi więc – w poezji – o zarysowanie perspektywy nowego gatunku ani o takie wykorzystanie potencji starych, by odsłoniły się ich nowe poznawcze i estetyczne walory. W moim przekonaniu gigantyczny wysiłek intergatunkowy Miłosza, poruszający i tak niezgłębiany horyzont znaczeniowy jego Dzieła, obrysowuje mapę gatunków lirycznych tylko po to, by zawiesić gatunkowość jako taką. By w formie ni to liryki, ni to prozy uchwycić moment „przekroczenia”. Jeśli to możliwe, jeśli...

Sądzę – pisałem już o tym²⁸ – że to w tych z pozoru nie-

²⁶ J. Olejniczak, *Czytając Miłosza*, dz. cyt., s. 11: „Miłosz jest w tym ujęciu pisarzem modernistycznym, zapowiadającym postmodernistyczny przełom”. Nie zgadzam się! Postmodernizm nie jest „przełomem”, a Miłosz to pierwszy polski pisarz postnowożytny. Cokolwiek (co?) to znaczy.

²⁷ Zob. L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz: poezja wobec Czesława Miłosza i Jana Józefa Szczepańskiego*, w: *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*, red. J. Sztachelska, współpraca G. Moroz, M. Kamecka, K. Szymborska, Białystok 2012.

²⁸ Zob. J. Ławski, *Czesława Miłosza „Argument” za istnieniem boga. Szkic*; M. Głowiński, *„Pająk” Czesława Miłosza*, w: *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Speinie*, red. M. Kalinowska, E. Owczarż, J. Skuczyński, M. Wołk, Toruń 2006.

błyskotliwych formach liryki transcendentnej, w błyskach myśli, wspomnień i wrażeń krystalizuje się „moment wieczny”, transmutacja słowa przez słowo. Słowo, które opuściło gatunkowość, choć swą ziemską częścią zanurzone jest w kosmosie kultury, form, modeli. Ale w nim samym albo między słowem a słowem odsłania się To Inne, dokonuje się apocalypsis, zniszczenie form, by zaprosić na ucztę sensu, partycypować w źródle znaczeń²⁹.

Estetyka – wydaje się i tu Miłosz tworem określonym: z jednej strony związanym z prastarą dykcją patosu, wzniosłości, mimesis, z drugiej strony – co już arcynowożytnie – złączone z creatio, pełnym ironicznej, choć czasem subtelnej, czasem furiackiej inwencji. Transestetyczna jakość z tego powstaje? Jakiś estetyczny miłoszizm, jakaś miłoszewszczyzna? Idiom estetyczny Miłosza przybliżają w poliestetycznym świecie pisarza słowa: subtelność, finezja, delikatność. Czyżby chodziło tylko o miarę, skalę, skupienie, a nie inną jakość. Skondensowana wzniosło-ironiczna, subtelno-finezyjna poetyka jest – sędzę – inną jakością. Którą – tak! – powinniśmy precyzyjnie nazwać. Nie szukalbym nowości estetycznej w prozie Miłosza – tyle o niej.

Idea – zaczęliśmy od zonglerki formami tradycji jako formy nowożytnego erudiconu, zakończymy ideami dzieła jako najjaśniejszą odmianą, warstwą erudycyjnej magmy. Czy są w niej warstwy dominujące? Nurty, idee, myśli przewodnie? To palimpsest myślowy, intelektualny oksymoron, wielka metafora?³⁰ Miłosz to gnostyk, nieortodoksyjny chrześcijanin? Lewicowiec czy konserwatysta? Antymesjanista czy – strach rzec – kryptoneomesjanista? Mistyk czy racjonalista? I tak dalej, i dalej. Nie jest moim celem określenie w tym miejscu intelektualnego profilu pisarstwa. Nie dokonuje on jednak transgresji intelektualnej ist-

²⁹ Zob. E. Ozorowski, *Apokalipsa – moc i słabość ludzkiego języka*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. 2.

³⁰ Nawiązuję do palimpsestu, oksymoronu, metafory, labiryntu jako figur wyobraźni. Zob. S. Dietzsch, *Życie w labiryntach. Motyw labiryntu w filozofii kultury po Nietzschem*, przeł. K. Krzemieniowa, Toruń 2012.

niejących form, modeli, paradygmatów ani jako gnostyk, chrześcijanin, antyheglista, neoromantyk, postromantyk. To „coś” nieocenionego poznawczo, sądzę, jest poza... Idee tylko przygotowują podejście do skoku w To Inne.

Osobliwa trampolina myśli, bardzo europejska, polska, romantyczna, kształtuje dyskurs Miłosza. Lecz sama transgresja jest już jedyna w swoim rodzaju – zapisana w liryce, w transgatunkowych formach, gdzie wyraża się wielokontynentalna, ale w rdzeniu swym polska, wschodniopolska tradycja kultury, w której wzniosłość i kontestująca ją ironia są nierozdzielne³¹. A idee, idea... Ideą jest tu pisanie-poznanie. Partycypacja. W słowie przez wielkie „S”, ale za pomocą wysoko wartościowanego słowa poezji.

Pozamodelowość – wokół „tego jednego”

Ja... – Cała konstrukcja i dekonstrukcja Modelu przegląda się w „ja” i z niego wypływa. Podmiot twórczości Miłosza określiłbym jako genetycznie, kulturowo zdefiniowany (wschodnioeuropejski), kreacyjnie i poznawczo „mocny”, silny, wyrazisty. Tylko taki mocny – „ambitny” podmiot mógł rozpętać tę gigantomachię form i modeli, składających się na nie idei, estetyk, tradycji, rodzajów, gatunków. I mógł nie przepaść w tej wielości. Jest to podmiot bardzo zdystansowany do natury, człowieka, świata, a jednocześnie nader zdystansowany do tego, co można by nazwać ekstasis, boskością, Tym Innym rozumianym jako to, co Boskie, jako Nie-Natura.

Z tego paradoksalnego, niekomfortowego zawieszenia podmiot ów podejmuje pisarskie doświadczenie – ruchu ku bytowi

³¹ Zob. Teodor Bujnicki. *Ostatni bard Wielkiego Księstwa Litewskiego*, red. Tadeusz Bujnicki, Białystok 2012; ks. J. Sikora, *Londyńska grupa literacka „Merkuriusza” i „Kontynentów”*, Olecko 2000.

i refleksji o tym, co Boskie, w którym nie ma możliwości partycypacji. Na pytanie, jak pokonać dystans do bytu i dystans ku Boskiemu, Miłosz odpowiada nie jak mistyk, ale jak metafizyk – ruchem ku esencjom słowa, słowa-bytu.

W tym zbliżaniu się do niego otwierają się poznawcze furtki: słowa jako nośnika „wartości naddanej”, jedności metafizycznej, do czego prowadzi coraz częściej ponawiana refleksja autotematyczna³². Dalej furtka oglądu, partycypacji zbliżonej do mistycznej, w której „ja” i nie-„ja” zlewają się z sobą (to Miłozsza mistyka jaźni i mistyka natury). W końcu na drugą stronę prowadzi most, w którym zbiegają się drogi oglądu i słowa, intuicji obrazów i odkryć myśli – droga Wyobraźni jako mocy transgresyjnej. Ale nie jest to, w ścisłym znaczeniu tego słowa, wyobraźnia romantyczna³³.

Tu ujawnia się własne, oryginalne imaginarium Miłosza. Nie potrzebuje ono ekstazy nadform, gatunków i rodzajów estetycznych, skrajności frenezji i mistyki, modernistycznego mieszania tradycji i idei. Wyobraźnia Miłosza kontempluje Model, ale nie jego ruinę czy rozpad. Miłosz jest z Modelem i za jego pomocą odsłania się w jego słowie kilka pól transgresji – bynajmniej nie tych, które Model każe hołubić. Model tak czy owak chce być rozumny, pojmowalny.

Noesis, logos, imaginatio – kategorie te wychylają się poza to, co modelowe, formalne³⁴. Wszystko, co przynoszą, jest zapisywane w języku Modelu, w gatunkach, ideach i tym podobnych, ale zrozumieć daje się tylko jako **doświadczenie** człowieka. **Przeżycie**, a właściwie niepsychologicznie rozumiana

³² Nawiązuję w odległy sposób do koncepcji Władysława Stróżewskiego. Zob. Wł. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*, studia pod red. S. Sawickiego, Wł. Panasa, Lublin 1986.

³³ Zob. D. Kulesza, *Ekstaza, manicheizm, arystokratyzm. O „Świecie” i o przelocie, którego nie było*; M. Zielińska, *Recepcja Czesława Miłosza w niemieckim kręgu kulturowym*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy...*, dz. cyt., s. 79–100, 139–154.

³⁴ Zob. *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.

partycypacja w Tym Innym. Jeśli Ono/To jest i daje się w nim uczestniczyć, „ja” jest ocalone, świat i słowo stoją na fundamencie metafizyki. O to (o To!) chodziło. Nie szło o jakiś most ku nadartyście i nadgatunkom. Nadczłowiek też jest **tylko** człowiekiem. I nie jest tym, kogo i czego pragniemy. Nie jest tym, co – choć to banalne – może nas ocalić. I nie chodzi również o nieskończoność, ale o To, co ma jej istotowe przymioty. To właśnie chodzi o to, *Jak powinno być w niebie. Gdzie trwa To Jedno:*

Dolina i nad nią lasy w barwach jesieni.
Wędrowiec przybywa, mapa go tutaj wiodła,
A może pamięć. Raz, dawno, w słońcu,
Kiedy spadł pierwszy śnieg, jadąc tędy
Doznał radości, mocnej, bez przyczyny,
Radości oczu. Wszystko było rytmem
Przesuwających się drzew, ptaka w locie,
Pociągu na wiadukcie, świętem ruchu.
Wraca po latach, niczego nie żąda.
Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:
Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
Bez oczekiwań, lęków i nadziei,
Na granicy, gdzie kończy się ja i nie-ja³⁵.

Rytm, pamięć, patrzenie, powrót, ja, być. To liryka transcendentna. (Zauważyliście, że nie używam słowa „epifania”?) To jedno. Jedno słowo, by opowiedzieć Jedno. Dalej już jest To Inne, które opowiadać można bez końca. Czy trzeba?

Sam w sobie niepoznawalny, apofatyczny podmiot transcendentny znajduje w końcu swoje graniczne doświadczenie. Otwiera się na To, co bez końca. Ile z tego dochodzenia piękna wynika po drodze, ile piękna!

I nie chodzi tu o jakąś metafizyczną ekstazę, gadkę z Bogiem, wielkie mistyczne Niewiadomoco! Miłoszowe wyjście „Poza-” uczy pokory, pozwala zrozumieć, że słowo jest tylko

³⁵ Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, wstęp J. Hartwig, Kraków 2011, s. 914. Z tomu *Kroniki*.

słowem, że jest w pewnym sensie drogą, tylko drogą do poznania-przeżycia. I jako takie przyznaje rację literaturze, odkrywa jej splendor – chwałę tego ułomnego bytu, jakim jest sztuka. Bytu potrzebnego nam jak powietrze, choć czasem dławiącego nadmiarem form, gatunków, znaczeń...

Zrzędził Miłosz i narzekał na upadek poczciwej figury poety, którą już romantycy nadkruszyli, a zdegradowali moderniści. Z tych ostatnich naigrywał się Bolesław Prus... „Poeta ma obowiązek tworzyć nowe światy, a raczej nowe nadświaty i wypełniać je nie ludźmi rzeczywistymi, ale nadludźmi...” Tak więc... „Na poetyckich terytoriach rzekami płynie wino, choć poeta prawie nie ma azotu; jest czysty tlen, jeżeli nie ozon”³⁶. Tak, po co ta poezja? Poeci? Ich gatunki...?³⁷ Tu miejsce na to, by dopowiedzieć, iż w poszukiwaniu formy bardziej pojemnej u Miłosza nie najważniejsze są forma i pojemność, ale kategoria „bardziej”. Literatura nie udzieli nam bowiem odpowiedzi na święte pytania ludzkości – może do odpowiedzi przybliżyć lub nawet doprowadzić, ale odpowiedź jest już poza nią samą. Literatura może lepiej, bardziej, trafniej przybliżyć do Tego Innego. Bez względu na to, czy rozumiemy To Inne jako Nic, Boga, Kulturę, a czasem siebie samego.

Większość ludzi rozpatruje życie i twórczość w perspektywie wyjątkowo tajemniczej hipotezy sensu przez wielkie „S”. Estetyk lub kulturoznawca, jak Maria Gołaszewska, ma prawo napisać o sensie jako hipotezie warunkowanej kulturowo:

Mit sensu traktowany jest jako konieczna utopia, funkcjonująca w antroposferze – ma ona wprawdzie status bytu możliwego, lecz zarazem działa, funkcjonuje na zasadzie powszechnie obowiązującej konieczności wewnętrznej, wewnętrznego przymusu,

³⁶ B. Prus, *Mądrość życiowa*, w: tegoż, *Wczoraj – dziś – jutro. Wybór felietonów*, opr. Z. Szweykowski, Warszawa 1973.

³⁷ Rozumiem teraz lepiej, że w dramacie nie mógł znaleźć formy dla wyrażenia metafizycznego niepokoju. Może dlatego fascynował go Oskar Miłosz? Ale czy pociągałby go Paul Claudel?

by człowiek myślący mógł zbliżyć się do prawdy, do zrozumienia co najmniej siebie samego, stawiającego pytania, nie broniącego się przed samoświadomością³⁸.

W tym – nomen omen – sensie sam sens należy do „kultury”. Jest częścią immanentystycznego projektu istnienia, bez jakichkolwiek „poza-” i „nad-”, bez celu poza godnym trwaniem³⁹.

Nie mam wątpliwości, iż sens Miłosza, sens jego gry w tradycje (jej częścią gra w gatunki), jego gra z Modelem daleko wykraczają poza sens kulturalistycznie rozumianego sensu.

Są Sensem spoza kroniki istnienia. Kroniki istnienia zapisanej w *Kronikach*, ale też tych w setkach, tysiącach słów, fraz, gatunków i rodzajów, tradycji i estetyk. Dopiero participatio odślania jedno w tej mnogości, Jedno w wielkości form, modeli, postaw artystycznych. To więcej niż... „Kolejne ćwiczenia stylu, przygotowujące ostateczną wersję, która nie nastąpi”⁴⁰.

Kropka. Teraz potrzebna jest kropka. Trzeba ją stawiać nawet przeciwko Nietzschemu i nadludzkim aspiracjom.

Ileż zawdzięcza jej sama poezja...

³⁸ M. Gołaszewska, *Mit sensu – hermeneutyczna analiza idei z naddaniem aksjologicznym*, w: *Człowiek – dzieło – sacrum*, red. S. Gajda, H. J. Sobeczko, Opole 1998, s. 172.

³⁹ Zob. *Przyszłość tradycji*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 2008; A. Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Warszawa 2006.

⁴⁰ Cz. Miłosz, *O bezgraniczny, o niewyczerpany, o niewysłowiony świecie form*, w: *Wiersze wszystkie*, s. 919. O Miłoszu jako poecie niewyraźnego zob. G. Kowalski, *Miłosz i Słowacki. Spotkania na „Ziemii Ulro”*; W. J. Cymbalisty, *Czesława Miłosza poetyka obrona epifanii*, w: *Pogranicza, cezury, zmierzchy...*, dz. cyt., s. 497–516; Z. Kaźmierczyk, *Dzieło demiurga. Zapis gnostyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza*, Gdańsk 2011.

Ryszard Chodźko

Konfesja autokreacyjna Tadeusza Konwickiego

Tadeusz Konwicki to jeden z najważniejszych, personalnych znaków genologicznych przeobrażeń literatury polskiej XX wieku. Nie sposób pominąć go ani w związku z regresem fabuły w połowie lat 70., ani ze względu na towarzyszącą temu zjawisku ekspansję żywiołu sylwicznego. Czas jednak spojrzeć na tę twórczość z nieco innej, konfesyjnej perspektywy, dzięki której Konwicki staje się wyraźniejszy i jako pisarz „sam w sobie”, i jako patron politycznie motywowanego, genologicznego, bo zmieniającego w istotny sposób polską prozę, przełomu 1975 roku.

Zauważmy, że istnieje bardzo silna symbioza pomiędzy konfesją w życiu a konfesją w literaturze. Nawet wtedy, kiedy w literaturze wyznań traktuje się ją prześmiewczo. Inaczej mówiąc – kpi się z niej. Obojętnie kim ten kpiący jest: czy autorem, czy narratorem, czy bohaterem? Wszystko jedno, czy bierze się ją w cudzysłów, w nawias et cetera. Istnieją różne warianty dystansów (oddalania się) od empirycznego życia, różne metody transformacyjne.

Moim zdaniem, badając wyznania kreowane wypada przedstawić różne poziomy wymiarów konfesyjności. Jeden z poziomów stanowi warstwa autentyczności „wychwytywana”

w wypowiedziach twórcy. To znaczy, na ile my, odbiorcy, poprzez analizę autentyczności wypowiedzi autorskiej jesteśmy w stanie dotrzeć do prawdy o człowieku, o jego istocie. Cóż to bowiem znaczy konfesyjność? Kiedy na przykład czytamy analizę Freuda, to orientujemy się, że Freud prowadził sam na sobie autoanalizę w tym celu by, między innymi, stać się psychoanalitykiem zanalizowanym. A ponieważ nie było przed nim żadnego psychoanalityka – sam musiał stać się dla siebie analitykiem, żeby „przejsć” psychoanalizę.

Myślę, że w artystycznej praktyce konfesyjnej jest analogicznie. To znaczy, że pisarz, który wchodzi w nurt konfesyjny w istocie rzeczy staje się analitykiem samego siebie. Ale to, co stanowi o istocie literatury to przede wszystkim wizja świata, jaką prezentuje twórca w swoim dziele. Wizja świata – z kolei – to między innymi efekt stanu wyobraźniowego twórcy. W przypadku prozy Konwickiego, mając na myśli takie jego prozy niefabularne, jak *Rzeka podziemna*, *podziemne ptaki*, czy prozę fabularną i autokreacyjną, jak *Kronika wypadków miłosnych* i *Wniebowstąpienie* – przypomnieć wypada kategorię wyobraźni nekrofilnej, którą w kulturze badał Fromm.

Twórca nie może być nigdy „przeciwnikiem” konfesji, nawet wówczas kiedy się od niej odżegnuje. Nawet rysy, nosy bohaterów „zahaczają” o jego wnętrze, poruszają go emocjonalnie i intelektualnie. Jest to zatem zawsze w metaforycznym sensie „konfesja” – tylko innego stopnia, w innej skali. Konfesja zmediatyzowana – przekształcona, zamaskowana albo „zobiektywizowana”. Ale na tym poziomie, tak czy inaczej, mamy już do czynienia z konfesją, bo gdyby to nie była konfesja – nie miałyby siły artystycznego przyciągania. W tej grze konfesyjnej prawda mieści się w paradoksie. Pokora i autoironia – to dwa bieguny, na których Konwicki buduje najczęściej swój pakt „przyjaźni” z odbiorcą. Niekiedy już na wstępie odbiorca orientuje się, iż jest to kwestią wewnętrznej umowy pomiędzy nim i postaciami autorskimi – kto kogo kreuje: autor swoje postaci – czy odbiorca i postaci artystyczne kreują samego autora. A może

siłę kreatywną wytwarza sama sytuacja, która „ma rację” bądź strumień refleksyjny splątany z żartobliwymi dygresjami?

Autor *Pamfletu na siebie* często przekracza granice między fikcją i komentarzem, forsuje barierę umowności i sam z kreatora fikcyjnych losów przemienia się w mieszkańca wykreowanego świata – nowego świata, w którym zresztą nie wiadomo, ile jest komponentów kreacyjnych, a ile zapisów historiozoficznych czy po prostu historii? Bezustannie, w wielu światach przedstawionych Tadeusza Konwickiego, przekraczamy granice, z pamięci do zapomnienia, z dzieciństwa do dojrzałości. Panuje tu prawo paradoksu i wielobiegunowości. Wypada, za kreatorem, uznać świat jako względność i borykać się nie z jedną prawdą absolutną, lecz wieloma prawdami nawzajem sobie przeczącymi. A więc – posiadać jako jedyny pewnik – mądrość niepewności. Zapewne taka postawa wymaga wiele odwagi.

A zatem – przebrać ból w żart, zawiłość egzystencji w anegdotę, w dowcipie odnaleźć kontrapunkt patosu życia... I tą metodą twórczą wydobyć na światło ostateczny wymiar człowieczeństwa, jakim jest wolność – wolność twórcza i wolność refleksyjna. Interesujące są rozważania o wolności, prowadzone przez Konwickiego na przykład w *Kompleksie polskim* – odnoszące się zarówno do spraw narodowych i mentalnych, jak i do samego warsztatu artystycznego. Prawdziwie wolny jest jedynie autentyzm. Prawdziwie wolny pisarz ma przeto świadomość takich autentycznych, a więc autonomicznych wyborów w każdym kolejnym słowie swojej książki.

I właśnie taki tekst, niosący niby garb swą własną ambiwalencję – autoironię – nie musi już bronić swych własnych ograniczeń zewnętrznych w konfrontacji z innymi gatunkami, lecz może wchłoniąć w siebie (zupełnie swobodnie) nieskończoną rozmaitość zdarzeń, języków, konwencji oraz znaczeń.

Dodajmy na marginesie, że w jednym tylko znaczeniu historia zdaje się być Konwickiemu bliska – wtedy, gdy jest pamięcią przeszłości. Jedyne przeszłość liczy się naprawdę; jej zwycięstwo stanowi istotę czasu. To ona chroni przemijające zdarzenia

przed pograżeniem się w niebycie. Tylko przeszłość pełna jest życia – jej oblicze drażni i podnieca. Niekiedy przynosi ukojenie.

O znaczeniu przeszłości mówi także – niezwykle często stosowana przez Konwickiego – retrospekcja. Pamięć przeszłości poucza, że prawdziwy obraz świata jest syntezą przeciwieństw. Autor *Pamfletu na siebie* mógłby powtórzyć za Hrabalem:

Starożytni dobrze wiedzieli, że portret człowieka jest dialektycznie złożony z wymierzonych przeciw niemu paszkwilów i jego sławy. My w XX wieku zmierzamy do tego, aby u siebie widzieć tylko tytuł do sławy, a u innych tylko do hańby. I to jest początek zamętu¹.

U Konwickiego człowiek jest wielki wówczas, gdy dźwiga swój los, jak Atlas sklepienie niebieskie:

Kto wie, czy Chrystus nie urodził się pod Nową Wilejką albo pod miasteczkiem zwanym Oszmiana. Bo właściwie wszyscy wybitniejsi ludzie, a nawet niezupełnie wybitni, wszyscy bez wyjątku pochodzą z powiatu oszmiańskiego i ten powiat oszmiański został zapomniany jak Atlantyda².

