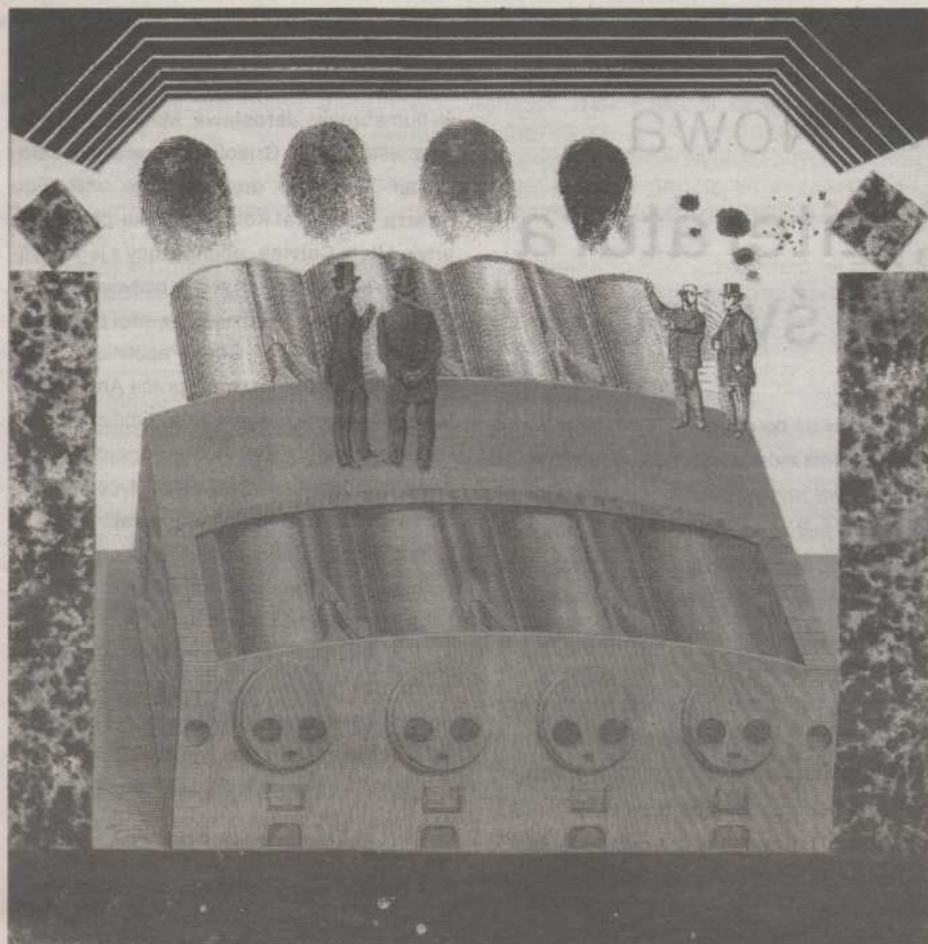


# DEKADA Literacka

Alicja Helman i Anna Łebkowska: Dialog o „Wahadle Foucaulta” ■ Wiersze Miroslava Holuba ■ Proza Jerzego Grundkowskiego ■ Włodzimierz Maciąg i Leszek Szaruga: Przeciwnicy uczonego



Rys. Aleksander Pieniek

## Tomasz Łubieński Magnificat

Śpiewam ci prosto w usta twój język czerwony  
widzę kiedy bierzemy oddech unisono  
a głos przepada w ciemnym kącie sali

ty weźmiesz mnie za rękę a ja przymknę oczy  
brzęczą lekkie rowery między dniem a nocą  
szosa zakręca dobrze pobiegnijmy dalej

poznają dawne leśne kwiaty czy porosty  
potem jezioro łódką na wyspę miłości  
wsiadam nic mnie nie boli ani się nie boję

więc to ty przeprowadzisz mnie na drugą stronę  
wrócisz sama bądź zdrowa język masz czerwony  
patrzę i śpiewam prosto w usta twoje

Alicja Helman

## Wahadło Foucaulta

czyli śladami wzorów powieści kryminalnych

Związki twórczości literackiej Umberta Eco z kulturą masową to jeden z bocznych, przyczynkarskich tropów umożliwiających jej analizę.

Zarówno *Imię róży*, jak i *Wahadło Foucaulta* są na pierwszy rzut oka powieściami kryminalnymi, czy też przynajmniej wyposażonymi w rozwinięty wątek kryminalny, który angażuje mniej wyrobionego czytelnika i uruchamia pracę jego wyobraźni. Z tego oczywistego spostrzeżenia wynika, że i w tym przypadku funkcjonuje coś takiego jak pierwszy poziom lektury, na którym teksty powieści Eco dostępne są dla wszystkich, oraz, rzecz prosta, zaopatrzone w kolejne, coraz to głębsze poziomy, które domagają się subtelnej egzegezy znawców, a w lekturze dostępne są czytelnikom bardziej wyrobionym.