Prowincje – u Konwickiego – dobrze służą kreacji artystycznej a Miasto – w dosłownym znaczeniu staje się wieżą Babel, gdzie rozwarstwienie językowe jest tak absurdatne, iż uniemożliwia jakikolwiek międzyludzki kontakt. Sposób życia w społeczności miejskiej (przykład Warszawy z *Wniebowstąpienia*) widziany oczyma artysty degradowuje człowieka. To wielkomiejskie warunki zmuszają go do tego, by przechadzał się po ulicach w masce, prowokują do hipokryzji, wymuszają konformizm, codzienne kłamstwa i wielkie kłamstwa historii. Jednym słowem, powodują zamęt. To wreszcie atmosfera metropolii sprzyja

¹ B. Hrabal, *Aferzyści i inne opowiadania*, przeł. E. Witwicka, Katowice 1983, s. 11.

² T. Konwicki, *Rzeka podziemna, podziemne ptaki*, Warszawa 1989, s. 150.

mieszaniu się języków, pozbawia słowa ich rzeczywistego znaczenia. Język, którym kiedyś porozumiewano się, powoli zmienia się w martwy bełkot. O totalnej dewaluacji słowa w kulturze społecznej i politycznej mówi Konwicki przejmująco w *Pół wieku czyśćca*:

Najświętsze słowa znalazły się na ustach bandytów i morderców, którzy wygubili całe narody! Słowo dzisiaj jest zdewaluowane, jest ośmieszane i nic nie znaczy! Ono dewaluuje się codziennie!! Biorę do ręki gazetę i czytam: „Armia Radziecka – armią pokoju”. Jeśli uzbrojona po zęby armia, która stworzona została do walki, niszczenia i zabijania całych narodów, jest nazwana „armią pokoju”, to jest to najlepszy dowód na to, że słowo nic nie znaczy!! Ponieważ takie przypadki atakują nas na każdym kroku, toteż nie przywiązujemy już do nich żadnej wagi. Kiedyś przeczytałem powiedzenie pewnego sekretarza, który obrady w komitecie powiatowym partii zakończył następującymi słowami: „Towarzysze! Sytuacja jest dobra, ale nie beznadziejna!” To zdanie w jakiś sposób wyraża nasz stosunek do słowa. Aforyzm, który ongiś głosił, że mówienie służy do zasłaniania myśli, jest czymś zupełnie przeciwnym. My przeskoczyliśmy stulecia!! Obecnie gigantyczne fabryki kłamstw i całe instytuty badawcze, w których siedzą uczeni mężowie, zajmują się kombinowaniem, jak przy pomocy słów wpędzić człowieka w sytuację, w której nie będzie on już mógł odróżnić najprostszych pojęć³.

Chcąc dać opis nowego świata – Konwicki musiał go najpierw zburzyć. Bo przecież w jego prozie obserwujemy katastrofę obrazu i języka. Czy też może chcąc właśnie dać syntezę i dając ją w swoim zamierzeniu i w swojej świadomości – pisarz do tego stopnia przetworzył znany nam obraz potoczny, że rozumiemy to jako zburzenie(?). Ale podchodząc do tego „rumowiska”, wyciągamy z niego zawsze obrazy, zdania, obserwacje, które zaskakują nas swoją trafnością i poetycką siłą. Uderza

³ St. Nowicki [właśc. S. Bereś], *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Londyn 1986, s. 223–224.

bogactwo tej ruiny, która jest z naszego świata i jest dla niego reprezentatywna. Jej badanie wymaga żmudnej pracy archeologa lub archiwisty rozpoznającego wątki i ich nagłe uskoki, bolejącego nieraz nad logiką pewnych znaczeń i pojęć, z których pozostały czerepy.

Konwicki twierdzi: „siedzi we mnie potworny instynkt kompozycji”; dodaje: „we mnie siedzi dramaturgia”, „najchętniej zapisałbym się do klubu symetrii”, „chaos ma tendencje samoporządkujące się!”, „moje oko filmowca jest gwałcone, jako literat widzę wszystko, a w kadrze – od-do”. Konwicki wyznaje przy tym, że jego ulubioną kompozycją jest *Bolero* Ravela. I puentyje: „Jako fizyk amator dobrze wiem, że dobro i zło składają się na jedność naszej egzystencji”⁴.

Rzeczywiście, Konwicki – zgodnie z ideą Pascala – zdaje się powracać do myśli, jak kompozytor do tematu muzycznego, ale sądzę, że autorowi *Małej apokalipsy* bliska jest przede wszystkim refleksja Rosenzweiga, Bubera i Lévinasa, a także Szestowa, którzy zakwestionowali tradycję antyku – nieczułego na doświadczenia jednostki. Myśliciele ci podważyli tradycję Aten. Już nie koło – i nie mit wiecznego powrotu (przywołany przez Eliadego) rządzi koncepcją bytu i rzeczywistości. Tak naprawdę, nigdy nie wracamy do miejsca, które kiedyś opuściliśmy. A zatem – Platon, nie Plotyn, nie Odys – ale Abraham, czyli wędrówka w Nieznane. Podstawowym etapem tej drogi jest spotkanie z samym sobą, które umożliwi dopiero spotkanie z drugim. Nie możemy w sobie tkwić w rozbiciu. Media Konwickiego ciągle powracają na Wileńszczyznę, a że niemożliwe jest wejście do tej samej rzeki, do tej samej Wilenki – to i Wileńszczyzna jest już inna i media Konwickiego nie mogą tam odnaleźć siebie. Najważniejsza jest sama podróż – a nie jej cel – kres.

Jeśli nawet narrator Konwickiego „powtarza się”, wprowadza metodę „powtórzeń” – to zauważmy, iż strategia ta stoso-

⁴ Rozmowa z Tadeuszem Konwickim Ryszarda Chodźko, Warszawa, 23 września 1998 r., kawiarnia „Nowy Świat”.

wana jest w ramach groteskowej gry z niedoskonałą rzeczywistością. To rodzaj artystycznej walki o wolność. Kto (się) powtarza w polskiej kulturze? Kto wiąże w swym dziele tak zwane „powtórzenie” z wolnością indywidualną? oczywiście Gombrowicz, który czterokrotnie napisze w swym *Dzienniku*: ja, ja, ja, ja...⁵ Dla Gombrowicza wolność rozumiana jako prawo jednostki do samorozwoju jest fundamentalnym problemem biografii. Gombrowiczowska reduplikacja ma głębszy sens niż sugeruje to żartobliwie zacytowana wypowiedź, zbudowana z czterech „ja”. Metoda autora *Ferdydurke*, jak sądzę, zakłada powtórzenie rozumiane jako podwojenie świadomości jednostkowej o wiedzę o krainie „niedo”, co Gombrowicz objaśnia następująco:

(...) chyba zdołałem wykazać na własnym przykładzie, że uświadomienie sobie owego „niedo” – niedokształtowania, niedorozwoju, niedojrzałości – nie tylko nie osłabia, ale wzmacnia. Iż może stać się zarodkiem nawet żywotności i rozwoju...⁶

Zarówno w przypadku Gombrowicza – jak i Konwickiego – reduplikacja to wzbogacenie ludzkiej świadomości o wiedzę o sferze „niedo”. Mówiąc krótko, światy Gombrowicza i Konwickiego są symetryczne. Konwickiego pociąga bardziej to, co „nad” (niedo). Gombrowicza to, co „pod” (podziemne, psychiczne). Obaj pragną zabezpieczyć wolność jednostki w dwubiegunowym świecie „symetrii”. Co nie oznacza, że u Konwickiego brak owych wypraw w głąb „rzeki podziemnej”, w wielobiegunowość ciemnej strefy psychicznej. Nawet w tekstach z pozoru tak beztroskich i baśniowych – jak *Dziura w niebie* doświadczamy (na przeciwległych krańcach kolistego horyzontu świata przedstawionego) lirycznej iluminacji i grozy istnienia. Bezgrzeszne historie dzieciństwa przemieniają się niepostrzeże-

⁵ Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, pod red. J. Błońskiego, Kraków 1986, s. 9.

⁶ Tamże, s. 148.

nie w gorzkie reminiscencje. Na leśnym drzewie kołysze się wisiielec. Znaleziony przy nim strzęp rękopisu nagłym, na osłep rzuconym światłem omiata nieprzeczuwaną, niezapowiedzianą ciemność i grozę ludzkich spraw. Nie tylko *Dziura w niebie* to powieść okrutnie zwodnicza, magicznie myląca, wciągająca w zasadzkę. Wraz z Polkiem, jej młodocianym bohaterem, osiągamy dna studni w podziemiach jego i naszej Puskarni, twierdzy marzeń. I wraz z nim wydobywamy się jednak z matni, ubożsi o złudzenia, bogatsi o doświadczoną cenę życia.

Wszystkie powieści, paraboliczne autobiografie i autokreacje są w istocie opowieściami o granicach samotności i wspólnoty, osadzonymi w realnym doświadczeniu, w kalendarzu i na mapie. Realizm – romantyzm – to kolejna wielka symetria – znaczące przeciwstawienie, które w tym miejscu tylko sygnalizują, odsyłając zainteresowanych do pracy Jana Walca *Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata*⁷.

Ale strategia powtórzeń Konwickiego kieruje nas także w stronę metafizycznego wymiaru. Tak jak w *Powtórzeniu* Sorena Kierkegaarda narratorem dzieł Konwickiego jest esteta z wyboru – dlatego stać go na ironię, ale i sam z tego powodu staje się przedmiotem drwiny. Świat estety jest bowiem otwarty ku niebu, ale on (o, ironio!) tego nie widzi. *Powtórzenie* nie waha się z wyznaczeniem granicy ludzkiego doświadczenia i mówi, że nie jest nią ani przeżycie estetyczne, ani etyczne. Tą granicą jest doświadczenie Hioba. Podobnie jak Abraham (w wydanej jednocześnie z *Powtórzeniem* książce Kierkegaarda o *Bojaźni i drżeniu*) zostaje Hiob pozbawiony roli społecznej, zostają mu odjęte bogactwa i „socjologiczna ogólnikowość”. Wówczas staje, jak Abraham, twarzą w twarz z Bogiem jako człowiek niepodobny do innych, bo odarty ze wszystkiego”⁸.

⁷ Zob. J. Walc, *Tadeusza Konwickiego przedstawianie świata*, oprac. P. Kaniecki, postł. T. Lubelski, Warszawa 2010.

⁸ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 1992, s. 8.

Twarzą w twarz z Bogiem stanął nie tylko Abraham i Hiob. Buntownik staje twarzą w twarz z Bogiem obojętnym, z Bogiem, który jak w mitraistycznych misteriach, jak w *Dziadach* Mickiewicza, jest Milczeniem. Buntownik nie wierzy w ład i ironię świata, w którym „milion ludzi krzyczy o ratunek”. Romantyzm uznał istnienie antynomii i na nich zbudował świat. Z harmonią zderzył szaleństwo. W szkicu *Mozart* teolog Karl Bart (swego czasu chętnie przywoływany przez Thomasa Mertona), inspirowany przekonaniem, że zarówno *Pismo Święte*, jak i wielka muzyka odsłaniają ważną prawdę o ludzkiej kondycji, przedstawił totalną polifonię bytu. Ciemność i światło, piekło i słońce, śmierć i świadomość – przebudzenie, które nie oslepia, nie spala, nie parzy. Niebo rozciąga się nad ziemią, nie przygniatając jej, nie miażdżąc, nie wchłaniając. Zatem ziemia pozostaje ziemią – bez uciekania się do tytanicznego buntu przeciw niebu.

Takie jest arcydzieło Mozarta. Takie wzorce polifonii bytu istnieją w wielu literackich formach piękna. U Konwickiego występują odwołania do kategorii muzycznych, które eksponują funkcje metajęzykowe i pozwalają na ujawnienie literackiego porządku tekstów. Kompozycyjne nawiązania do form muzycznych zostają wyraźnie odsłonięte w wielu tekstach autora *Sennika współczesnego*. Na przykład w *Rzece podziemnej, podziemnych ptakach* pobrzmiewa żałobne echo muzyki Mozarta – sekunduujące „ciemności” Historii:

Więc Siódmy leżał w lesie zwariowanym przez wiosnę i słuchał skradającej się ze wszystkich stron świadomości. A przypomniała ona jakąś muzykę, raczej refren muzyczny, monotonną i natrętną frazę konstatacji istnienia, egzystencji zwielokrotnionej i dotkliwej jak ból zęba (...) Siódmy leżał w łóżku i (...) słuchał tego wiatru, który przerażał wszystkich gruźlików. „Basso continuo” umierających. Słuchał, bo nie chciał myśleć (...) Odezwała się powolna muzyka dobrze skądś znana. Jakby z innej egzystencji, jakby z przedpokoju Pana Boga. Ale to był przecież Bach, Jan Sebastian, którego grają w kaplicach cmentarnych. Może to był fragment trzeciej suity skrzypcowej, która zawsze jeżyła włosy na głowie i zarazem są-

czyła nie wiadomo skąd jakąś obleśną słodycz wabiącej śmierci (...) Przez wiele grubych ścian sączył się ledwo słyszalny dźwięk dalekiej fisharmonii. (...) – Nie włączaj radia. Taka cudowna cisza – prosiła szeptem matka, ale on już przekreślił gałkę i poniosła się w górę pod sufit muzyka Mozarta, finał muzyki żałobnej Wolfganga Amadeusza. Potem uroczysty i rozwlekły głos spikera odezwał się po chwili ciszy: – Podajemy komunikat o stanie zdrowia Józefa Wissarionowicza Stalina. (...) Boże, wznies swą wszechmocną dłoń, jeśli masz wszechmocną dłoń, nad tymi szaleńcami, którzy stają do walki ze wszystkimi szatanami naszej planety, ze wszystkimi demonami zła galaktycznej prowincji (...)⁹.

Eliot w eseju *Muzyka poezji* głosił, iż muzyka literatury musi być muzyką zawartą w mowie potocznej każdego okresu¹⁰. Stosowane najczęściej we współczesnej literaturze awangardowej technika kontrapunktu czy forma fugi oznaczały przerywanie ciągłości narracji i wprowadzenie kilku narratorów, co dawało w efekcie symultaniczność opowiadanego świata bądź też stworzyło szansę relacjonowania go z różnych punktów widzenia. Rozbita w ten sposób jedność fabuły konsolidowała się na innych niż następstwo czasowe zasadach (postać, miejsce, et cetera). Ewa Wiegandt zauważa:

Tu zarysowuje się jednak jeszcze jeden paradoksalny problem: dlaczego pisarze powołują się przede wszystkim na kontrapunkt i fugę? Przecież są to przejawy muzycznego linearyzmu, natomiast muzyczna „przestrzenność”, układy pionowe w muzyce – realizowane są przez harmonikę. Rozwiązania tego paradoksu należy szukać w ewolucji muzyki oraz w jednoczącej sztuki dwudziestowieczne idei filozoficznej, która najpełniejszy wyraz znalazła w *Doktorze Faustusie* Manna¹¹.

⁹ T. Konwicki, *Rzeka podziemna, podziemne ptaki*, Warszawa 1989, s. 14, 18, 21, 137.

¹⁰ Zob. T. S. Eliot, *Szkice krytyczne*, wybrała i przeł. M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 28.

¹¹ E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, studia pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 108.

Terminy „kontrapunkt” i „fuga” stanowią pseudonim tych cech XX-wiecznej świadomości literackiej, które zwykło się określać mianem kryzysu sztuki, rozbicia osobowości, odejścia wszechwiedzącego narratora z powieści czy, by odwołać się do *Kontrapunktu* Huxleya, przymusu patrzenia równocześnie wszystkimi oczami. Zainteresowanych tą problematyką odesłać wypada do *Filozofii nowej muzyki*, w której Theodor W. Adorno, inspirator muzycznych idei Tomasza Manna, prezentuje proces twórczy, w którym nowy ład dodekafonii właściwie likwiduje podmiot¹².

W dziele Stefana Riegera *Glenn Gould czyli Sztuka fugi* czytamy:

Samotność od uczynić samotnością do: w taki sposób (by sparafrazować Marksowskie spekulacje na temat wolności) zaistniało w świecie dwóch wielkich outsiderów: Gombrowicz i Gould. Uciec od świata, uwolnić się od deformującej Formy – by okrzepnąć w samotności, dotrzeć do siebie i tym donośniej krzyknąć do świata: „Ja”. Powstały dwie „fugi” do jakiegoś stopnia symetryczne, o odwróconych tematach. Gombrowicz wiedział to, czego Gould wiedzieć „nie musiał”: że całkiem uciec od gęby się nie da, że człowiek skazany jest na „międzyludzkie” i „przechwycenie przez formę” narzuconą mu przez innych jest nieuniknione; że domniemane „Ja” to co najwyżej wola, aby być sobą („największy obowiązek moralny” – pisze w *Testamencie*). Gould tego wiedzieć nie musiał, gdyż poruszał się w całkiem innej materii; podczas gdy Gombrowicz próbował przyszpilić konkret, czyli człowieka, czyniąc treścią swego dzieła „przechwycenie go przez formę” – on starał się uwolnić od „gęby” muzykę, by dotrzeć do tego, co uważał za jej istotę, czyli do abstraktu. Pisarz musi w jakimś sensie posługiwać się metajęzykiem, aby opisać „od zewnątrz” ludzką kondycję – muzyk ma do dyspozycji język sam w sobie, a być może nawet dla siebie¹³.

¹² Zob. Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 132, 108.

¹³ S. Rieger, *Glenn Gould czyli Sztuka fugi*, Gdańsk 1997, s. 36.

Tadeusz Konwicki jak mało kto – po latach doświadczeń wewnętrznych i zewnętrznych – wie doskonale, iż jesteśmy „osaczeni” przez żywioły międzyludzkich form, jak i przez żywioł polityki.

Aleksander Wat w *Moim wieku. Pamiętniku mówionym*, a także w pośmiertnie wydanym zbiorze esejów *Świat na haku i pod kluczem* wielokrotnie przywołuje rozmowę, jaka miała miejsce między Goethem i Napoleonem. Dwaj najwięksi mężowie swej epoki, Poeta i Cesarz, dyskutowali na zamku w Erfurcie o przeznaczeniu. „Naszym przeznaczeniem jest polityka” – uciął rozmowę Napoleon.

Sam Wat nie komentuje tej rozmowy bezpośrednio. Wraca jednak do niej obsesyjnie, jak gdyby upatrując w niej klucz mogący złamać zawilę szyfr naszego wieku. A także – szyfr jego osobistego losu, znaczonego młodzięcym oczarowaniem ideami komunizmu, a następnie pozbywaniem się tego „zaczadzenia” wskutek wielokrotnych pobytów w komunistycznych więzieniach i wyniesionych zeń nieuleczalnych cierpień ciała i duszy.

Istotnie, wymianę zdań pomiędzy Goethem a Napoleonem uznać można za symboliczny znak **wymiany epok**. Poeta, ze swoją wiarą w transcendentne powołanie człowieka i w Rozum jako narzędzie, przy pomocy którego jest on w stanie zapanować nad swym przeznaczeniem, zamyka optymistyczną epokę Oświecenia, które sądziło, że obdarzona Rozumem jednostka, jest w pełni autonomiczna i skłonna do dobrowolnego zawierania „umowy społecznej”, regulującej zasady współżycia z innymi, równie rozumnymi osobami.

Napoleon, nazwany przez Hegla „Rozumem na koniu” – a więc uznany za wcielenie bezosobowego Rozumu Historycznego – nie podziela już tamtych złudzeń. Jako czynny polityk, choć sam będąc Imperatorem, wie że pojedynczy człowiek nie jest bynajmniej wolny ani w swych postanowieniach, ani czynach, ani myślach, ani nawet – w motywacjach. Albowiem we wszystkich tych zakresach podlega on zdeterminowaniu przez wszechogarniający żywioł polityki¹⁴.

¹⁴ J. Mizińska, *Przedmowa do wydania polskiego*, w: K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, przeł. J. Miziński, Lublin 1992, s. III.

Zbigniew Jarosiński w szkicu *Proza dokumentu osobistego* zauważa:

Konwicki – w *Kalendarzu i klepsydrze* – był pierwszym polskim pisarzem, który odważył się przyznać: „Powiedzmy jednoznacznie: byłem pryszczatym i byłem stalinistą” i próbował wyjaśnić, jak to się stało. Inni pisarze-staliniści przez dziesięciolecia o tej sprawie milczeli, kluczyli, uważali, że ich nie dotyczy; jeszcze w kilkanaście lat po Konwickim – Kazimierz Brandys odurzał się, że na wieczorach autorskich czytelnicy mają czelność o to go pytać. Włączony do *Kalendarza i klepsydry* fragment dotyczący stalinizmu jest bardzo obszerny i ciągłością swej narracji wyłamuje się z porządku diariuszowego, stanowi właściwie wplecione w dziennik wspomnienie (Również w tym sensie, że jest próbą wyjaśnienia, więc usersownienia socrealistycznego doświadczenia młodego wówczas pisarza). Ale nie sądzę, aby w 1975 r. Konwicki potrafił napisać wspomnienie *Jak byłem stalinistą*. Chyba nikt wtedy nie potrafił. Szczerłość Konwickiego wynika z imperatywu szczerości, na której opiera się dziennik. Była przy tym nieostentacyjna, bo wtapiała się w jego amorficzny kształt¹⁵.

Czym jest przywołany imperatyw szczerości, który występuje w konwencji kreowanego dziennika? Konwicki w swoich parabolicznych autobiografiach, czy mówiąc inaczej, w swoich autokreacyjnych konfesjach stara się być wierny realnym doświadczeniom – stąd z rozmysłem, kształtując swe opisy, często powraca do tego samego wydarzenia – powtarza się, cofa się do przeszłości, do prapoczątków. Poszukuje swego „raju” – pierwszego miejsca na ziemi, które byłoby równoznaczne z epifanijnym cudem zrozumienia.

Także w życiu codziennym najczęściej nie dowiadujemy się o jakimś znaczącym wydarzeniu w całości, lecz dochodzą do nas wpierw urywane informacje. Z różnych stron poznajemy coraz to inne szczegóły, wydarzenia, dopiero później budujemy

¹⁵ Z. Jarosiński, *Proza dokumentu osobistego*, w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1998, s. 335.

z nich chronologiczny i całościowy przebieg zdarzeń. Fragmenty układają się w mozaikę, a której wyłania się (nam) obraz całości.

Walter Hilsbecher przypomina nam we *Fragmencie o fragmencie*:

Jak dotąd wszystkie formuły naukowe okazały się niewystarczające, jak dotąd nie powstał wiersz, które wszystkie późniejsze wiersze uczyniłby niepotrzebnymi, ba niemożliwymi, jak dotąd wszystkie systemy myślowe były tylko ułamkami rzeczywistości, fragmentami. Co nie znaczy, że były bez celu, bez sensu. Pęd do ogarnięcia całości, który się w nich przejawia, ma swoją funkcję, choćby tę tylko, że potwierdza na nowo fragmentaryczny charakter wszystkich zjawisk życia. Życie przebiega poprzez paradoksy. Jeden z nich polega na tym, że niekiedy wypiera się ono swojego fragmentarycznego charakteru. Dzieje się tak w czasach przymusów formalnych, absolutystycznych sposobów myślenia, encyklopedycznych podsumowań: panuje wtedy przekonanie, że wszystko można zebrać w rogach obfitości, w odlanych uprzednio formach. (...) Fragmentarystów życie zmusza do roztania się z formą. Pragną formy, lecz pragnienie zupełności prowadzi ich do formalnych niepowodzeń. Z tego powodu wpadają w zwątpienie, stają się melancholikami, mędrkami, może nawet graczami, którzy w niewiążącej formie fragmentu kryją swoje zwątpienia, zapominają albo udają, że zapomnieli. Niektórzy ratują się ucieczką w najszlachetniejszą formę, w mikroświat aforyzmu. Inni obracają się mgliście i tajemniczo albo też w jakby wyostrzonym niemal okrutnym świetle między aforyzmem a eposem – lub eposem filozofii: systemem myślowym. Ich proza tka swoje wzory i jednocześnie rozkłada się, zatracca, podążając dalej, naprzód i wstecz, wirując, stając się łupem czasu, któremu oddaje się – otwarciej niż inne dzieła prozą, bardziej wymagająco i zarazem pokorniej – poszarpana nietrwałością¹⁶.

Jak domyślamy się, w obserwacji pojedynczych zjawisk zawiera się zawsze odniesienie do ich ogółu. Kropla wody, którą

¹⁶ W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przeł. S. Błaut, wybór i wstęp S. Lichański, Warszawa 1972, s. 153, 155.

wydzieramy rzece, zwraca uwagę na rzekę. Fragment, który fragmentarysta – taki jak Konwicki – uzyskuje ze swoich obserwacji, zwraca uwagę na wszechświat. Pod warunkiem oczywiście, że jest przy tym stale „napięty” na Nieskończoną Całość. Wyjaśniają to chyba najgłębiej Franz Rosenzweig w *Gwieździe Zbawienia*¹⁷ i Emmanuel Lévinas w *Całości i nieskończoności*¹⁸. Z pewną przesadą można powiedzieć, że wobec tego we fragmencie raczej – fragmencie wciąż powtarzanym – niż w dziele zamkniętym tkwi możliwość przedstawiania nieskończoności świata, a także nieskończoności drogi poznania. To zaś oznacza, innymi słowy, że nierozwiązalność zagadki świata paradoksalnie popycha nas raz po raz ku rozwiązywaniu, nie pozwala zejść z drogi poznania, zmusza nas, byśmy wytrwali w naszej Podróży.

I w tym wyższym sensie Konwicki powtarza się. Gra reminiscencjami, nie wstydzi się mówić raz jeszcze „tego samego”. Jest bowiem do głębi przekonany, że mówi rzeczy ważne. Pisarz wyznaje w *Pół wieku czyśćca*:

Pisałem już o tym w *Kalendarzu i klepsydrze*, więc nie chciałbym się za bardzo powtarzać. Pierwszym moim wrażeniem jest stojący na stole niebieski syfon i patefon grający *Goriacze publiczki*. Często zapamiętuję takimi całostkami dźwiękowizualnymi. Z natury nie jestem muzykalny, nie mam zainteresowań muzycznych, ale nie dźwiękowo, bo od tej strony bywam dość wyczulony. Gdyby przyjrzeć się uważnie moim książkom, okaże się, że prawie w każdej występuje jakiś dźwiękowy lub muzyczny leitmotiw. Gdybym się nie wstydził, dawałbym przed każdym rozdziałem kilka nut, aby wprowadzić czytelnika w nastrój¹⁹.

¹⁷ Zob. F. Rosenzweig, *Gwiazda Zbawienia*, przekł. i wstęp T. Gadacz, Kraków 1998.

¹⁸ Zob. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, przekł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, Warszawa 1998.

¹⁹ T. Konwicki, *Pół wieku czyśćca*, dz. cyt., s. 10.

O kompozycji kontrapunktowej Konwicki powiada w rozmowach „wprost” – interpretując film *Zaduszki*:

To miał być kontrapunkt. Bo przecież to jest Święto Zmarłych. Zaduszki w stylu wileńskim przypadają na drugiego listopada, a nie na Wszystkich Świętych. (...) Tytuł ma kilka znaczeń. Bohaterowie odbywają Zaduszki trochę na zasadzie *Dziadów*. Może dlatego w ten właśnie wieczór wracają do dawnych spraw? Jest wieczór w małym miasteczku, jesień, mgła, ciemnawo i szarawo... A do tego muzyka organowa. W tym filmie nie było kompozytora, gdyż wybrałem muzykę cytowaną, ponieważ pod czołówką idzie muzyka organowa, więc zakładaliśmy, że dobiega z radia, bo jest to dzień zmarłych. Są to też Zaduszki w tym sensie, że ten kraj bardzo długo był w „zaduszkach”. W jakimś sensie pozostaje w nich do dzisiaj. Ludzie chodzą, śpiewają, piją, a co chwila pod jakimś murem widzimy płonące znicze. Jest to niemal idiotyczne, bo na całym świecie Zaduszki są czymś w rodzaju wielkiej zabawy, karnawału, zapustów... To jest czysto polskie²⁰.

Wypada także przywołać charakterystyczny fragment rozmowy ze Stanisławem Beresiem na temat formy kolażowej i kontrapunktowej zastosowanej w filmie *Jak daleko stąd, jak blisko*:

(...) ten utwór zbudowany jest na zasadzie kontrapunktu, ciągłego przeplatania czasów i skoków pomiędzy mniemaną terażniejszością i mniemaną przeszłością. Odnoszę wręcz wrażenie nieustannego „migotania” (podpowiada Stanisław Beres). Konwicki: Kiedy przygotowuję swoje utwory, zawsze staram się, by były one „przy-pitraszone” w formie najbardziej atrakcyjnej dla pewnej grupy odbiorców. Stawiam na brutalny montaż zdarzeniowy, który można określić mianem kolażu. Po prostu lubię tę formę. Uprawiam ją od wielu lat i wyraża ona moje naturalne skłonności. Ja chcę, żeby te utwory były „migocące” i ciekawe!²¹.

Czytamy czy „słuchamy” dalej (Stanisław Beres o *Kalendarzu i klepsydrze* oraz o *Wschodach i zachodach księżycy*):

²⁰ Tamże, s. 93.

²¹ Tamże, s. 97–98.

One opowiadają między innymi o własnym procesie powstawania. Te utwory są z założenia magmą, chaosem i powieściową miazgą, na którą składają się różne formy gatunkowej wypowiedzi. Pan dość manifestacyjnie podkreśla czynność zespalania tych skrawków. (Bereś zaczepnie) A może się Pan nie zgadza?

Konwicki: (łagodnie) Nie, dlaczego? Momentami nawet mi zależało, żeby pomiędzy tymi różnymi formami było pewne napięcie.

Bereś: Czy można to nazwać zasadą kontrapunktu?

Konwicki: Z grubsza tak, ale nie chciałbym, aby Pan to zrozumiał tak samo, jak rozumie się kontrasty Passendorfera. Nigdy nie starałem się jechać na łatwych kontrastach. Miałbym to sobie za złe. Bardziej już chodzi mi o pewną zmienność materii. Nawet kiedy robię film, staram się nie dopuścić do tego, by oko widza zakomodoowało się na stałe.

Bereś: Widocznie jest jakieś silne zapotrzebowanie na odsłonięcie się w literaturze. To, że powstaje tak wiele rozmów z pisarzami – nie tylko zresztą u nas – jest swoistym *signum temporis*. Zapewne wiąże się to z rozpadaniem się powieści. Fabuła ulega atrofii, a literatura dąży ku swoim granicom. Inna rzecz, że podobnie dzieje się w klasycznym literaturoznawstwie. Mało kto już chce czytać rozprawy o funkcji zdania parenetycznego w prozie Prusa. Wszyscy chętnie nurkują w naukowy esej.

Konwicki: Z ust mi Pan wyjmuje²².

Konwicki wyjaśnia, jak pojmuje w poetyce kontrapunktu przemienną obecność harmonii i chaosu (dysharmonii, dysonansu) w kontekście porozumienia się z odbiorcą:

Jeden spośród moich znajomych pożyczył ode mnie *Wschody i zachody...*, a potem powiedział, że to jest bardzo nierówny utwór. On zrozumiał więc to zapadanie się i wznoszenie jako nierówność mojego pióra. Nie pojął zatem tego, że jest to zamysł całościowy, w którym autor starannie dba o „falowanie” i dobiera porządki, które się nawzajem wykluczają. Taka konstrukcja odzwierciedla więc chaos współczesnego świata, a zarazem moją prywatną niecierpliwość²³.

²² Tamże, s. 186.

²³ Tamże, s. 191.

W konfesjach kreacyjnych Konwickiego, ale też w jego wcześniejszej prozie fabularnej, istnieje szansa uchwycenia – w procesie artystycznej indywiduacji – równowagi i harmonii, możliwości pełni. I to uparte dążenie do swoistego rodzaju pełni, i to, co się z tym dążeniem w życiu, w działaniu, w świecie dalej dzieje – jest głównym tematem refleksyjnej prozy Konwickiego. Słowem, człowiek Konwickiego, mimo świata dekompozycji, dekonstrukcji podąża w stronę harmonii. Ten upór, indywidualne dążenie, pozwala narratorowi Konwickiego ujrzyć wiele obrotów rzeczy, wiele sprzeczności i przeciwstawieństw, które rodzą się w walce, w grze, we wspólnym działaniu.

Pisarz pyta z uporem i niecierpliwością: co ów człowiek ma robić, żeby móc realizować i wypowiedzieć siebie, żeby być pełnym człowiekiem – a może nawet szczęśliwym?

Przewaga człowieka, który działa, który doświadcza, jest także przewagą reżysera. Motyw reżyserowania żartu, sytuacji, jest czymś co często powtarza się w zapisach Konwickiego nacechowanych humorem. Z grą bohatera zderza się rzeczywistość, która grą nie jest. Życie będąc nieskończonym źródłem żartów, nie ma przecież wcale struktury żartu. Przynajmniej jednego wielkiego żartu. Proza Konwickiego, stanowiąc układ interakcji podmiotu ze światem na obszarze gry – jest najwyraźniej narzędziem filozofowania, poznawania uniwersum. Dodajmy, że ów familiarny ton w stosunku do filozofii jako doktryny, swoista „huśtawka” między życiem a ideą – jest u Konwickiego wyrazem jego filozofii literackiej. Tu filozofia i życie stoją obok siebie.

Poprzez „ja” eksperymentalne podaje Konwicki wszechstronnej analizie rudymenarne tematy egzystencji. Dzięki formule prozy refleksyjnej i konfesyjnej – portret i droga pewnego człowieka okazują się czymś uniwersalnym, ludzkim doświadczeniem konkretnego człowieka, które staje się powszechnie zrozumiałe, wspólne, bowiem Konwicki wypowiada to, co czujemy – tylko wyraziściej. Jest to obraz rzeczowy i imaginacyjny jednocześnie, w którym dopowiedziane jest także to, co się nie zda-

rzyło, ale co się mogło zdarzyć; a co w porządku wewnętrznym – duchowym i emocjonalnym jakoś się zdarzyło.

Wielu odbiorców Konwickiego „daje się nabrać” na pozornie lekki ton jego prozy, będącej w istocie rzeczy bezlitosną rozprawą rozpoznającą możliwości naszego pełnego istnienia. Ten rodzaj przekornej strategii wymaga od odbiorcy dojrzałości i skupienia, uwagi najwyższej. My sami zdecydować musimy, co się tu naprawdę liczy, co jest istotne. Narrator – opowiadacz nie zadmie uroczyście w trąbę, nie zagra wzniosłych fanfar dla celebrowania powagi i dostojenstwa problemów, o których pisze, mówi. Celowo i świadomie prezentuje wyraziste widzenie istoty rzeczy jako bytu skazanego na cierpienie i niemożność zaspokojenia naszych pragnień. A co gorsza – zagrożonego obojętnością, apatią i absurdem. Wrzuceni w antynomiczny byt próbujemy uruchomić zastępcze sposoby osiągnięcia szczęścia i ukojenia.

I tu Konwicki włącza swój humor. Też jedyny, na wskroś oryginalny i samodzielny, zadziwiający brawurą, ryzykiem, karakołomnością swojej funkcji kontrastowej. Autor operuje szczerością kompromitacji tam, gdzie moment nastroju kazałby spodziewać się wzniosłości, celebry, patetycznej aprobaty. A prozaimami, trybem potocznie konwersacyjnym tam, gdzie odczucia chciałyby przemawiać poezją. Zdarzenia powtarzają się, a to oznacza, że „potworniej”, ogromnieją do rozmiarów niemożliwych do zniesienia. Ten urok powtórzeń – to sposób objawienia się świata, którego się pozbyć nie można. W tym cyklicznym przetwarzaniu i powtarzaniu dochodzi Konwicki do granic oniryczności, gdyż rozpoznając jakieś sensory, wiemy, że jest to zarazem sens ten sam i inny. Jego trwanie jest więc raczej muzyczne, a nie symboliczne.

Ta metoda twórczości prowadzi do nieskończonej wewnętrznej różnorodności, jaka kryje się w każdej rzeczy. Pamięci gotowej kliszy literackiej Tadeusz Konwicki przeciwstawia trudną pamięć wariacji – metodę powtórzeń. Sensy nie rozpryskują się, lecz zamknięte zostają w obrębie kompozycji. Ta estetyczna iluzja rodzi się niechybnie ze zwątpienia w „obiek-

tywną” formę literatury. Natomiast sam akt ironii – to akt przekory twórczej wobec tego, co „stosowne” w formie i „kodeksie”. W każdej konwencji. Ostrożność sceptyka, odbywającego wewnętrzną podróż, indywidualacyjną wędrówkę w poszukiwaniu mitycznej „prawdy” wiąże się u Konwickiego z próbą wsłuchania się w metafizyczne siły czy niewidzialne sny. Autor *Zórz wieczornych* kieruje spojrzenie ku gwiazdom, a jednocześnie wsłuchuje się w niewidoczne – wewnętrzne – siły duchowe.

Nawiasem mówiąc, Konwicki opanował do perfekcji sztukę eseju powieściowego, takiego, który nie rości sobie prawa do niesienia apodyktycznego przesłania, lecz pozostaje hipotetyczny, ludyczny – bądź ironiczny. Ale to problem na oddzielne studium. Powiedzmy najogólniej, że chodzi tu także o swobodną proteuszowość stylistyczną – styl gawędowy, poetycki czy profetyczny zmieniają się jak w kalejdoskopie. Świat i tak jest bowiem bogatszy od naszych indywidualnych, potocznych doświadczeń – czy naukowych kodeksów – jesteśmy bowiem powołani do udziału w spektaklu, który starożytni myśliciele nazywali „muzyką sfer”.

Zasadniczym warunkiem wewnętrznego ładu, wewnętrznej harmonii oraz afirmacji bytu jest przeświadczenie, że pojedyncze, z pozoru trywialne zdarzenia, w których uczestniczy jednostka, a także świat rzeczy – z jakimi styka się w codziennej działalności – wykraczają poza sferę empirii, wpisując się w wyższy porządek, nadający im uniwersalny sens. To poszukiwanie istoty ludzkich doświadczeń – nieredukowalnej do świadectwa zmysłów, odkrywanie niezwerbalizowanych treści kultury wiąże twórczość Konwickiego z fenomenologicznym typem opisu zjawisk psychospołecznych.

Powtórzenie – stosowane szczególnie w niefabularnej prozie Konwickiego – jako metoda twórcza – kształtuje postawę emocjonalną i kontemplacyjną. Wzmocnienie emocjonalne dotyczy przede wszystkim elementów ważnych treściowo. Otwierając perspektywę nieskończonego wydłużania. Tekst-Powtórzenie współtworzy czas mityczny, „wieczne teraz”. Ale zabiegom

sakralizacji („mityzacji”) podlega u Konwickiego przede wszystkim „ja” podmiotowe, powtarzane w różnych tonacjach i mutacjach. Z nadużyć owego „ja” pisarz „tłumaczy się” w odautorskich komentarzach. To „ja” z rozmysłem powtarzane i eksponowane w strategii pisarskiej ma także swoje biograficzne, rodowo-kresowe, uzasadnienie.

„Ja” na kresach wschodnich, także na Wileńszczyźnie, jest bardziej żywotne, ponieważ w języku rosyjskim nie ma form osobowych w czasie przeszłym – tak jak i w gwarze wileńskiej. Zaimek „ja” staje się tu zaimkiem obligatoryjnym w języku (w użyciu) i w życiu.

Lidia Ciborowska

Co to jest?
Spory o tożsamość *Snów i kamieni*
Magdaleny Tulli

Po 1989 roku pojawiły się postmodernistyczne teksty literackie wymykające się tradycyjnej genologii, dlatego też pojawiła się tendencja badawcza określana jako „genologia w przebudowie”. Debiut Magdaleny Tulli *Sny i kamienie* też wymagał określenia swojej tożsamości, ale nie dał się ograniczyć do ram tradycyjnych badań gatunku. Od razu było wiadomo, że utwór wymagał szerszej perspektywy, zebrania i uporządkowania sumy różnorodnościowych wiadomości. Takie działania dawały nadzieję na ustalenie gatunku reprezentowanego przez *Sny...*

Kiedy w 1995 roku ukazał się pierwszy utwór Magdaleny Tulli, wywołał pewne poruszenie wśród czytelników i krytyków literackich. Pojawiło się wiele recenzji próbujących zmierzyć się z wyzwaniem tego tekstu, który szybko został doceniony, przynosząc autorce Nagrodę imienia Kościelskich (1995). W 1996 roku w ankiecie czasopisma „Nowy Nurt” przeprowadzonej wśród literaturoznawców i krytyków literackich *Sny i kamienie* były wymieniane jako jedna z najważniejszych polskich publikacji prozatorskich tamtego czasu.

Komentując na łamach „Gazety Wyborczej”¹ przyznanie

¹ Zob. „Gazeta Wyborcza” z 4 grudnia 1995 r., s. 13.

Magdalenie Tulli Nagrody imienia Kościelskich, przewodniczący jury Jacek Woźniakowski stwierdził: „To wspaniałe, że są jeszcze ludzie, którzy tak potrafią patrzeć na świat i pisać”. Jan Błoński (członek jury) dodał: „Obojgu [Magdalenie Tulli i Andrzejowi Stasiukowi – uzup. L.C.] Pan Bóg dał bardzo dużo: własny styl, od razu rozpoznawalny gatunek słowa. Ale też oboje dużo do tego dołożyli”. *Sny i kamienie* określił zaś jako „ćwiczenia intelektualnej wyobraźni”. Michał Kłobukowski nazwał je

(...) pierwszym w Polsce utworem z jednej strony mocno tkwiącym w tradycji europejskiej, z drugiej zaś zanurzonym w tak zwanym Oriencie, tak głęboko przeżyтым, że załazł za skórę i nie potrzebuje już etykiety. Żadnego nawiedzenia, rozmodlenia, żadnej nowomowy w kiczowatym stylu New Age².

Gatunek

Na pierwszą falę recepcji *Snów i kamieni* składały się recenzje w gazetach, dziennikach oraz czasopismach literackich i kulturalnych. Można zauważyć, że podstawową kwestią, którą badali krytycy, była przynależność gatunkowa tego utworu, którego nie można było przyporządkować wymogom tradycyjnie rozumianych gatunków literackich. Recenzenci zaliczali *Sny...* do powieści³, przypowieści⁴, uniwersalnej historii ujawniającej swoją teksturę i literackość⁵, utopii i antyutopii⁶, zapisu niefabularnego⁷,

² M. Cichy, M. Piasecki, *Sny i Beskidy*, „Gazeta Wyborcza” z 24 października 1995 r., s. 14.

³ Zob. P. Gruszczyński, *Metropolis*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 10, s. 64.

⁴ Zob. M. Zapędowska, *(Nie) widzialne miasto*, „Pro Arte” 1997, nr 4, s. 19.

⁵ Zob. tamże.

⁶ Zob. A. Morawiec, *Miasto jest snem*, „Fraza” 1996, nr 11/12, s. 194.

⁷ Zob. J. Łukasiewicz, [recenzja *Snów i kamieni*], „Odra” 1995, nr 5, s. 113.

który ma dużo wspólnego z esejem, do poetyckiej opowieści, poetyckiego eseju, wykładu onirycznego, poetyckiego wykładu topograficznego⁸. Arkadiusz Morawiec stwierdził bezradnie: „jeśli powiem, że są prozą, to przyznam zarazem, że nią nie są, albo lepiej: że są przeciwprozą”⁹. Tadeusz Komendant¹⁰ potwierdził, iż trudno jest określić genologię tego tekstu i proponował miano prozy artystycznej, eseju lub medytacji. Michał Cichy i Marcin Piasecki przywołali słowa Jana Błońskiego, że *Sny i kamienie* są „ćwiczeniem intelektualnej wyobraźni”. Uzupełnili to stwierdzenie sugestią, że to medytacyjna opowieść o materii i duszy miasta, a przedmiotem owych ćwiczeń jest byt, myśl, przemijanie i trwanie, natura oraz tworzenie¹¹. Błoński¹² zaś na pytanie: czym są *Sny...* odpowiedział, że opisem miasta, esejem, powieścią, historią, fantasmagorią – jednym i drugim. Krzysztof Varga nazwał je niezwykle poetycką książką i wyznał: „dla mnie zaś to piękna proza, opowieść o mieście, w którym też mi przyszło żyć”¹³ i posiadać „prywatne przestrzenie mityczne”. W podobnym tonie wypowiedział się Mieczysław Orski, stwierdzając, że *Sny...* to piękny poemat prozą o Warszawie, której „nikt z poważnych pisarzy z własnej inicjatywy nie poświęcił tyłu ujmujących liryzmem akapitów”¹⁴.

Podobnie bezradny wobec gatunku utworu Tulli był Leszek Bugajski¹⁵, który orzekł, że nie da się go jednoznacznie zakwalifikować, bo nie jest to beletrystyka, a najbliżej *Snom...*

⁸ Zob. D. Nowacki, *Jest takie miasto*, „Twórczość” 1995, nr 6, s. 111.

⁹ A. Morawiec, *Miasto jest snem*, dz. cyt., s. 194.

¹⁰ Zob. T. Komendant, *Dziurawe niebo*, „Gazeta o Książkach” 1995, nr 2, s. 12, dodatek do „Gazety Wyborczej”.

¹¹ Zob. M. Cichy, M. Piasecki, *Sny i Beskidy*, dz. cyt., s. 14.

¹² Zob. J. Błoński, *Powrót powieści*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 28, s. 14.

¹³ K. Varga, *Kamiennie sny*, „Nowy Nurt” 1995, nr 9, s. 7.

¹⁴ M. Orski, *Sny i kamienie*, „Arkusze” 1995, nr 12, s. 13.