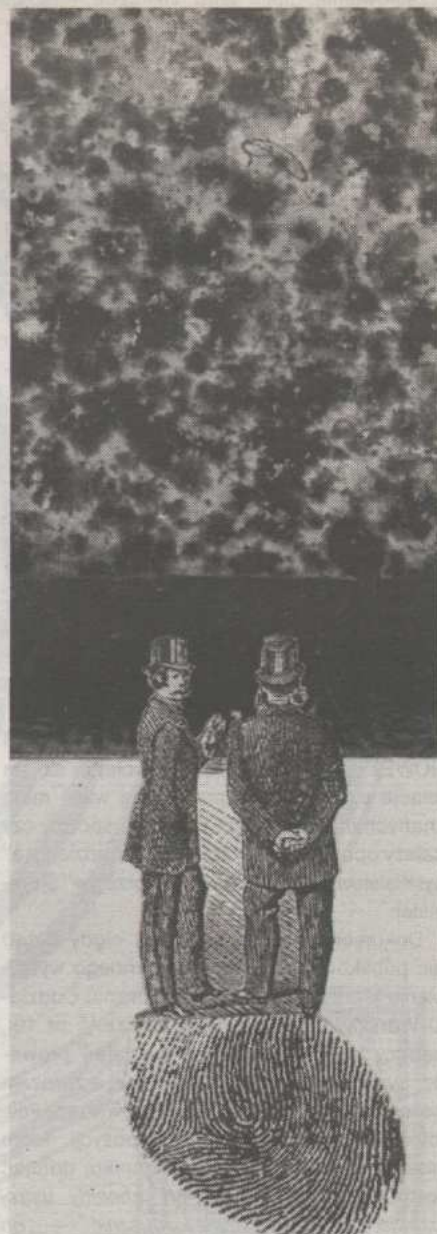
*Imię róży* i *Wahadło Foucaulta* przynoszą nam na pierwszym planie „historię domysłów w stanie czystym”, jak sam Eco definiuje powieść kryminalną, cokolwiek by się w tych utworach nie działo i nie przekazywało poza tym. Powieści Eco są czytane przez znawców i przez miłośników tego gatunku w większym stopniu jako powieści kryminalne niż to zamierzył i życzyłby sobie autor. Pisze przecież w *Dopiskach na marginesie Imienia róży*, iż pozór powieści kryminalnej ludzi do końca tylko naiwnego czytelnika tej książki. Zaczyna się ona jak powieść kryminalna, ale nie jest nią, ponieważ odkrywa się w niej samej niewiele, a detektyw ponosi klęskę. Lecz tak przecież dzieje się w późniejszej powieści czarnej u Hammetta czy Chandlera, co sam Eco wykorzystał w *Wahadle Foucaulta*. Jeśli w *Imieniu róży* mamy Wilhelma z Baskerville, Casaubon — bohater *Wahadła Foucaulta* najchętniej porównuje siebie do Sama Spade'a

(*Sokół maltański*) lub Philipa Marlowe, detektywa z cyklu powieściowego Raymonda Chandlera.

Samo osadzenie „śledztwa” w odległej przeszłości historycznej mogłoby wydawać się novum, nie wykorzystywanym przez powieść kryminalną, ale o tym, że jest inaczej przekonuje nas powieść autorki szkockiej, piszącej pod pseudonimem Josephine Tey, pt. *Córka czasu* (Warszawa 1974). Autorka, która naprawdę nazywała się Elizabeth MacKintosh, pisała też sztuki historyczne, tym razem pod pseudonimem Gordon Daviot. Widać — jak Eco — była również miłośniczką średniowiecza, bowiem kazała swemu bohaterowi, inspektorowi Alanowi Grantowi, zająć się śledztwem w sprawie domniemanych zbrodni Ryszarda III. Eco nie czyni nigdzie aluzji do Josephine Tey, choć *Wahadło Foucaulta* jest bogate w cytaty intertekstualne, których dostarczyła sztuka popularna. Nie musiał wszelako znać *Córki czasu*, by wykorzystać ten sam pomysł. Jak utrzymują znawcy powieści kryminalnej, w tym gatunku nie da się wymyślić niczego naprawdę nowego.