¹⁵ Zob. L. Bugajski, *Myślenie o Warszawie*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 24, s. 20.

do eseistyki o szeroko zakrojonym obszarze tematycznym, gdyż autorka odwołuje się do wiedzy historycznej, antropologicznej, socjologicznej, kulturoznawczej, a także do własnych doświadczeń. Z kolei Michał Rusinek¹⁶ nazwał *Sny i kamienie* zapisem historii i poetyzowanym traktatem. Uznał jednak, że najbliższe prawdy jest stwierdzenie, iż to opowieść oparta na systemie metafor dendrologicznych i urbanistycznych, wieloznaczna i wielopłaszczyznowa, bardzo konkretna, a jednocześnie symboliczna, posługująca się „zmienną ogniskową”: zbliża się do szczegółów, by za moment stworzyć panoramiczny obraz.

Metodę selekcji negatywnej zastosował Marek Zaleski¹⁷ i stwierdził, że *Sny...* nie są prozą, choć autorka posługuje się tradycyjną narracją. Nie są też poezją, mimo że nasycone są metaforami i mają poetycką organizację świata przedstawionego. Nie można też zaliczyć ich do eseistyki, choć Tulli prowadzi quasi-filozoficzne rozważania. W efekcie Zaleski nazwał *Sny...* literackim traktatem o „losach gnostyckiej pokusy”, o kolejnej nieudanej próbie stworzenia nowego świata, czyli ustanowienia „konkurencyjnego, doskonałego porządku istnienia”.

W porównaniu z opiniami wymienionych krytyków poglądy Adama Wiedemanna¹⁸ na genologiczną tożsamość *Snów i kamieni* wydają się skryształizowane. Już w tytule swego artykułu określił on tekst Tulli jako poemat prozą, a zatem próbę ożywienia gatunku, który – zdaniem publicysty – umarł wraz z Przybyszewskim. Książka Tulli jest też dla niego dowodem, że reaktywowanie starych technik i konwencji twórczych ma sens, zwłaszcza że autorka zrobiła to w sposób odznaczający się „wynalazczością i sporym wyrafinowaniem”. Wiedemann zauważył, że klasyczne poematy prozą mają „rozwichrzoną formę”,

¹⁶ Zob. M. Rusinek, *Porzucić pragnienie doskonałości*, „Dekada Literacka” 1995, nr 4, s. 13.

¹⁷ Zob. M. Zaleski, *Kometa Magdaleny Tulli*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 10, s. 13.

¹⁸ Zob. A. Wiedemann, *Uwaga: poemat!*, „NaGłos” 1995, nr 21, s. 202–204.

porwaną narrację, zaś w *Snach...* czuje się jak w XVIII-wiecznym francuskim parku, gdzie panuje symetria, precyzja i ład. Pierwowzorem utworu Tulli mogłaby być *Sofiówka* Trembeckiego, choć zamiast zgeometryzowanego ogrodu zostało opisane miasto.

Wiedemann nie zgodził się z zakwalifikowaniem *Snów...* do eseju lub traktatu, mimo że prawie każdy „strofo-rozdziałik” ma swój „anty-strofo-rozdziałik”, a wszystko rozpatrywane jest z każdej strony osobno i ze wszystkich naraz. Jednak – jak zauważył krytyk – autorka nie rozstrząsa kolejnych kwestii, tylko stwierdza, a to, co stwierdzone, staje się oczywiste. Zatem uzasadnieniem dla takiego świata stała się wewnętrzna prawda Tulli, z którą nie da się polemizować. Dopiero w końcowych partiach utworu Wiedemann zauważył cechy publicystyki, gdy autorka zmieniła perspektywę i dopuściła do głosu „chwilę obecną”: procesy nękające Warszawę, które Magdaleny Tulli bardzo niepokoją. W tej części książki publicysta zauważył mistrzostwo *Snów...*, bo czytelnik nie odczuwa żadnej zmiany stylu, a opis destrukcji Miasta organicznie wypłynął z konstrukcji całości utworu.

Jasne stanowisko w kwestii przynależności gatunkowej *Snów...* zajęła także Kinga Dunin¹⁹, która stanowczo nazwała je medytacją o Warszawie i odrzuciła pomysły nazwania tego utworu „dekonstrukcyjną zabawą” czy „postmodernistycznym układaniem różnych klocków”. Określiła za to tekst jako „sito”, przez którego dziurki widać pustkę i które umożliwia „spotkanie z czymś więcej, niż da się wypowiedzieć, ująć w słowa i kategorie”.

Sama autorka pytana na spotkaniu z czytelnikami w Berlinie o gatunkową przynależność swego tekstu rozbrajająco stwierdziła, że nie jest odczytana i nie udało jej się wstrzelić w żaden gatunek²⁰.

¹⁹ Zob. K. Dunin, *Czy kontemplując Warszawę można osiągnąć satori?*, „Ex Libris” 1995, nr 68, s. 3, dodatek do „Życia Warszawy”.

²⁰ Zob. M. Cichy, M. Piasecki, *Sny i Beskidy*, dz. cyt., s. 14.

Problematyka

Dużo uwagi poświęcili krytycy określaniu tematu i problematyki *Snów i kamieni*. W artykułach powtarzało się kilka kwestii, z których podstawową było skupienie się autorki na fenomenie miasta jako przestrzeni poddającej się mitologizacji. Zostało ono zaprojektowane przez idealistów, rozwijało się dążąc do doskonałości, przyspieszało aż do apogeum, a potem zwalniało tocząc walkę z rozkładem przybliżającym śmierć. Zepchnięty w nieistnienie chaos zgromadził się w przeciwieście, które w końcu zniszczyło Miasto²¹. Dlatego można powiedzieć, że jest to przypowieść o powstawaniu i rozpadaniu się miejskiego świata tkanego ze słów²².

W recenzjach widać fascynację obrazem miasta zrodzonego przez drzewo świata, drzewo „odrealnionej, cyklicznej jak sezony wegetacji historii”²³. Miasto w załączku było zatem jak pestka drzewa, która zawiera w sobie wszystkie naraz możliwości i cały plan świata. Arkadiusz Morawiec²⁴ widział zaś w *Snach...* opowieść o mieście słońca („civitas solis”). W swoim artykule skupił się na kwestii nurtującej także innych krytyków. Otóż zauważyli oni nie tylko zasady budowy miasta, z których budowniczowie wybrali regułę kątów prostych i gwiazdy, ale przede wszystkim fenomen miasta-maszyny. W literackiej wizji Tulli takie mechanistyczne rozumienie miasta twórcy owego projektu, a także mieszkańcy przyjęli niejako „na wiarę”. Z tego powodu miasto miało pewien rodzaj harmonii zawierającej jednak w sobie potencjalny aspekt destrukcyjny. Jest to – według Morawca – charakterystyczne dla rzeczy nie-naturalnie powołanych do istnienia i skażonych śmiercią, choć miały być doskonałe.

²¹ Pisownia rzeczownika „miasto” lub „Miasto” jest zgodna z intencją autorów recenzji.

²² Zob. M. Zapędowska, *(Nie) widzialne miasto*, dz. cyt.

²³ Tamże.

²⁴ Zob. A. Morawiec, *Miasto jest snem*, dz. cyt.

Wspomniany fenomen miasta-maszyny nie jest jedynym schematem obecnym w *Snach...* Łukasiewicz²⁵ wyróżnił w tekście inne: model organiczny (miasto-drzewo), oniryczny (miasto-sen), nominalny (miasto-nazwa), miasto-inne miasto (widziane przez stereotyp na przykład Paryża lub przez układ owych stereotypów). Wszystkie wzorce są uporządkowane lub do tego dążą, ale zgodnie z prawem symetrii każdy z nich ma swój przeciwmodel poddany destrukcji i ciężący ku chaosowi. Dlatego struktury cenione w początkowych partiach *Snów...* ulegają dekompozycji, a „strukturalizam zostaje zastąpiony przez dekonstrukcjonizm”. W tym miejscu utwór ujawnił znaczenie filozoficzne, które miał od początku, choć Tulli konsekwentnie unikała uczonej terminologii.

Sny... – zdaniem Łukasiewicza – to opowieść o każdym Mieście – świecie, w którym nie ma miejsca na uczucia wyższe, bo jego mieszkańcy marzą tylko o pieniądzach i innych wartościach wanitatywnych. Ludzą się, że mają władzę nad rzeczywistością, a tak naprawdę nie są panami niczego, nawet słów, którymi się posługują. One bowiem znikają, przechodzą metamorfozę, na co ich użytkownicy nie mają wpływu. Morawiec²⁶ zauważył w utworze Tulli opowieść o mieście zbudowanym z pamięci, snów, zapomnienia, ciągu obrazów, słów przesłaniających rzeczy. Jest ono skazane na śmierć, bo jest niedoskonałe, a tylko tworzące go kamienie mają w sobie życie, które nie ulega zniszczeniu. Zatem sen i kamień to dwie strony jednej rzeczywistości.

Morawiec zwrócił uwagę na charakterystyczną dla topografii miasta regułę kątów prostych, gwiazdy i meandra, ale to autorka *Miasta nieprywatnego*²⁷ uczyniła tę kwestię podstawą swoich rozważań. Górnicka-Boratyńska wyszła z założenia, że Tulli nie analizowała miasta jako takiego, lecz pragnęła poznać jedy-

²⁵ Zob. J. Łukasiewicz, [recenzja *Snów i kamieni*], dz. cyt.

²⁶ Zob. A. Morawiec, *Miasto jest snem*, dz. cyt.

²⁷ Zob. A. Górnicka-Boratyńska, *Miasto nieprywatne*, „Kultura” 1995, nr 8, s. 7, dodatek do „Polityki”.

nie swoje miejsce, gdyż odpowiedź na pytanie „Gdzie jestem?” zbliża do zrozumienia „Jak jestem?” Zdaniem krytyczki przedmiotem drobiazgowej analizy, żywym bohaterem (kamiennym i jednocześnie onirycznym) jest „wielka społeczność ludzi i kamieni”. Przywołała tu tezę Edgara Halla, że topografia nigdy nie jest przypadkowa, bo społeczność tworzy ją zgodnie z „kulturowo zdeterminowanymi modelami”. Przestrzeń zaś, kształt i forma miejsca, oddziałują na mieszkańców. Zatem miasto Tulli ma niejasną naturę, zmienne zasady budowy (wspomniany kąć prosty, gwiazda, meander), choć celem projektantów była aglomeracja dla „kamiennych posągów”, w której ci, co mogli śnić, nie czuli się dobrze. W mieście bowiem nie pojawił się „dom”, a tym samym prywatna przestrzeń, „osobiste zacisze bezpieczeństwa”, poczucia spokoju i własności.

Dariusz Nowacki²⁸ określając problematykę tekstu, skupił się na „igraszkach z wyobraźnią symboliczną” i archetypową, czyli na Tullowskim naśladowaniu kosmogonii²⁹. Miasto bowiem było budowane przez naśladowanie „kreacyjnego gestu bogów”. Nowackiego zainteresował wzór tego zapisu, który określił jako obrazowanie typu „kopia kopii”, co odsyła do znanych „użyć metaforycznych trwale obecnych w naszym imaginarium”. Nowacki docenił odwagę i nieskrępowanie autorki w przykładaniu „symbolicznej matrycy” do zdarzeń związanych z Warszawą. Dał tu przykład Pałacu Kultury i Nauki, który jest świętą górą, labiryntem albo monstrum.

Badając temat utworu Tulli, Jan Gondowicz³⁰ także wyszedł z założenia, że problemem *Snów...* jest Miasto, ale zauważył istniejący w nim fantom duszy zbiorowej. To fenomen aglomeracji

²⁸ Zob. D. Nowacki, *Jest takie miasto*, dz. cyt.

²⁹ Według Marka Zaleskiego, Tulli proponuje swoją własną *Księgę Genesis*, wersję mitycznej historii świata jako historii miasta ab urbe condita. Jest ono symbolem ładu kosmicznego i „bastionem porządku”. M. Zaleski, *Kometa Magdaleny Tulli*, dz. cyt., s. 13.

³⁰ Zob. J. Gondowicz, *Pamiętnik z powstania Warszawy*, „Nowe Książki” 1995, nr 5, s. 31–32.

z materii snu opisanej jako miasto z kamienia lub odwrotnie: owo „w cielesności swej maniacko tropione” Miasto materialne jest fantasmagorią tak drobiazgowo opisaną, że aż nierealną.

Tak jak niektórzy krytycy Gondowicz zaznaczył, że Miasto ma swoiste miejsce między niebytem a bytem, ale to usytuowanie i własny kształt go nie zadowala, więc jego przyszłość kryje w sobie „nieodgadnione ekstrema”. Autor dodał także, że opisywana przez Tulli aglomeracja przypomina mu miasto z makaty, ale widzianej od lewej „nieoficjalnej i usianej supełkami strony”. Przywołał także postać Bieruta (podobnie jak Tadeusz Komendant w *Dziurawym niebie*³¹), kiedy stwierdził, że na styku halucynacji i szarlatanerii rozkrzewia się miasto, którego „sny są ciężkie jak sumienie Bieruta, kamienie zaś lekkie jak mydlane bańki”. Miasto Tulli to – według niego – sen towarzysza Bolesława skodyfikowany w *Sześcioletnim planie odbudowy Warszawy*, zatem ma ono realny odpowiednik. Wprawdzie powstało na drodze spontanicznego samoródtwa, ale nie w pustym historycznie miejscu.

Celem powstania tego miasta kamiennego snu nie było umożliwienie ludziom mieszkania i życia, lecz „permanentna eksterminacja zbiorowej pamięci”. Tu kryje się, zdaniem Gondowicza, groza zniszczenia, które na pewno dotknie tę sztucznie wykreowaną rzeczywistość. Autor artykułu odebrał tekst Tullii jak przyspieszony film puszczony w odwrotną stronę – film o zagładzie. Krytyk odwołał się także do Swedenborga, który twierdził, że każdy staje się architektem własnego przyszłego piekła. Tym Gondowicz tłumaczył „pustkę rozpościerającą się we wnętrzu każdej cegły” Miasta.

Wspomniany wcześniej Tadeusz Komendant³² zgodził się z Gondowiczem, iż widać wyraźny związek Miasta Tulli z Bierutowskim *Planem odbudowy Warszawy*. Stwierdził, że architek-

³¹ Zob. T. Komendant, *Dziurawe niebo*, dz. cyt.

³² Zob. tamże.

toniczne wizje monumentalnych budowli komunistycznych łączy z Miastem pewnik, iż można na nie popatrzeć od czasu do czasu, ale nie da się w nich mieszkać. Podobnie jak Arkadiusz Morawiec autor artykułu widział w *Snach...* rzecz o utopijnym mieście doskonałym, ale też o konkretnym mieście – Warszawie, która była odbudowana przez wyznawców utopii nie tylko architektonicznej, ale też komunistycznej. Tytułowe „kamienie” to – według Komendanta – posągi z Placu Konstytucji, bo dla takich doskonałych ludzi była budowana nowa Warszawa, lecz to – na szczęście – nie wyszło. Zatem jest to tekst o „zbawiennej ludzkiej niedoskonałości”, bo to dzięki zwykłym ludziom jest w Mieście wiele miast: wspomnień, pragnień, codzienności i snów, dzięki którym owo Miasto może trwać.

Krzysztof Varga³³ swoje refleksje o *Snach...* rozpoczął od poetyckiej warstwy opowieści o Warszawie, tej „drżącej kupie miejsca i złomu”, która jest fenomenem: tu jest czterdziestoletnie Stare Miasto uznane za zabytek klasy zerowej przez UNESCO. Wszystko w stolicy jest podróbką, rekonstrukcją, architektonicznym kłamstwem stworzonym od podstaw podczas boomu budowlanego lat 50. Dlatego Miasto było na miarę swojej epoki i dostało swoje symbole: Pałac Kultury i Nauki, MDM, „zahibernowane w kamieniu” postaci robotników huty i tym podobne. To Miasto powstało z nicości, wzrastało w górę, ale nigdy nie wrosło w ziemię i nie zapuściło korzeni, za to rozrastało się jak choroba: nowotwór, forma wynaturzona, pokraczna i groteskowa, a przede wszystkim śmiertelna. Mimo że Tulli wykorzystowała autentyczne nazwy na przykład Dworzec Centralny czy Plac Konstytucji, to – zdaniem Vargi – nie chodziło jej o opisanie konkretnego miasta, ale Miasta jako takiego, opartego na „niezwykłym mechanizmie”. Metropolia ta przeraża, fascynuje, można w niej szybko i łatwo umrzeć, ale nie można z niej uciec. Jest wszystkim, jak Borgesowski Alef – miejsce, w którym zbiegają się wszystkie linie, gdzie można znaleźć się jednocześnie

³³ Zob. K. Varga, *Kamienne sny*, dz. cyt.

w każdej chwili i w każdym miejscu we wszechświecie. Jednocześnie jest Metropolis – molochem wysysającym z ofiar siły i myśli. Ludzie są zunifikowani, mają przepisowe uniformy, a namiastką prawdziwego życia są ich ruchy wywoływane przez wewnętrzne śrubki – jak u kukiełek w teatrze świata.

Także Leszek Bugajski³⁴ wyszedł z założenia, że historia Warszawy jest dla Magdaleny Tulli tylko pretekstem do głębszych rozważań. Jednak w *Snach...* widzi przede wszystkim refleksję o istocie miasta, poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, co sprawia, że się ono pojawia, jakie czynniki kształtują jego zawartość. Drugorzędną kwestią jest fakt, iż Tulli opisała Warszawę. Specyficzne dla tego miasta elementy musiały się tu znaleźć, odegrać swoją rolę. Historia Warszawy jest krótka, zaczęła się od odbudowy, która sprawiła, że miasto jest zupełnie inne niż przed wojną. Jednocześnie ów czas odbudowy to punkt zero historii aglomeracji, co daje możliwość prześledzenia w gwałtownym skrócie procesów zachodzących gdzie indziej w ciągu stuleci.

Bugajski zgadzał się z innymi krytykami (na przykład Komendantem, Gondowiczem), że podstawą nowej Warszawy jest utopijne i idealistyczne założenie powstałe na stołach planistów. Tak jak Morawiec i Szejnert zauważył, że miało to być idealne miasto oparte na zasadach ładu oraz harmonii mieszkańców i ich metropolii. Żadne idealne założenie nie sprawdza się jednak w zderzeniu z codziennością, dlatego zaprojektowany ład przekształcił się w chaos. W tym doskonałym mieście mieli żyć wspaniali ludzie, którzy dobrze funkcjonowaliby na szerokich ulicach i przestronnych skwerach, zaś ich poczucie dumy miało wzmacniać monumentalny pałac w centrum. Jednak w życiu mieszkańców nie ma radości, jest za to udręka i próby opóźnienia ostatecznego końca matowiejącego miasta. Podejmują je tłumy umęczonych ludzi zajętych tym, by miasto jeszcze funkcjonowało, ale to pochłania ich siły. Oni jednak nie mogą się z tej matni uwolnić.

³⁴ Zob. L. Bugajski, *Myślenie o Warszawie*, dz. cyt.

W recenzjach często powtarza się obserwacja, że *Sny i kamienie* to powojenne losy Warszawy, które były próbą zbudowania wspaniałego świata, a skończyły się permanentną klęską. W wypowiedzi Michała Rusinka³⁵ pojawiły się takie refleksje, ale autor wyszedłszy od nich, podążył inną ścieżką niż pozostali badacze. W *Snach...* widział on nie tylko obraz ucieleśnienia w architekturze idei totalitarnych, lecz przede wszystkim próbę uchwycenia rozwoju myśli i jej wpływu na formowanie rzeczywistości. Historia Warszawy to dla Rusinka dowód zmagania się racjonalizmu z jego tendencją do ustrukturawiania i zmechanizowania świata z naturalną skłonnością owego świata do „drzewiastości” i chaotyczności. Dlatego „bastion porządku” (miasto) zwrócony jest przeciw „oceanowi chaosu” (przeciwmiasto). Zatem Tullowska Warszawa jest znakiem właściwej człowiekowi metody kształtowania rzeczywistości, uchwycenia jej zmiennej i „nielogicznej” natury. Jednak apokaliptyczny potop chaosu i „przeciwmiasta” zalewającego miasto dowodzi, że takie racjonalistyczne porządkowanie świata przynosi zgubę.

Rusinek zauważył, że przestrzeń miasta zwiera w sobie niezliczone współlistniejące przestrzenie: idealny projekt, potem „świat rzeczywistości” i przestrzeń przedstawiona w gazetach. Obok są przestrzenie ludzkich myśli, napisów „wspomagających pamięć” o przedwojennym mieście, a także obszary subiektywne, na przykład szereg miast emigrantów, które rozrastając się i przeplatając z innymi w nieskończoność, łączą się z „miastem snów”.

Zatem jak żyć w takiej wielopłaszczyznowej strukturze? Zdaniem Rusinka trzeba stawiać pytania i zaakceptować dialektyczną świadomość, że świat jest jednocześnie „maszyną” i „drzewem”, a jedna wizja nie może istnieć bez drugiej, bo to i tak tylko „sny w niemetafizycznym wymiarze świata pustych kamieni”³⁶.

³⁵ Zob. M. Rusinek, *Porzucić pragnienie doskonałości*, dz. cyt.

³⁶ Tamże.

Na tle przywołanych opinii wyróżnia się głos Kingi Dunin³⁷. Stwierdziła ona, że tekst stał się dla niej przejrzysty, gdy dostrzegła za nim „autorkę siedzącą w pozycji lotosu, z półuśmiechem na twarzy”. Tylko w takiej bowiem pozycji duchowej można osiągnąć satori, czyli stan umysłu będący głębokim wycofaniem i jednocześnie uważną obserwacją rzeczywistości prowadzącą do odkrywania (a nie kreowania) świata. Zdaniem Dunin Magdalena Tulli medytowała, „żeglując przez niezliczone, nielinearne, często nie pasujące do siebie obrazy w poszukiwaniu istoty miasta”. Tym samym podjęła się trudnego zadania: stworzenia przekazu dotyczącego medytacji o istocie Warszawy. To miasto ma swoją przestrzeń dziejową, a Tulli poszukała obrazów pozwalających uchwycić istotę tej wielowymiarowej sfery i związać ją z nim. W tej czasoprzestrzeni można znaleźć pozornie odległe miejsca, na przykład Paryż (tam, gdzie kupuje się bułki paryskie). Wszystko to jest, bo zostało zapamiętane w wiecznie zmieniającym się mieście, lecz „wody zapomnienia” podmywające tę przestrzeń mogą „wyciąć ze świadomości mieszkańców twarze dzieci ze starych fotografii”. Dlatego ludzie muszą porządkować w pamięci wydarzenia, łączyć je w całość, by zmusić świat do zachowania ciągłości.

Dunin – podobnie jak inni – zauważyła, że kiedy plany zmieniano w czasie realizacji, mieszkańcy nie chcieli się dostosować do projektu. Konstruktorzy zaś wierzyli, że miasto jest maszyną, której zanieczyszczenia trzeba usuwać. Kiedy jednak przeciwmiasto zalało wszystko, narodziła się kapitalistyczno-liberalna wolność, a mecze, koncerty i targowiska żłobią tu nowe ślady w architekturze, na ścianach mazanych sprayem i w pamięci mieszkańców. W tej zmianie Tulli widzi – zdaniem Dunin – jedynie kolejną warstwę złudzeń. Warszawiacy nie chcą się obudzić z „gorączki trawiącej ich myśli”. By trwać w niezmiętej rzeczywistości „omijają pytania tkwiące w murach samych”. Wolą nieustanną transformację snów i złud.

³⁷ Zob. K. Dunin, *Czy kontemplując Warszawę można osiągnąć satori?*, dz. cyt.

Podobnie potraktowała *Sny i kamienie* Lidia Burska³⁸, która także widziała w nich przypowieść o umieraniu marzenia o doskonałości. Potraktowała ten tekst jako zmitologizowaną historię miejsc kojarzących się wprawdzie z odbudową Warszawy, która jednak rozszerza się, by stać się opisaniem i uporządkowaniem świata. Autorka wprowadziła nowy wątek badań utworu stwierdzając, że budowa Miasta odbywa się nie tylko w przestrzeni fizycznej, ale także w „niewidzialnych obrazach pojęć, snów, wyobraźni, słowem: znaczeń”. Obie przestrzenie nie mogą bez siebie istnieć – podobnie jak korona i korzenie drzewa. Miasto jednak jest oddzielone od swoich korzeni, jest „uszczelnioną maszyną” (na co zwraca uwagę Arkadiusz Morawiec³⁹), chronioną przed zmianami i chaosem – przeciwmiastem. Okazuje się, że budujący je robotnicy należeli nie tyle do świata ideałów, ile do przypadkowej rzeczywistości. Przekonali się zatem, że świat pojmowany jako maszyna musi się zużyć, a ich praca była nie tylko budowaniem, lecz niosła w sobie zarzewie destrukcji, rozpadania się, o czym nie wiedzieli. Jednak dzięki takim niedoskonałym ludziom powstało nie tylko Miasto, ale także tysiące miast dodatkowych. Zatem Burska przychyliła się do opinii innych komentatorów, że to czynnik ludzki – błogosławiona niedoskonałość materii – zniszczył marzenia o jedności i niezmienności świata. Dodawała także, że Miasto było fantomem zaspokajającym „żądze przygód i egzotycznych podróży”, zaś niezrealizowane szanse i cofnięte obietnice zagarnęły cały ten świat, tworząc fantomy „Paryża bułek paryskich” czy samowarów z Tuły.

Burska doszła do wniosku, że *Sny i kamienie* opowiadają o naszym świecie, który jest niedoskonały, psujący się, ruchomy i co pewien czas tworzony „od początku”, zgodnie z „kolistym

³⁸ Zob. L. Burska, *Narodziny miasta*, „Gazeta o Książkach” 1995, nr 3, s. 5, dodatek do „Gazety Wyborczej”.

³⁹ Zob. A. Morawiec, *Miasto jest snem*, dz. cyt.

czasem powtórzeń". Widziała w nich także uniwersalną przestrożę samej autorki, by budując kolejny wspaniały świat, mieć świadomość, że budujemy tylko przyszłe zwały gruzu i że tak naprawdę najcenniejsze pamiątki to ślady po „budowniczych ruin”, po naszych poprzednikach.

W świecie wykreowanym w *Snach...* Marek Zaleski⁴⁰ też zauważył naiwne zaufanie ludzi do potęgi racjonalnego myślenia, a także grzech zapominania, że ludzkie twory są ułomne, skazane czasem i niedoskonałością, a antynomiczność należy do samej natury bytu, zaś rzeczy poddane entropii muszą się zepsuć. Krytyk stwierdził, że kamienie to symbole doskonałości, „będącej ze sobą w zgodzie jednoznaczności bytu” niedostępnej człowiekowi. Dlatego socrealistyczne pomniki przy Pałacu Kultury są parodią wyobrażeń na temat rzeczy ostatecznych. Zaleski powtórzył za Burską i innymi komentatorami, że to „czynnik ludzki” spowodował korozję wspaniałej konstrukcji. Były nim niedające się zaprojektować sny mieszkańców, „rozsadniki nieładu, fantazmaty tęsknoty” za innym porządkiem. Dlatego miasto przeobrażało się, ustanawiało chwiejny system symbiozy z siłami entropii i żyło jak rojowisko rozmaitych snów odgrywanym na jawie. Zdaniem Zaleskiego Tulli wzywa do porzucenia pragnienia doskonałości, którym jest tylko „wolne od nazwy trwanie” niedostępne żyjącym.

Do wątku przeciwmiasta, w kontekście nieosiągalnej doskonałości, nawiązała w swoim artykule Małgorzata Szejnert⁴¹. Wyszła z założenia, że Miasto to fantom symbolizujący każdy organizm kierujący się ustalonym i narzuconym odgórnie idealnym porządkiem. Wszystko, co mogłoby skazać doskonałość Miasta (ludzkie ambicje, pożądanie rzeczy), było wypychane poza jego granice. W ten sposób powstało przeciwmiasto, które było wyrazem sprzeciwu wobec „schematu sztucznego porządku”, czyli

⁴⁰ Zob. M. Zaleski, *Kometa Magdaleny Tulli*, dz. cyt.

⁴¹ Zob. M. Szejnert, *Recenzja „Snów i kamieni”*, „Magazyn” 1997, nr 50, s. 3, dodatek do „Gazety Wyborczej”.

wobec utopii. Szejnert przywiązała dużą wagę do wspomnianego wcześniej „czynnika ludzkiego”. Zauważyła bowiem, że mieszkańcy Miasta pojęli, że uratować ich może tylko rozstanie z rygiem sztucznej doskonałości i poddanie się naturalnemu – choć niedoskonałemu – „żywiłowi losu”. Wtedy jest nadzieja, że Miasto z powrotem zacznie być zwykłym miastem, wróci „banalny obraz (...) szyldu nad sklepem i firanki w oknie”⁴².

Jak cytowany już Tadeusz Komendant także Piotr Bukowski⁴³ stwierdził, że Miasto (traktowane jako nieuchwytny desygnat pojęcia „Warszawa”) nie istnieje poza wielością ludzkich postrzeżeń, wyobrażeń i snów, bo poza nimi jest tylko kamienną pustynią. W utworze Tulli widział historię heroicznej wizji: idei miasta obiektywnego, „przewyciężającego wielość przestrzeni jednością transcendentalnego porządku”. Podkreślił wprowadzony przez autorkę fenomen miasta-maszyny i miasta-drzewa, które potraktował jak modele symbolicznego myślenia związanego z kluczowymi dla kultury opozycjami: chaos – kosmos, organizm – maszyna. Przywołał nazwiska architektów, którzy spopularyzowali metaforę miasta jako maszyny do mieszkania: Le Corbusiera, van der Rohe, Gropiusa. Stwierdził, że taka idea wyrasta z marzeń o społeczeństwie doskonale zamkniętym, stawiającym czoła naturze, jej amorficzności i entropii. W *Snach...* heroiczna machina – „Warszawa” uległa jednak dysocjacji: jej ideę rozmyły ludzkie wątpliwości, zdeintegrowały sny i marzenia o miastach prywatnych. One to bowiem rozsadziły mury tej sztucznej struktury tak skutecznie, że wdarło się do niej przeciwmiaсто. Zatem Bukowski dołączył się do zdania innych recenzentów, że niemożliwe jest budowanie utopii, gdyż „czynnik ludzki” jest poza wszelką kontrolą.

Autor artykułu przywołał również opinię Kingi Dunin, która stwierdziła, że *Sny i kamienie* to rodzaj medytacji, które

⁴² Tamże.

⁴³ Zob. P. Bukowski, *Klucz do przestrzeni*, „Dekada Literacka” 1995, nr 4, s. 12.

celem jest osiągnięcie wyzwolenia. Istnieje tu jednak paradoks polegający na tym, że w milczących kamieniach (kodą tekstu jest apostrofa do pustego trwania kamieni) uwalniających umysł od natłoku myśli, kryje się sen o bezruchu, obecnym, choć nieuchwytnym trwaniu. Zdaniem Bukowskiego Tulli potrzebowała pustki, by zamknąć w niej „chaos rzeczywistości, udrękę snów i pragnień”⁴⁴. Autor skończył swój artykuł ciekawą refleksją: końcowa partia utworu kojarzy mu się z fasadą nowojorskiego Seagram Building Miesa van der Rohe, potężną, ale lekką konstrukcją, trwałą i jednolitą. Stwierdził, że Tulli zdaje się śnić „modernistyczny sen o pustce, bezruchu odjętej przestrzeni”⁴⁵. Widział w jej utworze intymne doświadczenie przestrzeni sukcesywnie się zwięzającej.

Narrator

Kwestią, która zwraca szczególną uwagę krytyków, jest nowatorska kreacja narratora *Snów...* Arkadiusz Morawiec⁴⁶ stwierdził, że „opowiadacz” spogląda na Miasto z dystansu, który w warstwie stylistycznej budowany jest przez ironię i żal, że świat jest właśnie taki, jak budują go jego mieszkańcy. W warstwie kompozycyjnej zaś dystans jest osiągany w przestrzennym usytuowaniu narratora wobec świata – otóż „opowiadacz” izoluje się od niego, jakby nie chciał w nim uczestniczyć. Patrzy tylko ze szczytu pałacu na centrum Miasta i widzi świat jako mechanizm, maszynierię sceny, na której są domki dla lalek – ludzi. Czasami narrator zbliża się do rzeczywistości przedstawionej, próbuje zagłębiać w ludzkie emocje, jednak to mu się nie udaje, bo w tym świecie nie ma dla nich miejsca. Podobną opinię o narratorze, ukrywającym się za rozległą i nieśpieszną

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Zob. A. Morawiec, *Miasto jest snem*, dz. cyt.

opowieścią Tulli, wyraziła Górnicka-Boratyńska, dodając, że dążył on do stworzenia najpełniejszego obrazu miasta przez „dokreślenie konturów i uchwycenie konkreту”⁴⁷.

Dariusz Nowacki⁴⁸ potwierdził opinię Morawca, że narrator jest zdystansowany, „szczelnie ukryty za swoją wypowiedzią”, „porusza” kolejne języki opisu przestrzeni, która zawsze „mówi”, bo ma „ukryty wymiar”. Dopełnieniem opinii, że narrator *Snów...* jest architektem słowa, mogą być pełne uznania słowa Jana Błońskiego⁴⁹, że narracja „prowadzona jest przy ekierce, logicznie i systematycznie”. Jednak jest to szalona logika i zwiariowany system, bo ich celem miało być miasto kamiennych posągów, a nie ludzi.

Według Mieczysława Orskiego narrator ma jeszcze jedną funkcję: jest kreatorem świata, ale przekłada jego „szczegółową rodzajowość” na język uniwersalnej mitologii, konkrety – na symbole, a w efekcie: socjologię na literaturę. Warszawa jest dla niego tworzywem wyobraźni i pretekstem twórczym. Prowadzi on swój symboliczny wątek wzdłuż osi motywów obrazowych lub antynomii, a zaczyna od animistycznej analogii między ideami „miasta” i „drzewa”. Porusza się w integralnie i misternie skupionych wątkach, które splecione przemiennie, generują całą strukturę tekstu. Orski zauważył jednak, że w tej artystowskiej maestrii narratora można zauważyć pewne nadużycia, a nawet fałsz: nie ulega wątpliwości, że budowa „miasta” nie tylko nie jest przedłużeniem natury (na przykład „nasionami” miasta są wapno i cement, a „sokami” siła i wiara ludzi), lecz stanowi negatywną ingerencję ludzką w procesy naturalne. Twory ludzkiej cywilizacji ogałają ziemię z jej dóbr i niosą śmiertelne zagrożenie dla roślinności tego, co zamknięte jest w symbolu „drzewa”.

Najoryginalniej zaś wyraził swoją opinię o narratorze Jan Gondowicz, stwierdzając: „narrator wszechwiedzący, że ho,

⁴⁷ A. Górnicka-Boratyńska, *Miasto nieprywatne*, dz. cyt., s. 7.

⁴⁸ Zob. D. Nowacki, *Jest takie miasto*, dz. cyt.

⁴⁹ Zob. J. Błoński, *Powrót powieści*, dz. cyt.

ho! Wyobrażony być powinien na kształt zasepionego wśród winkielaków waserwag i szpiców geniusza architektury z ryciny Dürera”⁵⁰.

Język

Podstawową kwestią analizowaną w omawianych recenzjach stał się problem funkcjonowania języka w *Snach i kamieniach*. Każdy krytyk zauważył jego wielką rolę w kreacji właściwie wszystkich warstw tekstu, poczynawszy od tajemniczego hieroglifu (litery W A), którego rozszyfrowanie pozwala identyfikować Miasto z Warszawą, nigdy wprost nienazwaną.

Problem demiurgicznej mocy języka dominował w wypowiedzi Magdaleny Zapędowskiej, która twierdziła, że świat *Snów...* jest tkany ze słów „przywołujących tylko cienie tego, co nazywają”⁵¹, dlatego jest mglistą rzeczywistością niemożliwą do zaistnienia. W utworze Tulli recenzentka widziała jednak wyznaczenie wiary w moc języka, który tworzy i burzy. Zauważyła, że pisarka uwypukla „nominalizm opowiadanej historii”, obnaża język i gramatykę, „odziera słowa z zasłon obrazów, które powstają w wyobraźni”. Słowa te są wypowiedane nie tylko jako opis. One także budują świat, gdyż przedmiot opisu wyłania się wraz z owym opisem, zatem są trwalsze niż nazywana przez nie rzeczywistość.

W podobnym tonie wypowiedział się Jan Błoński⁵², którego zafrapował obraz Paryża na Placu Konstytucji. Krytyk stwierdził, że istnieją rzeczy i nazwy rzeczy, które bujnie żyją obok swoich desygnatów. Miana wchodzą w nowe związki, nabierają najdziwniejszych znaczeń, a ponadto budują i zmieniają miasto, które staje się snem swoich mieszkańców.

⁵⁰ J. Gondowicz, *Pamiętnik z powstania Warszawy*, dz. cyt., s. 31.

⁵¹ M. Zapędowska, *(Nie)widzialne miasto*, dz. cyt.

⁵² Zob. J. Błoński, *Powrót powieści*, dz. cyt.

Na kreacyjną siłę języka Tulli zwrócił uwagę Marek Zaleski⁵³, widząc w tej mocy dowód zbliżenia się *Snów...* do „barokowo wybujałej fantasmagorii” Schulza oraz jego literackiej przyjaciółki Debory Vogel⁵⁴ i jej eksperymentalnej pracy *Akacje kwitną*. Zdaniem krytyka, Tulli znakomicie panuje nad językiem, czego dowodzi dezynwoltura, z jaką autorka daje się ponieść jego sprawczej energii i swojej wyobraźni. Jego bariery zaś zdają się być jedynymi granicami świata, dlatego to, co nienazwane, przestaje istnieć. Ten Tullowski nominalizm, obok retoryki i gier językowych, przesłania niedostatki specjalistycznej wiedzy autorki, która stworzyła za to fantastyczną urbanistykę i inżynierię. W nich zaś wszystko istnieje przez słowa, bo język jest warsztatem tworzącym „sztuczną naturę”.

Także ludzie śniący o mieście „istnieją tylko w słowach, którymi śnią”, dlatego świat obraca się w nicość, gdy nadchodzi koniec historii – wystarczy, że słowa przestaną płynąć – konkludowała Zapędowska. Właśnie w sprawczej mocy słów widziała ona tajemnicę *Snów...* jako przypowieści baśniowej złożonej z zaklęć, czyli słów, które muszą być powtarzane, aby przedstawiony świat trwał. Ponadto słowa przepływające między fragmentami opisywanej rzeczywistości spajają je w zwartą i kunsztowną strukturę. W tekście zauważyć można także słowa-klucze: sen, drzewo, kamień, miasto, które – zdaniem recenzentki – „wyznaczają swoiste uniwersum kulturowe,

⁵³ Zob. M. Zaleski, *Kometa Magdaleny Tulli*, dz. cyt.

⁵⁴ Debora Vogel (ur. 1902, zm. 1942) – dwujęzyczna żydowska pisarka, filozof, krytyk literacki i krytyk sztuki, pisząca po polsku i w jidysz (także, w mniejszym stopniu, po hebrajsku). Była znawcą kubizmu, konstruktywizmu, krytykiem towarzyszącym twórczości żydowskich malarzy wzorujących się na Fernandzie Léger związanych z lwowską grupą „Artes”, wśród których był ilustrator jej twórczości Henryk Streng. Pośród jej serdecznych przyjaciół był pisarz, malarz i grafik Bruno Schulz. Schulza poznała przez Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego), z którym była zaznajomiona i który jest autorem jej – niezachowanego w oryginale – portretu. W listach Schulza kierowanych do Vogel powstała pierwsza wersja *Sklepow cynamonowych*. Zginęła we lwowskim getcie w sierpniu 1942 podczas akcji likwidacyjnej Żydów,

łącznie pierwotną beczasowość (...) z mitem cywilizacyjnym, którym rządzi zmiana i upływ czasu”⁵⁵. Owe słowa-klucze są jak zawiązki w owocach drzewa świata, bo należą do historii, ale też dostarczają obrazowania i metaforyki kreowanemu w *Snach...* opisowi rzeczywistości.

Także Monika Rapacz autorka opublikowanego w internecie artykułu⁵⁶ podkreśliła rolę języka w *Snach i kamieniach*. Stwierdziła, że Tulli uświadomiła czytelnikom, że język jest ułomnym mechanizmem, pełnym zakrzepłych konstrukcji, zaś myślenie w języku jest powierzchowne i stereotypowe. Autorka *Snów...* świadomie modyfikowała związki frazeologiczne, prowadziła swoistą grę z językiem, przy jego pomocy kreowała rzeczywistość. Stwarzała nawet quasi-definicje, które pokazywały „pococzny ogląd rzeczywistości”. Rapacz nawiązała w swej wypowiedzi do hipotezy Sapira–Whorfa mówiącej, że język wyznacza granice ludzkiego poznania i nie można myśleć bez niego.

Autorka recenzji położyła nacisk na fakt, że ten silnie zmetaforyzowany, symboliczny i poetycki język nie opisuje rzeczywistości mitycznej, a Warszawę z jej Pałacem Kultury i Nauki. Ten „zgrzyt” – zdaniem Rapacz – sprawia, że książki Tulli nie da się zapomnieć. Podkreśliła ponadto, że język *Snów...* może sugerować czytelnikowi odczytanie tekstu i nastawia odbiorców wobec tego, co jest nim opisane. Tulli po prostu opowiada o tradycyjnie pojmowanym mieście, używając do tego postmodernistycznego języka. Dlatego też zaistniało w tekście wiele przeciwieństw i opozycji, które tworzą inne konfiguracje sensów przy każdej próbie ich uporządkowania.

Uwagi Moniki Rapacz o modyfikacji związków frazeologicznych można wzbogacić refleksjami Michała Kłobukowskiego⁵⁷, który zauważył, że przysłowia są jednym z leitmotywów

⁵⁵ M. Zapędowska, *(Nie) widzialne miasto*, dz. cyt.

⁵⁶ Zob. M. Rapacz, *Mój psi obowiązek*, www.ściaga.nauka.pl [dostęp 27.08.2008].

⁵⁷ Zob. M. Kłobukowski, *Miasto z oniryty*, „Ex Libris” 1995, nr 74, s. 13, dodatek do „Życia Warszawy”.

budujących kompozycję utworu. Są one wykorzystane w postaci kanonicznej lub w aluzjach. Jednak krytyka drażniła „przaśna poczciwość” tych ludowych mądrości, a także „zagęstniki” imiesłów i rzeczowników odsłownych. Usprawiedliwił jednak tę manierę Tulli oceniając, że jej język jest i tak znakomity, zważywszy na stan współczesnej polszczyzny.

Wspomniana już Monika Rapacz podkreśliła silne zmetaforyzowanie języka *Snów i kamieni* opisującego Warszawę, zaś Michał Rusinek⁵⁸ krytycznie podszedł do tego zjawiska. Stwierdził bowiem, że nużący jest ładunek metaforyki mało zróżnicowanej, bo opartej głównie na przenośniach z dziedziny mechaniki, architektury lub botaniki. Krytyk zauważył, że metafora jest środkiem niebezpiecznym, bo choć otwiera tekst na różne interpretacje, to ma działanie „epistemologicznie szkodliwe”. Według Rusinka „drzewo” i „maszyna” nie są swoimi przeciwieństwami, gdyż botanicy nie powiedzieliby, że wśród gałęzi drzewa panuje „nieposkromiony zamęt”, a jego funkcjonowanie nie przypomina precyzyjnej maszynierii.

Dariusz Nowacki⁵⁹ bardzo przychylnie pisał o języku Tulli, stwierdzając, że jego faktura ma „nieprzeciętną gładkość”, co jest istotą lekturowej lekkości, zaś w zharmonizowanej i eleganckiej frazie można się rozsmakować. Podobną opinię wyraził Jan Gondowicz:

(...) proza (...) rozwijająca się w długich, majestatycznych i niewzruszonych kadencjach, jakich już nikt nie pisze, tak na pozór obojętna i narcystycznie zakochana w swych ślimacznicach i wolutach, jest pierwszą od pół wieku prozą polską poruszaną wyłącznie dynamiką stylu, energią skrytą w nakręconych precyzyjnie sprężynach zdań⁶⁰.

To wszystko sprawia wrażenie przygniatającego bogactwa, rozrostu i nadmiaru, ale kryje się w tym jakiś sekret – stwierdził

⁵⁸ Zob. M. Rusinek, *Porzucić pragnienie doskonałości*, dz. cyt.

⁵⁹ Zob. D. Nowacki, *Jest takie miasto*, dz. cyt.

⁶⁰ J. Gondowicz, *Pamiętnik z powstania Warszawy*, dz. cyt., s. 31.

autor. Adam Wiedemann⁶¹ zaś krótko podsumował, że Magdalena Tulli ma styl zaiste olimpijski i wyznał, że „tak doskonale po polsku napisanych zdań” dawno nie zdarzyło mu się czytać.

Do grona krytyków wysoko oceniających językową warstwę *Snów...* dołączył Krzysztof Varga⁶², który w samych superlatywach przedstawił absolutną, techniczną doskonałość utworu. Podkreślił, że każdy piękny opis (niekoniecznie – pięknych rzeźby) i każde zdanie to arcydzieło: niesie mnogość obrazów, wielość przekazu i niezwykłą kondensację słowa. Dlatego też nie można żadnego zdania pominąć, co wymaga od czytelnika niezwykłej dyscypliny, skupienia i wyobraźni. *Sny i kamienie* – według Vargi – to erupcja niezwykle plastycznego języka, którego nie było od czasów Brunona Schulza.

Intertekstualność

Autorzy przywoływanych recenzji mieli świadomość, że Magdalena Tulli zajmowała się tłumaczeniem literatury z języka włoskiego i francuskiego. Także dlatego zauważyli w *Snach...* intertekstualne odniesienia. Magdalena Zapędowska⁶³ widziała w nich dialog i fascynację *Niewidzialnymi miastami* Italo Calvino. Podobne są w obu tekstach – jej zdaniem – temat, poetyka opisu, a nawet poszczególne zdania. Tytuł utworu Tulli połączyła zaś z problemem opozycji lekkości i ciężaru, który stał się obiektem analizy w pierwszym z *Wykładów amerykańskich* Calvino. Michał Rusinek⁶⁴ także zauważył owo podobieństwo, szczególnie w zakończeniu utworów Tulli i Calvino, gdzie pojawia się konkluzja: skoro świat jest piekłem, to można je tylko zaakceptować i „stać się jego częścią, aż przestanie się je dostrzegać”.

⁶¹ Zob. A. Wiedemann, *Uwaga: poemat!*, dz. cyt.

⁶² Zob. K. Varga, *Kamienne sny*, dz. cyt.

⁶³ Zob. M. Zapędowska, *(Nie) widzialne miasto*, dz. cyt.

⁶⁴ Zob. M. Rusinek, *Porzucić pragnienie doskonałości*, dz. cyt.

Gondowicz zaś zestawiał ze *Snami...* fragmenty utworów Miłosza („Rozdzierany jest papier, kauczuk, płótno, skóra, len...”⁶⁵) i Białośzewskiego („Czyli drzazgi. Rozsypki. Wióry. Wisiory. Z wapna, trocin, desek, cegieł. Strasznie dużo tego. Z tego była cała Warszawa”⁶⁶). W przywołanych fragmentach krytyk zauważył podobieństwo do Tullowskiego przeciwmiasta zepchniętego w „podświadomość ładu, jaki był przed początkiem”. W jego przygniecionych czasem warstwach „nielegalnych wspomnień” czaił się bunt, za sprawą którego przeciwmiasto opanowało wreszcie „Miasto Gigantycznego Pałacu”.

Także Michał Kłobukowski⁶⁷ zauważył, że dobrze skomponowane fragmenty utworu Tulli dorównują nie tylko tekstowi Italo Calvino, lecz także „pełnym egzotycznych znaczków klaserom” Brunona Schulza, katalogom Georges’a Pereca i *Możliwościom abstrakcji* Cortazara. Pokrewieństwo *Snów...* z twórczością Marqueza czy Alfreda Kubina widział Kłobukowski w stworzonej przez Tulli wizji świata jako starzejącego się organizmu. Jednak – zdaniem krytyka – w swoich najlepszych partiach *Sny...* z niczym się nie kojarzą, oryginalnie „stoją na własnych nogach, fruną na własnych skrzydłach”, bo jest w nich „spontaniczność snu i nieruchomość kamienia”.

W recenzji *Miasto nieprywatne* Aneta Górnicka-Boratyńska⁶⁸ zawarła sugestię, że *Sny...* mają wiele podobieństw do *Małej Apokalipsy* Tadeusza Konwickiego. Oba teksty łączy bowiem wizja chaosu niszczącego sztuczne miasto zbudowane nie dla zwykłych ludzi, lecz dla kamiennych posągów. Z kolei Adam Wiedemann⁶⁹ zauważył podobieństwa *Snów...* nie tylko do warszaw-

⁶⁵ Zob. Cz. Miłosz, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, Kraków 1996, s. 82.

⁶⁶ Zob. M. Białośzewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1971, s. 89.

⁶⁷ Zob. M. Kłobukowski, *Miasto z oniryty*, dz. cyt.

⁶⁸ Zob. A. Górnicka-Boratyńska, *Miasto nieprywatne*, dz. cyt.

⁶⁹ Zob. A. Wiedemann, *Uwaga: poemat!*, dz. cyt.

skich powieści Konwickiego, lecz także do *Rozkurzu* Mirona Białoszewskiego, a nawet do *Dzienników* Zofii Nałkowskiej.

Mitologizacja

Wielką wagę przywiązali recenzenci do mocno zaakcentowanej w *Snach...* mitologizacji. Kwestia ta była wielorako przez nich interpretowana. Arkadiusz Morawiec napisał, że Miasto miało genezę mityczną, bo wyłoniło się z „pierwotnego zamieszania”, ale to dziwna kosmogonia, bo jej tworamami były budowle, narzędziami – łopaty i kielnie: „Nadawanie mitycznych ram temu światu dokonywane jest z przymrużeniem oka”, jak z ironią stwierdził autor, dodając, że mit jest „formą nakładaną na świat, deformującą go”⁷⁰.

Z perspektywy historii Polski po 1945 roku patrzył na mitologizację w *Snach i kamieniach* Mieczysław Orski, który zauważył w nich mit konkretnej, socjalistycznej utopii, w jakiej Polacy musieli żyć⁷¹. W swoim apogeum ów mit był powiązany z najtraficzniejszymi latami „hańby domowej”, lecz w paradoksalnej logice „przewodu artystycznego narratora” wykreowany został na najszcześniejszy moment w powojennym rozwoju miasta. Wynikało to z faktu, że Warszawa była „oczkiem w głowie” Bierutowskich prominentów.

Kinga Dunin⁷² określiła utwór Magdaleny Tulli jako medytację, w której centralne miejsce zajmuje nowy mit założycielski – mit odbudowy stolicy. Miasto powstawało bowiem na „popiołach, na resztkach historii”, która trwa jeszcze w ulegającej

⁷⁰ A. Morawiec, *Miasto jest snem*, dz. cyt., s. 195.

⁷¹ Zob. M. Orski, *Sny i kamienie*, dz. cyt. Także Zapędowska zauważyła w utworze Tulli tworzenie mitu cywilizacyjnego, w którym beczasowość zderza się z obrazami „socjalistycznego kultu pracy i postępu”. Zob. M. Zapędowska, *(Nie) widzialne miasto*, dz. cyt.

⁷² Zob. K. Dunin, *Czy kontemplując Warszawę można osiągnąć satori?*, dz. cyt.

degradacji strukturze. Lata odbudowy to czas mitu złotej epoki, kiedy przez chwilę zjednoczyły się marzenia ludzi, dalekosiężne plany architektów i Warszawa z cegieł. Wtedy właśnie projektowanie od podstaw nowego miasta było aktem niesłychanego optymizmu, ale też racjonalizmu, który wymuszał wypełnienie stworzonej przestrzeni także „racjonalnie zaplanowanymi” nowymi ludźmi. Mit złotych czasów był zatem próbą budowy porządku i ładu, stworzenia jedności z ludzkich marzeń, planów, wysiłków i ich efektów. Jednak świat nowego porządku stał się światem kamiennych posągów, ucieleśnieniem jednego z wielu snów śnionych w mieście. Był nim „ciążący nad Warszawą” plan architektoniczny i polityczny, dlatego mit i miasto natychmiast zaczęły oddalać się od siebie. Miasto obrosło „przeciwmiastami”, mimo że ów plan zakładał, że będzie ono „monolitem nie potrzebującym już żadnych dopełnień”.

Do mityzacji nawiązał też Dariusz Nowacki, widzący w *Snach...* zapis mitograficzny z archemitem „drzewa świata”, krążący wokół mitologii przestrzeni (geneza, porządek, chaos). Mityzację autor – podobnie jak inni recenzenci – łączył z językiem: „mityczność tego zapisu trzeba objaśnić jako właściwość języka, wszelkie bowiem figury czy symboliczne uogólnienia (mitologie) uznać trzeba za semantycznie martwe”⁷³. Dla niego mityczność jest problemem stylistycznym, wyborem pewnej frazeologii i „językowego schematu”. Stwierdził ponadto, że *Sny...* do końca udają, że chcą ujawnić ukryte znaczenia. Dlatego mityczność zapisu to praca, która chce znieść „lukę między znaczoną a znaczącą”, a w efekcie – między rozumem miasta a rozumem narratora.

Dużo miejsca w swojej recenzji poświęcił mityzacji Piotr Gruszczyński⁷⁴, który zauważył, że tekst Tulli opisuje „molocha wymykającego się spod kontroli budowniczych, który jest

⁷³ D. Nowacki, *Jest takie miasto*, dz. cyt., s. 112.

⁷⁴ Zob. P. Gruszczyński, *Metropolis*, dz. cyt.

groźny, tajemniczy i bezlitośnie mieli ludzki zapał". Można oczywiście odczytać ten utwór jednoznacznie jako tekst o powojennej odbudowie stolicy, ale także jako zmitologizowaną opowieść o „kamiennym cielcu”, który nie odwdzięcza się swoim wiernym; wręcz przeciwnie: pożera ich pracę i entuzjazm. Przez mitologizację Miasto jest „jedyną indywidualnością tej książki”, zaś ludzie są bezmienną masą, która interesuje o tyle tylko, że przyczynia się do jego budowy.

Oniryzm

Gruszczyński zauważył w *Snach...* obecność ontologii onirycznej, gdy stwierdził, że Tulli poruszała się w sferze „architektury snu i pamięci pozwalających ocalić idealne wizjerunki i kształty”⁷⁵. Niemożliwa jest bowiem transplantacja miasta – snu: „prywatnego, zbudowanego i zaludnionego według naszych najbardziej intymnych potrzeb” w twardą „kamienną tkankę rzeczywistości”. Do tej ontologii odwoływała się także Magdalena Zapędowska⁷⁶, twierdząc, że oniryzmowi jest podporządkowana cała opowieść, która znika, gdy zanikają słowa. Wtedy z całej historii pozostają tylko obojętne kamienie wyzwolone spod władzy języka. Uniwersum kulturowe zaś – jak twierdziła autorka artykułu – zamknięte jest w przestrzeni snu, podporządkowane poetyce marzenia sennego, które „odrealnia obrazy i deformuje kształty”.

Podobne obserwacje miał Krzysztof Varga⁷⁷, który zauważył, że opis rzeczy realnych wywołuje kreację odrealnionej rzeczywistości, „sennej właśnie, sennej narkotycznie i kamiennej”. Dlatego Tulli nazwała Warszawę „miastem snów”, ale – zdaniem Vargi – to sny ciężkie i duszne, a każdy dzień miasta to

⁷⁵ Tamże, s. 64.

⁷⁶ Zob. M. Zapędowska, *(Nie) widzialne miasto*, dz. cyt.

⁷⁷ Zob. K. Varga, *Kamienne sny*, dz. cyt.

kolejna oniryczna historia. Jan Błoński⁷⁸ zainteresował się zaś egzystencją Tullowskich snów, które rozrastają się, łączą, gromadzą, nabierają nowych konotacji, tworzą „nieznane sekwencje”, skupiają w style, tworząc własną historię i tym samym zmieniając miasto. Dowód na to znalazł Błoński w opisie śródmieścia, które było przecież realizacją snu o komunizmie. Oniryczne manipulacje Tulli – w których jest coś z Schulza – są jednak smutne, bo prowadzą do „przezroczystej pustki”, w której tylko kamienie zachowują „wolne od nazwy trwanie”.

Badając oniryczną warstwę *Snów i kamieni* Michał Rusinek⁷⁹ zauważył, że wśród nakładających się na miasto wielu przestrzeni, właśnie przestrzeń „miasta snów” jest najbardziej rozbudowana, gdyż wyrasta każdej nocy. Sny ucieleśniające marzenia mieszkańców są bardziej realistyczne niż wizyjne, więc niewiele różnią się od jawy. Nie odpowiadają też na pytania o naturę świata, choć Rusinek stwierdził, że tylko z jednego snu ludzie mogliby się czegoś nauczyć: podczas porządkowania świata na jedną rzecz ułożoną na swoim miejscu, „pięć innych w tym samym czasie rozprasza się i gubi”. Dlatego chaos „przeciwmiasta” ostatecznie zalał „bastion porządku”, a racjonalistyczne porządkowanie świata skończyło się klęską.

Miejsce we współczesnej literaturze polskiej

Większość recenzentów *Snów i kamieni* pokusiła się o diagnozę miejsca tego tekstu we współczesnej literaturze polskiej. Badacze sformułowali także ocenę tej specyficznej prozy. Co ciekawe, sądy literaturoznawców były bardzo pozytywne, osoby te doceniły unikatowość utworu, na pewno dlatego, że miały odpowiednią wiedzę i umiejętności, by zmierzyć się z jego wyzwaniem. Arkadiusz Morawiec stwierdził, iż proza ta jest tak

⁷⁸ Zob. J. Błoński, *Powrót powieści*, dz. cyt.

⁷⁹ Zob. M. Rusinek, *Porzucić pragnienie doskonałości*, dz. cyt.

„sugestywna i tak gęsta od znaczeń, że każda próba jej okiełznania, dopasowania interpretacji skazana jest na porażkę”. Podkreślił indywidualne widzenie świata, które wymyka się przyporządkowaniu wygodnym kategoriom, bo „nie kroczy po ścieżkach przemierzanych przez najnowszą literaturę”⁸⁰. Dariusz Nowacki zaznaczył, że ten utwór wymaga niespiesznej lektury, pełnej smakowania, „przystanków przy metaforach”, bo tylko tak można przejść przez „gęsty poetycki szyfr”⁸¹ autorki. Nowacki docenił, że Tulli indywidualnie zmierzyła się z mitem Warszawy, nie ma w tym żadnej sentymentalno-patetycznej tradycji ani mieszaniny fascynacji i obrzydzenia jak u Konwickiego. Do „nieznośnych i zużytych” mitów zdołała co nieco dopisać i to w tak niezwykłej formie, że „silnie i pięknie zmetaforyzowana fraza jest po prostu zaraźliwa”⁸². W podobnym tonie utrzymane były refleksje Gondowicza, który wyznał, że zgodnie z receptą Irzykowskiego „zaraźliwą wizję” Tulli opisał tak, jak „kogut opisuje lot orła, to znaczy podskakując i nadrabiając paniem”. Autorkę zaś krytyk określił jako jedyną prawdziwą uczennicę Brunona Schulza, z którym łączy ją opisywanie realności bytującej w „sposób nieautentyczny, niepełny i niezgodny z własną intencją”. Recenzent stwierdził, że Magdalena Tulli „potrafi uchwycić poprzedzającą wszelkie istnienie koncentrację woli sprawczej, potrafi dostrzec niezgodę tego, co powstaje, na plan, wedle którego je powołano do życia, potrafi ująć w obraz przerastanie realizacji buntem”⁸³.

Z kolei Lidia Burska⁸⁴ podkreśliła, że tekst Tulli to literatura, od której współczesny czytelnik odwykł: „urzeczona samym pisaniem, ciekawa tego, co słowa mogą nam jeszcze donieść ze świata, co odkryć, czym zdumieć”, zaś sama autorka

⁸⁰ A. Morawiec, *Miasto jest snem*, dz. cyt., s. 197.

⁸¹ D. Nowacki, *Jest takie miasto*, dz. cyt., s. 110.

⁸² Tamże, s. 112.

⁸³ J. Gondowicz, *Pamiętnik z powstania Warszawy*, dz. cyt., s. 31.

⁸⁴ Zob. L. Burska, *Narodziny miasta*, dz. cyt.

jest wolna od „myślowych uzależnień”, za nic ma „kryzys literatury, wyczerpanie i postmodernizm” i ma rację twierdząc, że wystarczy „przyłożyć słowo do rzeczy”, by zbudować dobrą książkę. Udaje naiwną, dziwiąc się światu, pytając, odkrywając niezliczone paradoksy i absurdy. Tworzy „literacką podpuchę”, która cieszy poczuciem humoru i śmiechem z przekonania, że „człowiek to brzmi dumnie”.

Rapacz⁸⁵ zaś krótko stwierdziła, że *Sny i kamienie* to nowatorska, niedająca się zasufladkować opowieść, która dla każdego czytelnika będzie się stawać od nowa w trakcie kolejnego czytania. Jest to ponadto traktat o języku, a niespotykana wrażliwość metajęzykowa autorki sprawia, że jej utwór jest „arcydziełem na miarę Schulza czy Gombrowicza”. Krzysztof Varga⁸⁶ zaś określił *Sny...* jako zjawisko bez odpowiednika w najnowszej literaturze polskiej, które ponadto nie wpisuje się w modny nurt prozy feministycznej. Jest to więc książka, do której się wraca, by jeszcze raz smakować słowa, zdania i obrazy.

Marek Zaleski, który dołączył do apologetów utworu Tulli, w artykule *Pięciu pisarzy na XXI wiek*⁸⁷ obdarzył *Sny...* określeniem „wspaniałe”, autorkę zaś opisał jako osobę, która śmiertelnie poważnie traktuje literaturę i tworzy doskonałą prozę – „labirynt niewyczerpanych znaczeń, z alchemiczną precyzją wykonane perpetuum mobile, w którym krążą metafory pustki i braku, fantomy niespełnionych uczuć”. Natomiast w recenzji *Kometa Magdaleny Tulli* opisał *Sny...* jako dziwną i intrygującą książkę, która może uczynić autorkę „gwiazdą niejednego literackiego sezonu”. Sam utwór nazwał meteorem „ciągnącym za sobą sieć literackich galaktyk” i zdolnym wywołać spory zamęt w „martwym morzu polskiej prozy”⁸⁸.

⁸⁵ Zob. M. Rapacz, *Mój psi obowiązek*, dz. cyt.

⁸⁶ Zob. K. Varga, *Kamienne sny*, dz. cyt.

⁸⁷ M. Zaleski, *Pięciu pisarzy na XXI wiek*, „Kultura” 2000, nr 14, s. 13, dodatek do „Gazety Wyborczej”.

⁸⁸ M. Zaleski, *Kometa Magdaleny Tulli*, dz. cyt., s. 13.

Autor recenzji podpisanej MOŻ⁸⁹ określił *Sny...* jako tekst o dążeniu do doskonałości, które kończy się odkryciem niedoskonałości. To próba „pogodzenia się z chaosem, który nie jest uleczony przez mit (...). Jeśli literatura lat 90. nie spełniła oczekiwań, to dorobek Magdaleny Tulli po części ją rehabilituje”. Jeszcze bardziej entuzjastycznie o debiucie Tulli wypowiedział się Krzysztof Varga⁹⁰, który wprost stwierdził, że to książka wybitna, a autorka powinna pisać następne, skoro *Sny...* to zachwycająca nowość w literaturze polskiej. To tekst, wobec którego nie można przejść obojętnie.

W podobnym tonie Jerzy Jarzębski⁹¹ sformułował odpowiedź na pytanie z tytułu swego artykułu *Czy arcydzieła istnieją naprawdę?*. Zawyrokował, że *Sny i kamienie* są blisko pojęcia arcydzieła, gdyż poszukując doskonałości, trzeba sięgać właśnie do tekstów budzących opór w pierwszym czytaniu, wymagających przebudowy aparatu percepcji, by przestawić ją na nowe tory. *Sny...* zapowiadają być może jakąś przyszłą poetykę, której jeszcze do końca nie znamy, a jaka będzie budzić w odbiorcach poznawczy niepokój.

„Przecież to genialne!” zadeklarował na początku swojego artykułu Wiktor Woroszyński⁹², z zachwytem stwierdzając, że każde słowo *Snów...* jest oczywiste i zaskakujące, musi być właśnie takie, a nie inne, bo rodzi się z olśnienia. „Bytem absolutnie koniecznym, i jednocześnie dotąd, do zaistnienia tej postaci, niewyobrażalnym, nie przeczuwanym” jest zaś każda myśl, element i złożone z nich struktury. Woroszyński określił utwór jako dzieło natchnione, trudne i genialne, którego treści i obrazy krążyć rozmaicie odcyfrowane. Krytykowi było jednak trudno

⁸⁹ MOŻ, *Renesansowa pisarka*, „Gazeta Wyborcza Białystok” z 24 kwietnia 2002 r., s. 2.

⁹⁰ Zob. K. Varga, *Kamienne sny*, dz. cyt.

⁹¹ Zob. J. Jarzębski, *Czy arcydzieła istnieją naprawdę?*, „Znak” 2002, nr 10, s. 62.

⁹² W. Woroszyński, *Zapiski z opóźnieniem: Taka jednak przygoda*, „Więź” 1995, nr 5, s. 210.

zaakceptować kategoryczny pesymizm Tulli w ujmowaniu chaosu jako nieodwracalnej zagłady świata, lecz z zachwytem podkreślał, że *Sny...* to niezwykła książka istniejąca w przestrzeni fizycznej i metafizycznej, „kamienna i śniona, szczelna i otwarta na wślizgnięcie się naszego zdumionego spojrzenia”.

Nieco mniej zachwycony utworem Tulli był Michał Kłobukowski⁹³, który nie uznał książki za arcydzieło, zauważywszy w niej fragmenty słabsze, przegadane, z jakąś „pseudooniryczną licentią logica”. Jego zdaniem, „krystalicznie samowładny” tekst przemienia się chwilami w „chlebowy miękisz”, czego dowodem jest fragment o skoku z Pałacu Kultury na „miniaturowy plac”. Ten mocny akapit kończy się – zdaniem krytyka – „niewypałem, klajstrowato-sentencjonalnym”: „Albowiem w tamtym świecie, gdzie wszystko jest tak małe, naprawdę trudno żyć”. Kłobukowski docenił jednak zręczność, z jaką Tulli omija pułapki, w które wpadała „młoda, acz przywiedła” współczesna polska proza: w *Snach...* nie ma wątpli i „wymęczonej” fabuły traktowanej jak „wieszak na kalambury, stojak na paradoksy”. Zauważył także, że Tulli opowiadając o abstrakcyjnym mieście i wykorzystując warszawskie realia, nie wpada w banał reportażu. Stwierdził, że piękne są jej rozmaite migawkowe ujęcia, w których „detal istnieje jako wcielenie pojedynczych możliwości z rejestru tego, co możliwe”. Stało się tak dzięki bardzo precyzyjnej i konkretnej wyobraźni autorki, której też udaje się wyhamować, gdy chwilami narracja zbacza do „mielizn realizmu magicznego”. Kłobukowski był pod wrażeniem świadomej literackości *Snów...*, ciągłego przypominania, że czytelnik zwiedza miasto, którego budulcem są „litery W i A” i gdzie „wydarzy się nic, czego nie można nazwać”. Zauważył w utworze świat skrajnie subiektywnych widzeń, w którym nie istnieje skrót perspektywiczny. Przedmioty bowiem i ich odbicia są równoprawne (zdjęcia gazetowe stykające się ze światem powierzch-

⁹³ Zob. M. Kłobukowski, *Miasto z oniryty*, dz. cyt.

nią papieru mają swoją głębię). Tekst Tulli wyróżnia się też wyraźną zasadą kompozycyjną opartą na kontrapunkcie drzewa i maszyny, snów i kamieni. Talent autorki ochronił utwór przed „ugrzeźnięciem w błotku, które nazywam płożą protetycką” – napisał krytyk i wytłumaczył, że to forma ni prozy ani poezji, która za to jest „szansą grafomana”. Kłobukowski zatem określił *Sny i kamienie* jako książkę nie tylko „ładną, miłą i ciekawą”, ale też ważną, bo niosącą zaszyfrowany w niej specyficzny światopogląd wyrastający ze starego toposu życia jako iluzji i rzeczywistości jako snu.

W recenzji zamieszczonej na łamach „Odry” Łukasiewicz⁹⁴ także nie wpadł w zachwyt nad utworem Magdaleny Tulli. Przyznał, że jest dobrze napisany, literacko bez zarzutu, niepozbawiony wewnętrznej pasji i emocjonalnego zaangażowania. Styl *Snów...* jest precyzyjny i realizuje model bardziej organiczny niż mechaniczny, zaś autorce nie można wytknąć braku pomysłowości, błyskotliwości i konsekwencji w rozwijaniu pomysłów. Wątpliwości Łukasiewicza wzbudził zaś rzeczywisty ciężar gatunkowy sensów zawartych w *Snach i kamieniach*.

Adam Wiedemann⁹⁵ od razu na początku swojej recenzji zadeklarował, że dołączył do grona chwalców książki, która mu się – nie podobała, w której nic się nie dzieje, a która dotyczy „brzydkiej, nieciekawej, rozwydrzonej Warszawy”. A jednak krytyk paradoksalnie stwierdził, że nie lada sztuką jest połączyć Trembeckiego z duchem Przybyszewskiego, zwłaszcza jeżeli z takiego mariażu rodzi się tak „ładny przedmiot”.

Swoją opinię o *Snach i kamieniach* Mieczysław Orski⁹⁶ rozpoczął od próby umieszczenia tekstu w tradycji literackiej i znalazł mu miejsce w symbolizmie (ze wskazaniem na francuskie korzenie), a nie w modnej opcji postmodernistycznej. Docenił, że

⁹⁴ Zob. J. Łukasiewicz, [recenzja *Snów i kamieni*], dz. cyt.

⁹⁵ Zob. A. Wiedemann, *Uwaga: poemat!*, dz. cyt.

⁹⁶ Zob. M. Orski, *Sny i kamienie*, dz. cyt.

nikt tak jak Tulli nie sięgnął do tematu Warszawy i jej powojennej historii „zawiłej i podejrzanej jak cała historia Peerelu”, choć pozbawionej ideowego bagażu. W zamian została ona poddana „wytrawnej artystycznej sublimacji”. *Sny...* należą zatem do grona książek, które już przed 1989 rokiem odstępowały od tendencyjnego interpretowania powojennej historii w kategoriach czarno-białych. Wynika to z faktu, że utwór Tulli należy do nurtu rewidującego stereotyp codziennego i publicznego życia w czasach Bieruta. Autorka odrzuciła politykę i prawdę dziejową, by przejść na „inne fale emisji” literackiej i w materiale pamięci zaprowadzić całkowicie artystyczny porządek zbieżny z logiką poematu symbolicznego. Orski wyraził wątpliwość, czy można tak głęboko uciekać w indyferentyzm i poddawać się „estetycznym iluminacjom” wypływającym z czasów pogardy dla człowieka. Doszedł do wniosku, że wyobraźnia i stylistyka nie do końca są dobrymi przewodnikami po tej fazie historycznej. Orski zauważył, że czytelnik może czuć się trochę oszukany, kiedy przedstawia mu się dzieje „miasta” jako proces degradacji: od socjalistycznej idylli do współczesnego rozpadu. Z punktu widzenia „ducha miasta” postęp pod auspicjami merkantylnie-elektronicznej cywilizacji jest degradacją Warszawy, eliminacją jej unikatowej roli w epoce „pomnikowego, zgrzebnego MDM”. Krytyk usprawiedliwił taką wersję przeszłości przyjętymi przez Tulli założeniami i kryteriami estetycznymi, jednak nie zgodził się na uchybienia w aksjologicznych podstawach książki, której świat przedstawiony budują „sny” i „kamienie”, zaś ludzie są tylko funkcją imperium murów oraz własnych monstrualnych marzeń. Przez to właśnie ów świat jest niebezpiecznie zdehumanizowany.

* * *

Zatem czym są *Sny i kamienie*? Pierwsi recenzenci nie byli w stanie określić przynależności gatunkowej tego tekstu. Trzeba było dystansu czasowego, by literaturoznawcy zaprezentowali swoje propozycje. Jedna z nich – Hanna Gosk – stwierdziła, że

Sny... to „model czyniący z warstwy dyskursywnej płaszczyznę przebiegu »akcji«, a tradycyjnie rozumianej »story« przypisuje rolę »exemplum«⁹⁷.

Wielowarstwowa proza Tulli implikowała różnorodne interpretacje. Krytycy w swoich najwcześniejszych recenzjach skupiali się na problematyce utworu, a każdy z nich zauważał pewne niuanse. W artykułach powtarzało się odczytanie tekstu jako opowieści o fenomenie miasta i przeciwmiasta wyrosłego z drzewa świata. Zauważano też wielość miast nakładających się na przestrzeń metropolii zbudowanej z kamieni, a także klęskę tego „nowego, wspaniałego świata”, który uległ destrukcji pod wpływem chaosu przeciwmiasta.

Krytycy byli zgodni, że narrator *Snów...* jest specyficznym bytem literackim ukrywającym się za opowieścią, zaś narracja jest perfekcyjną siecią wątków „uruchamianych” przez język. Publicyści podkreślali wiarę Magdaleny Tulli w moc języka, w to, że autorka zna jego mechanizmy, wprowadza słowa w nowe związki, budując Tullowską urbanistykę i inżynierię. Niektórzy jednak (na przykład Michał Rusinek) zarzucali przeładowanie tekstu metaforą, zaś na przeciwnym biegunie byli krytycy zachwyceni stylem doskonale napisanych zdań. Zatem język Magdaleny Tulli jest fascynujący, zatrzymuje uwagę czytelnika i zmusza go do weryfikacji stosunku do słów i ich znaczeń.

Także mitologizacja *Snów...* była zjawiskiem wywołującym różne komentarze. Krytycy zauważali swoistą kosmogonię stworzoną przez Tulli czy mit komunistycznej utopii, jaką miała być Warszawa. Dzięki temu zjawisku główną postacią książki jest Miasto, a nie bezimienna masa ludzi. Innym zabiegiem literackim analizowanym w pierwszych recenzjach prasowych był oniryzm. Wątek ontologii sennej zafrapował między innymi Magdaleny Zapędowską, Jana Błońskiego, którzy zauważyli ponadto podobieństwo sennych manipulacji Tulli i Brunona Schulza.

⁹⁷ H. Gosk, *Zamiast końca historii*, Warszawa 2005, s. 199.

Wszyscy krytycy zgodnie podkreślali unikatowe miejsce debiutu Magdaleny Tulli we współczesnej literaturze polskiej. Ich opinie zwykle były bardzo pochlebne. Podkreślali „gęstość znaczeniową” tekstu, która jest wyzwaniem dla czytelnika. Niektórzy (na przykład Monika Rapacz) nie zawahali się nazwać *Snów...* arcydziełem, inni zaś – nieco ostrożniejsi w ocenach – określili tekst jako twór na wskroś oryginalny, niemający odpowiednika, intrygujący i kontrowersyjny, który nikogo nie pozostawia obojętnym. Nawet badacze mniej zachwyceni tekstem Tulli nie deprecjonowali go w całości. Jeżeli widzieli w nim zjawiska budzące ich wątpliwości, to jednocześnie podkreślali niewątpliwe walory tego niecodziennego tekstu.

Mimo upływu czasu *Sny i kamienie*, a także kolejne teksty Magdaleny Tulli, są wciąż obecne w świadomości badaczy i odbiorców literatury współczesnej. Skłaniają ich do nowych interpretacji, badań, poszukiwania klucza otwierającego wszystkie tajemnicze zakamarki wielopostaciowego „miasta snów”. Dziś jeszcze nie jesteśmy w stanie jednoznacznie ustalić genologicznej tożsamości debiutu Tulli. Możemy jedynie gromadzić wiedzę o wszystkich poziomach tego utworu, co daje szansę na zbliżenie do prawdy o *Snach i kamieniach*.

Indeks osób

A

Abraham 408, 410, 411
Achmatowa Anna 316
Adamczykowa Zofia 359, 361, 374,
376
Adorno Theodor W. 413
Agapit I, papież 160
Ambros Aleksandra 222
Anczyc Władysław Ludwik 80, 83,
104, 123
Anderman Janusz 60, 78
Anderson Sherwood 69
Andrzejewski Jerzy 61, 140–149, 152,
153, 167, 255
Angell Robert C. 172
Angebot Marc 20
Annunzio Gabriele d' 82
Ariosto Ludovico Giovanni 154
Arystoteles 79, 87, 94, 96, 103, 108,
116, 136, 207
Attridge Derek 220
Augustyn, św. 174, 175, 182, 191
Avalos Maria d' 312, 314

B

Bach Jan Sebastian 411

Bachórz Józef 178
Bachtin Michaił 20, 50, 227
Balagueró Jaume 231
Balbus Stanisław 127, 289
Balcerzan Edward 235, 236, 253
Banowska Lidia 395
Barańczak Stanisław 60
Barczyński Janusz 171
Barker Clive 230, 231
Bart Karl 411
Barth John 40, 41, 52, 55, 130
Barthes Roland 29
Bartmiński Jerzy 91
Baudrillard Jean 126–128
Bauman Zygmunt 41, 167, 192, 194,
195
Bayon Juan Antonio 221
Béhar Henri 225
Bentley Eric 101
Bereś Stanisław 418, 419
Bereza Henryk 122
Bessière Jean 20
Beszczyńska Zofia 360
Białostocki Jan 313
Białoszewski Miron 59, 247, 253, 448,
449

- Bieńczyk Marek 90
Bieńkowska Ewa 290
Bieńkowski Zbigniew 99, 352
Bierut Bolesław 433, 458
Bikont Anna 149
Bill III, właśc. William Braunstein 211
Bishop Wendy 207
Bly Robert 337
Blaut Sławomir 416
Błoński Jan 59, 111, 113, 124, 131, 241, 383, 409, 426, 427, 442, 443, 452, 459
Bobkowski Andrzej 179, 255
Bochiński Tomasz 235
Bogusławski Wojciech 83
Boguszewska Helena 77
Bolecki Włodzimierz 52, 90, 91, 127, 158, 159, 236, 288–291, 294, 295, 303, 305–307, 309–311, 314, 315, 318, 398
Bordowicz Maciej 60
Borejsza Jerzy 57
Borges Jorge Luis 41, 206, 434
Borkowska Grażyna 35
Borowski Tadeusz 57, 58, 145, 156
Brandstaetter Roman 141, 161, 162
Brandys Kazimierz 58, 127, 415
Bratny Roman 58
Braun Andrzej 58
Braun Kazimierz 259
Breczko Jacek 381
Bremond Henri 392
Breton André 226
Brite Poppy Z. 230
Brodski Iosif 316
Brodzik Agnieszka 214
Brodzka Alina 55, 122, 415
Broniewski Władysław 58, 139, 383
Brook-Rose Christine 227
Brown Fredrik 199
Bruce Joseph 211
Bruchnalski Wilhelm Adolf 135
Bryll Ernest 122
Brzeziński Krzysztof 332
Brzękowski Jan 170
Brzostek Dariusz 234
Brzozowski Stanisław 89, 180, 182
Buber Martin 408
Budrewicz Tadeusz 161
Budzyk Kazimierz 17
Bugajski Leszek 427, 435
Bujnicki Teodor 55, 397
Bujnicki Tadeusz 397
Bukowska-Schiellmann Miłoslawa 275
Bukowski Piotr 440, 441
Bułhakow Michaił 310, 311
Burek Tomasz 149–151, 252, 296, 346, 347
Burkot Stanisław 300
Burroughs William 222
Bursa Andrzej 59
Burska Lidia 415, 438, 439, 453
Butler Deborah 213
Butler Judith 63
Butler Martin 213
Butlerowa Danuta 216
Bystroń Jan Stanisław 359
- C**
Calvino Italo 447, 448
Camus Albert 220, 298, 299
Caraf Fabrycy 314
Caravaggio Michelangelo Merisi da 313
Carrol Noël 225
Chester Jason 213
Chiaromonte Nicola 79
Chmielewska Katarzyna 194
Chodźko Bożena 383
Chodźko Ryszard 9, 403, 408
Chrobak Małgorzata 360
Chwin Krystyna 384
Chwin Stefan 131, 384
Chyczewska Alina 284, 285
Ciborowska Lidia 425
Cichowlas Robert 223, 224
Cichy Michał 426, 427, 429
Ciechowicz Jan 275

- Cieśla-Korytkowska Maria 222
Cieślik Mariusz 384
Cieślikowska Teresa 207, 412
Cieślikowski Jerzy 358, 368, 373
Ciołekiewicz Apoloniusz Bogumił
360, 375–377
Clarey Jo Ellyn 204
Claudel Paul 400
Cohen Elizabeth 214
Connors Peter 203, 204
Cortázar Julio 448
Cudak Romuald 23, 233
Cwietajewa Marina 316
Cybulko Anna 42
Cymbalisty Wojciech J. 401
Czaplejewicz Eugeniusz 20, 127
Czapliński Przemysław 41, 43, 229
Czapski Józef 390
Czartoryski Bartosz 224, 225
Czechow Antoni 141, 259, 270
Czechowicz Józef 359, 360
Czerwińska Małgorzata 50, 99, 128,
165, 169, 174, 175, 181–185, 188,
190, 236, 240, 241, 243, 252, 288,
387
Czerniaków Adam 177, 240
Czernik Stanisław 122
Czerwiński Marcin 113
Czeżowski Tadeusz 233
Czyż Stanisław 59
- D**
Dali Salvador 394
Dante Alighieri 42
Darda Stefan 211
Dąbkowska-Zydroń Jolanta 225
Dąbrowska Maria 77, 141–143, 145,
150, 253
Dąbrowski Krzysztof T. 226
Dąbrowski Mieczysław 191–194
Dąbrowski Roman 154, 155
Dąbrowski Stanisław 16
Degler Janusz 111
Delacroix Eugène 390
Demirski Paweł 63
Demska-Trębacz Mieczysława 390
Derrida Jacques 43, 126, 128, 220
Dietzsch Steffen 396
Dithley Wilhelm 220
Dmochowski Franciszek Ksawery
163
Dobraczyński Jan 162
Domont Konstanty 143
Domont Lucyna 143
Domosławski Artur 34
Dr. Able 219
Drabarek Tomasz 210
Drewnowski Tadeusz 142
Drotkiewicz Agnieszka 64
Drozdowska Józefa 360, 362, 370, 371
Drozdowski Bohdan 59
Drzewucki Janusz 352
Dubownik Henryk 224
Dumas Aleksander 103
Dunham Jamey 203
Dunin Kinga 133, 429, 437, 440, 449
Dürer Albrecht 443
Dutka Czesław P. 127, 234
Dybczak Krzysztof 241, 354
Dygasiński Adolf 85
Dziemidok Bohdan 99
Dzierżyński Feliks 154
Dziewit Anna 64
- E**
Eco Umberto 300–302
Einstein Albert 385
Eliade Mircea 155, 408
Eliot Thomas Stearns 412
Este Eleonora d' 312
Eustachiewicz Lesław 83, 300
- F**
Faron Bolesław 161
Faryno Jerzy 86
Faulkner William 69, 198
Feliksiak Elżbieta 166

- Fieguth Rolf 390
Fitas Adam 8, 239
Fiut Aleksander 383
Flaszen Ludwik 59
Fokkema Douwe 20
Foltyniak Anna 193, 194
Forster E. M. 200
Fostey Nathan 211
Foucault Michel 29, 53
Franaszek Andrzej 296
Frank Anna 180
Frazier Rick 202
Fredro Aleksander 262
Frejdenberg Olga 86
Freud Zygmunt 128, 272, 404
Freytag Gustav 93, 103
Friedman Norman 206
Fromm Erich 404
Fukuyama Francis 46, 47
Furman Wojciech 323, 327
Furnal Irena 304
- G**
- Gacek Michał 232
Gadacz Tadeusz 417
Gaffney David 202
Gaiman Neil 202
Gajda Kazimierz 161
Gajda Stanisław 50, 128, 165, 236, 288, 401
Galasiewicz Jan Kanty 83, 104, 123
Galica Andrzej 84, 93, 123
Gall Anonim 54
Gałczyński Konstanty Ildefons 58
Gałuszka Jadwiga 300
Gassner John 96
Gazda Grzegorz 23, 51, 391
Gąsiorowski Krzysztof 60
Gellner Dorota 360, 373
Gemra Anna 209, 229
Gerard René 93
Gerlach John 204
Gesualdo Carlo 312–318
Gide André 180
Gilead Amihud 199, 200, 206
Ginsberg Allen 385
Gloger Zygmunt 359
Głąb Anna 160
Głowiński Michał 7, 13, 49, 50, 59, 78, 138, 171, 172, 220, 395
Goethe Johann Wolfgang 165, 175, 414
Gołaszewska Maria 400, 401
Gołuński Mirosław 130
Gombrowicz Witold 35, 131, 182, 194, 241, 253, 259, 261, 383, 409, 413, 454
Gondowicz Jan 432, 433, 435, 442, 443, 446, 448, 453
Gontarz Beata 251
Goodwin James 188
Gorczycka Joanna 84, 123
Gorczyńska Renata 123, 390
Gorczyński Bolesław 80, 84
Gosk Hanna 54, 188, 241, 322, 458, 459
Gould Glen 413
Górnicka-Boratyńska Aneta 431, 442, 448
Górnicka-Zdziech Izabela 390
Górska Halina 77
Górski Konrad 354
Górski Ryszard 79
Górzański Jerzy 60
Grahame-Smith Seth 229
Grajewski Wincenty 227
Grassi Ernesto 116
Grochowiak Stanisław 59, 153
Gronczewski Andrzej 142
gronial 218
Groot de John 198
Gropius Walter 440
Gruszczyński Piotr 426, 450, 451
Grynberg Henryk 216
Gudel Krystyna 360, 362, 369, 371
Gusdorf Georges 171
Gutenberg Johannes 50
Gutkowska Barbara 144

Gutowski Wojciech 140, 383
Guze Joanna 220, 390
GythaOgg 215

H

Hall Edgar 432
Hamburger Kate 144
Handke Ryszard 144
Harasymowicz Jerzy 59
Hartwig Julia 382, 390, 399
Hatfield Charles 222
Hauptmann Gerhart 82, 117
Hauser Arnold 187
Hazuka Tom 203
Hebbel Christian Friedrich 116
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 91,
103, 116, 118, 135, 414
Heidegger Martin 91, 191, 195
Hemingway Ernest 198–200, 203
Hempfer Klaus W. 235
Hendrickson Ami 202
Hennelowa Józefa 162
Henney Kevlin 202
Heraklit z Efezu 383
Herbert Zbigniew 35, 59, 141, 166,
264, 265, 287–299, 302–319
Herling-Grudziński Gustaw 9, 150,
151, 186, 253, 287, 292, 299
Herman Jolanta 360, 373–375
Hernas Czesław 358
Herzog Werner 314
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 360
Hess Mickey 211
Hilsbecher Walter 416
Hiob 410, 411
Hirsfeld Ludwik 253
Hłasko Marek 35, 59, 60
Hobey Echlin 211
Hoffman Gerhard 227
Holoubek Gustaw 260, 280
Hołda Małgorzata 42
Homer 135, 137, 157, 163, 167
Horacy, Quintus Horatius Flaccus 48
Horodecka Magdalena 25, 26

Horrormaniak 212
Horubała Andrzej 63
Howe David 215
Howitt-Dring Holly 203, 205, 206
Hrabal Bohumil 406
Hukałowicz Antoni 140
Huntington Samuel 46
Hutnikiewicz Artur 55, 96
Huxley Aldous 48, 317, 413

I

Ibsen Henrik 82, 271
Iłakowiczówna Kazimiera 359
Ingram Forrest L. 70
Insdorf Annette 216
Irzykowski Karol 89
Iwaszkiewicz Jarosław 35, 140, 142,
143, 150, 253

J

Jagielski Wojciech 343
Jakowska Krystyna 8, 69, 71, 131, 165,
322, 390
Jakubowski Paweł 225
Jameson Fredrick 228, 229
Jan, św. 130
Jan z Koszyczek 71
Janicka Anna 381, 383–385, 394
Janion Maria 13, 49, 99
Jankowski Zbigniew 182
Jarośnińska Irena 209
Jarosiński Zbigniew 58, 59, 138, 139,
144, 415
Jarzębski Jerzy 143, 188, 385, 455
Jarzyńska Karina 127
Jasienica Paweł 158, 179
Jasińska-Wojtkowska Maria 161, 241
Jaskuła Zdzisław 381
Jasnorzewska-Pawlikowska Maria 35
Jastrun Mieczysław 58, 59, 139
Jaszewska Maja 326
Jaszuński Franciszek 41
Jaussa Hans Robert 21
Jaworski Stanisław 241

- Jay Martin 262
Jeffers Robinson 385
Jerzyna Zbigniew 60
Jezus Chrystus 136, 161, 162, 307,
310, 341, 406
Jonca Magdalena 359
Joseheim 219
Joyce James 70, 175
Juliusz Cezar 200
Jung Carl Gustav 63
- K**
- Kaczmarek Marian 170
Kaden-Bandrowski Juliusz 76, 144
Kadłubek Wincenty 54
Kafka Franz 206, 298, 302, 304
Kain Dawid, właśc. Paweł Matei 223,
225, 226
Kalemba-Kasprzak Elżbieta 85, 100
Kalin Arkadiusz 195
Kalinowska Maria 395
Kaliszewski Andrzej 323
Kamecka Małgorzata 395
Kaniecki Przemysław 410
Kant Immanuel 128, 194, 283
Kantarska-Koper Regina 360
Kapuściński Ryszard 25, 26, 30–34,
36, 41, 59, 324
Karasek Krzysztof 60
Kartezjusz, właśc. René Descartes
191, 194
Kasjodor, Flavius Magnus Aurelius
Cassiodorus 160
Kasperski Edmund 188–191
Kasprowicz Jan 83, 84, 88, 89, 93, 97,
107, 121, 123
Kasprzysiak Stanisław 79
Kassovitz Mathieu 231
Kawafis Konstandinos 306
Kawalec Julian 122
Kawka Maciej 213
Kaźmierczyk Zbigniew 401
Kąkolewski Krzysztof 322
Kechula Michael A. 202
Keller Gottfried 69
Kennedy Christopher 204
Kermode Frank 130
Ketchum Jack 221, 230
Keyes Ralph 199
Kędziora Juliusz 84, 93, 123
Kępiński Antoni 113
Kierkegaard Søren 47, 410
Kiezuń Anna 131
Kijowska Kazimiera 346, 350
Kijowski Andrzej 9, 345–356
King Stephen 210, 235
Kirchner Hanna 239
Kiszela Marcin 223, 224
Kłobukowski Michał 426, 445, 448,
456, 457
Kłoczowski Piotr 79
Kłosiński Krzysztof 43, 50, 85, 86,
128, 165, 236, 288
Kłossowicz Jan 259
Kochaniewicz Paweł 161
Kochanowski Jan z Czarnolasu 154,
164, 183, 184
Kochanowski Piotr 154
Kogut Bogusław 122
Kolberg Oskar 359
Kończakowski Stefan 110
Komendant Tadeusz 427, 433–435,
440
Komornicka Maria 35
Koncewicz Barbara 262
Konopnicka Maria 74, 359
Konwicki Tadeusz 9, 58, 61, 62, 146,
147, 403–412, 414, 415, 417–423,
448, 449, 453
Korczak Janusz 8, 239–255
Korcowski Michał 228
Kornhauser Julian 60
Korotkich Krzysztof 381, 382, 384
Korsak Włodzimierz 394
Kosiński Jerzy 35
Kossak Zofia 57, 156
Kostkiewiczowa Teresa 23, 251

- Kowalczewska Joanna 42
Kowalewski Krzysztof 280
Kowalska Anna 253
Kowalska Maria 417
Kowalski Piotr 358
Kowalski Grzegorz 384, 401
Kozmian Kajetan 155
Krajewska Anna 262
Krakowiak Małgorzata 251
Krall Hanna 324
Krall Jordan 223
Krasicki Ignacy 72, 154
Kraśniński Janusz 140, 141, 149–153,
155, 167
Kraszewski Józef Ignacy 73, 74, 85,
86
Kreisberg Alina 300
Kropiwnicki Maciej 40
Królak Sławomir 126
Kruczkowski Leon 120, 121
Krynicky Ryszard 60, 200
Krzemieniowa Krystyna 396
Krzemień-Ojak Sław 99, 401
Krzempek Monika 213
Krzysztoń Jerzy 153
Krzywicka Irena 35
Kubacki Waclaw 321
Kubin Alfred 448
Kucharski Kazimierz 258
Kudelski Zdzisław 288, 290–296
Kudliński Tadeusz 170
Kukulski Leszek 73
Kula Witold 15
Kulawik Adam 19
Kulczycka Dorota 382
Kulesza Dariusz 7, 8, 39, 42, 61, 125,
131, 145, 149, 155, 165, 166, 398
Kuleta Rafał 214, 217, 221
Kulmowa Joanna 360
Kunce Aleksandra 220, 388
Kuncewiczowa Maria 77
Kunz Tomasz 167
Kuran Michał 164
Kurek Jalu 170
Kurpiński Karol 123
Kushner Eva 20
Kuska Wojciech 195
Kuśmierczyk Barbara 332
Kutyla Julian 40
Kuźma Erazm 90, 220, 398
Kydryński Juliusz 174
Kyrzczak Kazimierz jr. 217, 223, 224, 226
- L**
Lack Stanisław 89, 95, 99, 100
Lalewicz Janusz 88, 184
Landman Adam 91
Le Corbusier, właśc. Charles-Édo-
uard Jeanneret-Gris 440
Lee Edward 211, 221, 228, 230
Léger Fernand 444
Legeżyńska Anna 50, 128, 165, 236,
288
Lehmann Hans-Thies 82, 103
Lejeune Philippe 171, 193, 195
Lektorowiczówna W., zob. Wyka
Marta
Lemmon Marion D., Jr. 69
Leociak Jacek 239, 240, 247
Leone Sergio 223
Leończuk Jan 360
Lermontow Michaił 69
Lessing Gotthold Ephraim 116
Leś Mariusz M. 8, 166, 197
Leśmian Bolesław 385
Lévinas Emmanuel 408, 417
Lewicki Zbigniew 41
Lewis Clive Staples 234, 391
Libera Zdzisław 143
Lichański Jakub Z. 209, 233, 234
Lichański Stefan 122, 416
Lipska Ewa 60
Lis Renata 127
Lisiecka Sława 381
Lohafer Susan 204
Lotman Jurij 184
Lovecraft Howard Philip 210
Lowell Robert 385

- Lubas-Bartoszyńska Regina 170–176,
178, 181, 183, 188, 194, 195
- Lubelski Tadeusz 410
- Lubkiewicz-Urbanowicz Teresa 84,
85, 107, 123
- Luter Marcin 191
- Lyotard Jean-François 125, 126, 128
- Ł**
- Łanowski Jerzy 163
- Łapiński Zdzisław 59
- Ławski Jarosław 9, 381, 382, 384, 395
- Lopatyńska Lidia 170
- Ługowska Jolanta 358, 359, 361
- Łukasiewicz Jacek 426, 431, 457
- Łukasiewicz Małgorzata 235
- M**
- Macdonald Dwight 126
- Mach Wilhelm 122
- Maciąg Włodzimierz 356
- Maciejewski Ignacy Sewer 84
- Maciejewski Krzysztof 217
- Mackiewicz Józef 141, 151, 156, 158,
159
- Madejski Jerzy 355
- Maeterlinck Maurice 82
- Majchrowski Zbigniew 275
- Makowiecki Andrzej Z. 50, 128, 165,
236, 288
- Makowiecki Tadeusz 75, 76
- Malewska Hanna 35, 140, 159–161
- Matecki Jakub 225
- Mandalian Andrzej 58
- Mann Susan 69
- Mann Tomasz 61, 149, 384, 412, 413
- Mannheim Karl 21, 414
- Mańkowski Zbigniew 390
- Marcel Gabriel 192
- Marcjalis, Marcus Valerius Martialis
218
- Markiewicz Henryk 14, 103
- Markowski Michał Paweł 55, 220,
308, 381
- Marks Karol 128, 413
- Márquez Gabriel Garcia 448
- Martin du Gard Roger 150
- Masih Tara L. 202
- Masłoń Krzysztof 150, 157
- Masłowska Dorota 64
- Masterton Graham 232
- Materska Maria 42
- Mateusz, św. 306
- Matuszek Gabriela 92, 105
- Matywiecki Piotr 36
- Mazurkiewicz Adam 8, 209
- McLuhan Marshall 141
- Meades Rob 215
- Mellick Carlton III 223
- Mencwel Andrzej 354, 401
- Merton Thomas 411
- Metelicka Zofia 360, 362–364
- Mętrak Krzysztof 349
- Michalski Cezary 63
- Michałowski Piotr 273
- Miciński Tadeusz 84, 395
- Mickiewicz Adam 129, 131, 132, 134,
135, 144, 145, 155, 158, 164, 285,
328, 83, 385, 390, 395, 411
- Mielhorski Robert 383
- Mikiciuk Elżbieta 390
- Mikita Marta 317
- Milgram Stanley 42
- Milhorn H. Thomas 214
- Miller Mary 204, 207
- Miller Marek 342, 343
- Miłkowski Tomasz 280, 281
- Miłosz Czesław 9, 35, 56, 126, 148,
158, 159, 171, 253, 381–388, 390,
393–401, 448
- Miłosz Oskar 56, 148, 400
- Miodońska-Brookes Ewa 19, 112, 124
- Misiołek Edmund 82, 270
- Miśtak Adrian 226
- Mitzner Piotr 97, 119
- Mizińska Jadwiga 414
- Miziński Jan 414
- Mojżesz 324, 325, 328, 333

- Molski Marcin 155
Morawiec Arkadiusz 290, 292–295,
315, 426, 427, 430, 431, 434, 435,
438, 441, 442, 449, 452, 453
Moroz Grzegorz 395
Morrison Jim 317
Morton Józef 122
Morus Tomasz 42
Mounier Emmanuel 161
Mozart Wolfgang Amadeusz 411–
–412
Moździoch Jarosław 211, 232
Mrożek Sławomir 131, 141, 145, 164,
166, 253
Musijenko Swietłana 384, 390
Musil Roberta 150
Muśnicki Nikodem 155
Myślińska Joanna 360, 362, 364–367,
369, 377
Myśliwski Wiesław 37, 59, 84, 85,
107, 122, 123, 125, 130–137, 141,
155, 166, 167
Mytych Beata 220
- N**
Nabokov Vladimir 175
Nagórski Adam 146
Nakata Hideo 209
Nałkowska Zofia 35, 185, 193, 194,
239, 253, 255, 449
Napoleon Bonaparte 156, 414
Nasiłowska Anna 35, 55, 61
Nastulanka Krystyna 280
Natolska Wanda 258
Natolski Józef 258
Nawarecki Aleksander 213, 220
Necro 211
Nelles William 200, 203, 205–207
Newerly Igor 245
Nicoll Allardyce 95
Niebrzegowska-Bartmińska Stanisła-
wa 91
Niemojowski Andrzej 84, 88, 89, 93,
94, 123
Niemojowska Maria 412
Nietzsche Friedrich 191, 195, 243,
244, 381, 387, 393, 396, 401
Norwid Cyprian 258
Nosek Anna 9, 357, 360
Nowacka Beata 25, 30
Nowacki Dariusz 144, 427, 432, 442,
446, 450, 453
Nowak Maciej 160, 161
Nowak Tadeusz 122
Nowak Włodzimierz 326
Nowakowski Jan 116
Nowakowski Marek 78, 145
Nowakowski Zygmunt 77
Nowicki Stanisław, właśc. Stanisław
Bereś 407
Nowosielski Kazimierz 187
Nycz Ryszard 49, 50, 62, 87, 90, 91,
128, 143, 165, 193, 220, 226, 227,
229, 236, 288, 308, 311, 386
- O**
Obama Barak 46
Oczko Piotr 389
Odojewski Włodzimierz 141, 156,
157, 159
O'Hara Frank 62
Okon Jan 164
Okopień-Sławińska Aleksandra 89,
209, 220
Olejniczak Józef 382, 384, 395
Olek-Redlarska Zofia 360, 362, 369,
370, 374, 375
Oleksiuk Michał 300
Olszewska Maria Jolanta 8, 79, 117
Ołdakowska-Kufłowa Mirosława 304
Opacki Ireneusz 127, 173, 236, 289
Orbitowski Łukasz 210
Orkan Władysław 84, 85, 88, 89, 93,
94, 97, 106, 109, 115, 118, 121, 123
Orski Mieczysław 427, 442, 449, 457,
458
Ortwin Ostap 89, 95
Orzeszkowa Eliza 85, 86, 385

Ostaszewska Danuta 23, 51
Ostaszewska Helena 360
Ostolski Adam 40
Ostrowski Witold 391
Oszubski Tadeusz 235
Owczarz Ewa 74, 395
Ozorowski Edward, abp 396
Ozóg Jan Bolesław 122

P

Paclawski Jan 304
Paczowska-Łagowska Ewa 220
Panas Władysław 398
Papuzińska Joanna 359, 360, 371, 373,
375
Parandowski Jan 90
Pascal Blaise 47, 309, 408
Pascal de Rotschild Henri 174
Passendorfer Janusz 419
Pasternak Borys 316
Pastuszek Andrzej 60
Patzek Barbara 163
Pawelec Dariusz 23
Pawłowiczowa Janina 269
Pazurkiewicz Stanisław 100
Pepys Samuel 297
Perec Georges 448
Petawiusz Dionizjusz 218
Piasecki Marcin 426, 427, 429
Piechota Magdalena 321
Pieńkosz Konstanty 355
Pierce Cameron 223
Pietrzykowski Leon 259
Piętaś Stanisław 139
Pigoń Stanisław 132
Pilipiuk Andrzej 234
Piłat 161
Piorunowa Aniela 13, 49
Piraro Dan 223
Piviński Leon 77
Platon 300, 408
Plotyn 408
Płachcińska Krystyna 164
Poborska-Kobrzyńska Beata 169

Podbielski Henryk 136
Podraza-Kwiatkowska Maria 86
Polewka Adam 174
Popiel Jacek 97, 124
Porazińska Janina 360
Poświętowska Halina 35
Potocki Jan 73
Potocki Waclaw 154
Potrykus-Woźniak Paulina 213
Proust Marcel 150, 175
Prus Bolesław 85, 121, 383, 400, 419
Pruszyński Ksawery 25–27
Przemyk Grzegorz 60
Przyboś Julian 59, 359
Przybylski Ryszard Kazimierz 293
Przybyszewski Stanisław 428, 457
Przymuszała Beata 50, 128, 303
Putrament Jerzy 58
Puzyna Konstanty 299, 300
Pyzik Teresa 95, 101

R

Radzicki Józef 42
Rapacz Monika 445, 446, 454, 460
Ratajczak Józef 121, 122, 359, 374
Ratajczakowa Dobrochna 86, 87, 91,
105, 262, 275
Ravel Maurice 408
Redliński Edward 85, 122
Rej Mikołaj 383
Rejniak-Majewska Agnieszka 262
Reszke Robert 272
Reymont Władysław 85
Ricoeur Paul 100, 192
Rieger Stefan 413
Rilke Rainer Maria 316
Rimmon-Kenan Schломith 200
Roberts Adam 229
Rodak Paweł 253
Rodziewiczówna Maria 394
Rogoszówna Zofia 360, 368
Romuald Cudak 51
Rosenzweig Franz 408, 417
Rosner Krystyna 99

- Rostworowski Karol Hubert 80, 84, 88, 101, 102, 109, 115, 121
Rousseau Jan Jakub 174, 175
Różewicz Tadeusz 57, 259, 261, 299, 300, 306, 385, 395
Rudnicki Lucjan 140, 142, 149, 153–155, 167
Rusinek Michał 428, 436, 446, 447, 452, 459
Ryndak Zbigniew 122
- S**
- Sadowska Barbara 60
Sadzik Józef 385
Saganiak Magdalena 251
Sajewska Dorota 82, 87
Samperio Guillermo 200
Sandauer Artur 59, 226
Sapir Edward 445
Sarbiewski Maciej Kazimierz 218
Sarcey Franciszek 104
Sardou Michel 103
Sartre Jean-Paul 195
Sawicki Stefan 398
Schlegel Fryderyk 265
Schliemann Heinrich 163
Schow David J. 231
Schulz Bruno 444, 447, 448, 452–454, 459
Sendlerowa Irena 326
Seneka Lucjusz Anneusz 218
Seul Anastazja 161
Sewer 85, 93, 123
Shapard Robert 197, 200
Shimizu Takashi 210
Sidoruk Elżbieta 166
Siedlar Paweł 221, 234
Siedlecka Joanna 35
Siedlecki Michał 384
Sienkiewicz Barbara 220
Sienkiewicz Henryk 74, 85
Sierakowski Sławomir 64, 384
Sikora Jerzy 397
Sinko Tadeusz 163
Sioma Radosław 8, 57, 257, 262, 265, 266, 270, 279, 280, 390
Skarga Barbara 53, 191, 417
Skarga Piotr 328
Skimina Stanisław 218
Skórczewski Dariusz 347–351, 355
Skuczyński Janusz 265, 395
Skwarczyńska Stefania 15, 16, 22, 111, 170
Sławińska Irena 82, 95, 96, 99, 112, 112, 114, 255
Sławiński Janusz 28–31, 33, 52, 181, 184, 220, 241, 304, 346, 348, 357, 412
Słonimski Antoni 280
Słowacki Juliusz 383, 395, 401
Słucki Arnold 58
Smith Christopher 207, 231
Snopek Jerzy 327
Sobeczko Helmut J. 401
Sobeski Michał 89
Sobieraj Tomasz 220
Sofokles 96
Sokołowska Katarzyna 9, 321
Solińska Jadwiga 372
Sosnowski Jerzy 110
Souza de Robet 392
Speina Jerzy 395
Sroga Alojzy 122
Stachura Renata 60, 161
Staff Leopold 84, 88–90, 97, 101, 102, 109, 121, 123
Staiger Emil 51, 52, 165
Stala Marian 383, 385
Stalin Józef, właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili 291, 412
Stanbrough Harvey 202, 205, 205, 207
Stanik Stanisław 258
Stanisław August Poniatowski, król 155
Stanisławczyk Barbara 35
Starkey David 207
Starowieyski Franciszek 390
Starzyński Juliusz 390

- Stasiuk Andrzej 141, 426
Steiger Emil 52
Stein Edyta 175
Stempka Anna 8, 130, 169
Sten Jan, właśc. Ludwik Bruner 95
Stępniewska Alicja 135
Stępnik Krzysztof 321
Stiller Robert 127
Streng Henryk 444
Stróżewski Władysław 398
Strug Andrzej, właśc. Tadeusz Ga-
łęcki 75
Strzałkowska Małgorzata 360
Strzępka Monika 63
Sudermann Hermann 82
Sugiera Małgorzata 82
Sulikowski Andrzej 131, 159
Sur Illiniza 212, 214
Swedenborg Emanuel 433
Swift Jonathan 385
Swoboda Tomasz 230
Synoradzka-Demadre Anna 146
Szacki Jerzy 126
Szalewska Katarzyna 387
Szaniawski Jerzy 8, 57, 257–262, 265–
–271, 273, 274, 276, 277, 279–286
Szatkowska Wanda Anita 259
Szczegliacka-Pawłowska Ewa 383
Szczepański Jan Józef 395
Szczepkowska Joanna 280
Szczęsna Joanna 149
Szejnert Małgorzata 435, 439, 440
Szekspir William 121
Szelburg-Zarebina Ewa 359, 360, 368,
370
Szeszow Lew 47, 408
Szewczenko Taras 390
Szondi Piotr 82, 103, 270, 282
Sztachelska Jolanta 395
Szyrmer Ludwik 74
Szukiewicz Maciej 84, 88, 93, 114, 123
Szwed Wiktor 360, 362, 368, 369,
371–374
Szweykowski Zygmunt 400
Szybist Maciej 354
Szyłak Marzena 9, 345
Szymanowski Piotr 225
Szymańska Beata 89
Szymański Wiesław 373
Szyborska Wisława 54, 395
- Ś**
- Ścibor-Rylski Aleksander 58
Śmiałkowski Kamil 229
Śmigiel Łukasz 216, 217
Śniedziwska Magdalena 387
Świda-Ziemia Hanna 129
Świdorski Jędrzej 155
Świdorski Bronisław 410
Świetlicki Marcin 62
Świtoń Regina 360, 373
- T**
- Tabakowska Elżbieta 165
Taborska Katarzyna 195
Taborski Roman 86, 262, 280
Tarnawska Maria 393
Tasso Torquato 135, 154
Tatara Marian 19
Tatarowski Lesław 81
Terakowska Dorota 78
Teresa z Lisieux, św. 175
Thomas Denise 203
Thomas James 203
Tieck Ludwik 265
Tischner Józef 192
Tittenbrun Jacek 337
Tochman Wojciech 9, 321, 323, 324,
326, 329–334, 336, 338–341, 343
Todorov Tzvetan 194
Tokarczuk Olga 40, 63, 133, 134
Tolkien J. R. R. 130, 234
Tołstoj Lew 82
Tomasik Wojciech 59, 138
Tomaszewska Wiesława 345, 346,
352, 356
Tomaszewski Dyżma Bończa 155
Tomaszewski Feliks 394

- Tramer Maciej 383
Trembecki Stanisław 429, 457
Tulli Magdalena 10, 425–437, 439–
–442, 444–460
Turkiewicz Halina 394
Turowicz Jerzy 385
Tuszyńska Agata 35
Tuwim Julian 35, 36
Twardowski Jan 162
Tycner Marta 163
Tynecka-Makowska Słowinia 23, 391
- U**
Ujejski Kornel 359
Ulicka Danuta 20
Ungeheuer-Gołąb Alicja 360, 366,
368–370
Urbaniak Paweł 327
Urbizu Enrique 221
- V**
Van der Meer Jeff 214
van der Rohe Miesa 440, 441
Varga Krzysztof 427, 434, 447, 451,
454, 455
Vickery Olga 69
Viznary Istvan 217
Vogel Debora 444
Volkelt Johannes 107
Vovelle Michel 230
- W**
Wake David 215
Waksmund Ryszard 358, 370
Walas Teresa 53, 54, 143, 144, 149
Walc Jan 410
Wallis Mieczysław 217
Wałęsa Lech 385
Wańkiewicz Melchior 27, 186
Warmiński Janusz 123
Warnica Richard 203
Waśko Andrzej 296
Waśniowska Emilia 360, 373
Wat Aleksander 153, 414
Wayda Fryderyka 413
Wążyk Adam 139
Wądolny-Tatar Katarzyna 360, 375
Wencel Wojciech 63
Wergiliusz, Publius Vergilius Maro
135, 157
Werner Andrzej 157
Weysenhoff Józef 158, 394
Węcel-Ptaś Katarzyna 360
Whitman Walt 383
Whorf Benjamin Lee 445
Wiedemann Adam 428, 429, 447, 448,
457
Wiegandt Ewa 412
Wildstein Bronisław 63, 287
Wirpsza Witold 58
Wiśniewska Lidia 130
Wiśniewski Jacek 41
Witkacy, właśc. Stanisław Ignacy Wit-
kiewicz 35, 259, 261, 283, 444
Witkiewicz Stanisław 116
Witwicka Emilia 406
Wojaczek Rafał 35, 60
Wojdowski Bogdan 156
Wölfflin Henryk 49
Wolicki Aleksander 163
Wolny-Zmorzyński Kazimierz 323,
327
Wolska Dorota 262
Wołk Marcin 395
Woolf Virginia 222
Worcell Henryk 122
Wordsworth William 175
Woronicz Jan Paweł 155
Woroszyński Wiktor 58, 455
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria 321
Woźniakowski Jacek 426
Wójcik Włodzimierz 144
Wójcik Zygmunt 122
Wright Frederick A. 198, 203
Wroczyński Marek 232
Wydmuch Marek 226
Wyka Kazimierz 342
Wyka Marta 354

- Wysłouch Seweryna 10, 50–52, 128,
165, 236, 288, 303, 304, 311
- Wyspiański Stanisław 80, 83, 84, 88,
89, 95, 99–102, 107, 109, 110, 112,
115, 116, 121, 123, 124, 144, 145
- Z**
- Zaborowski Tymon 155
- Zagajewski Adam 60
- Zaleski Marek 428, 432, 439, 444, 454
- Zalewska Dorota 9, 287
- Zalewski Adam 210
- Zapędowska Magdalena 426, 430,
443–445, 447, 449, 451, 459
- Zapolska Gabriela 74, 86
- Zathey Hugo 135
- Zawieyski Jerzy 61
- Zawodniak Mariusz 59, 138
- Zaworska Helena 55
- Zbyszewski Waław 158
- Zegadłowicz Emil 80, 84, 88, 89, 101,
102, 107, 123
- Zgorzelski Czesław 255
- Ziątek Zygmunt 7, 25, 39, 178, 184–
–188, 322, 324
- Zielińska Mirosława 398
- Zieliński Marcin 42
- Zielonka Jurek 131
- Ziemkiewicz Rafał A. 63
- Zieniewicz Andrzej 54, 188, 241
- Ziętek Zygmunt 122
- Zimand Roman 61, 129, 169, 171, 172,
176–182, 186, 188, 194, 240, 252,
254
- Zimbardo Philip 42
- Ziołowicz Agnieszka 100
- Ziomek Jerzy 28, 183, 184
- Znaniński Florian 170
- Zola Emil 84, 93, 105, 117, 186
- Ż**
- Żabicki Zbigniew 122
- Żaboklicki Krzysztof 300
- Żelazny Mirosław 283
- Żeromski Stefan 75, 76, 85, 185, 252,
253
- Żmigrodzka Maria 122
- Żółkiewski Stefan 55
- Żułowski Andrzej 394
- Życieńska Ewa 222
- Życzyński Henryk 95
- Ž**
- Žižek Slavoj 39, 40, 44, 46–49