Pomysł Tey jest oczywiście prostszy niż Eco, jak też jego realizacja przebiega stricte według reguł policyjnego śledztwa, tyle że jego przedmiotem są dokumenty historyczne. Inspektor Grant jest amatorem w tej dziedzinie, a jego pomocnik, Brent Carradine, to Amerykanin o zamiłowaniu historycznym, któremu nieobce są techniki „szperania”, lecz daleko mu do bycia znawcą epoki. Obaj dochodzą do tego, co od dawna wiadome historykom, choć dowody wysuwane przeciw bądź w obronę Ryszarda III, mają raczej charakter poszlakowy. Również na sposób powieści kryminalnej wprowadza Eco do

DOKONCZENIE NA STR. 11





CO NOWEGO  
W PRASIE

W marcu minęło 30 lat od sprawy „Listu 34”. Całe pokolenie wyrosło od tamtego czasu, pamiętają go z autopsji jedynie ludzie starsi, spośród sygnatariuszy „Listu” żyje tylko pięciu. Dobrze więc, że prasa dwiema poważnymi publikacjami przypomniała to wydarzenie, które choć w burzliwych dziejach stosunków peerełowska władza — społeczeństwo dramatyzmem ustępowało innym, to przecież z wielu powodów zasługuje na trwałą pamięć. „List 34” był pierwszym zbiorowym, niezależnym i krytycznym wystąpieniem intelektualistów wobec władzy. Zapoczątkował długotrwały proces tworzenia się nurtu opozycyjnego wśród elity umysłowej, który z czasem miał bujnie zaowocować różnymi formami kultury niezależnej, działalnością KOR-u, udziałem w powstaniu „Solidarności”, w umocnieniu społecznego oporu w latach osiemdziesiątych i w zwycięstwie roku 1989. Już to wystarczy, by zapewnić mu miejsce w historii.

Ale „List 34” jest ważny nie tylko jako fakt historyczny. Stanowi on bowiem niezwykle wyrazistą ilustrację i dokument wielu charakterystycznych elementów ówczesnej rzeczywistości politycznej i kulturalnej, teraz już często zapomnianych, zmitologizowanych, przeinaczonych.

Ludziom młodszym trudno dziś zrozumieć efekt, jaki wywołała petycja grupy intelektualistów uznających istnienie opinii publicznej, prawa do krytyki, swobodnej dyskusji i rzetelnej informacji za konieczny element postępu i domagających się zmiany polityki kulturalnej w duchu praw zagwarantowanych przez konstytucję państwa polskiego i zgodnych z dobrem narodu a konkretnie zwracających uwagę na ograniczenia przydziału papieru na druk książek i czasopism oraz zaostrożenie cenzury jako na sytuację zagrażającą rozwojowi kultury narodowej (to cała treść „Listu”). Reakcją na te niebuntownicze przecież uwagi i postulaty była mobilizacja przeciwko ich sygnatariuszom całego aparatu partyjnego i propagandowego, poczynając od najwyższych władz. Sprawą zajmował się z niezwykłym przejęciem sam Gomułka, który osobiście napisał tekst przemówienia, jakie jego zastępca Kliszko, druga osoba w hierarchii władzy, wygłosił na zebraniu warszawskiego Oddziału ZLP w odpowiedzi na „prolistowe” wystąpienie Marii Dąbrowskiej. W środkach masowego przekazu rozpętano ogromną kampanię przeciwko „Listowi” (nie cytując jednak jego treści); przedstawiano go jako wynik manipulacji zagranicznych wrogich sił. Wielkim nakładem starań usiłowano zdezawuować znaczenie „Listu” poprzez próby podzielenia jego sygnatariuszy, a także przez zbieranie podpisów członków ZLP pod „kontrlistem” (zebrano ich ponad 600). Wreszcie w stosunku do większości sygnatariuszy zastosowano represje (zróżnicowane) polegające na zakazie druku, zakazie wymieniania nazwiska w mass mediach, zakazie wyjazdu za granicę.

Władza zareagowała więc tak, jakby „List 34” zagrażał jej podstawom. Trudno o bardziej wyrazisty dowód olbrzymiego znaczenia, jakie (z bardzo różnych powodów) intelektualisci mieli dla komunistów. To wydarzenie sprzed trzech dziesięcioleci pozwala zrozumieć zachowania i frustracje ludzi kultury w latach późniejszych, także ostatnich.

O „Liście 34” pisze w 3 nrze „RES PUBLIKI NOWEJ” Tomasz Jastrun. Powołując się na relacje sygnatariuszy przekazuje wiele mało znanych informacji, np. na temat sporów czy należy opublikować „List” na Zachodzie („za” był Kisielewski, zdecydowanie „przeciw” Słoniński).

Dokumentem dużej wagi jest nigdy dotąd nie publikowany pełny tekst słynnego wystąpienia Marii Dąbrowskiej na zebraniu Oddziału Warszawskiego ZLP („POLITYKA” nr 10), będący krytycznym zapisem działań prowadzonych po „Liście” przez władze, a zarazem gorącą polemiką z nimi, podejmowaną w imię interesów kultury polskiej, z pozycji, które pisarka określiła w swym dzienniku, notując rozmowę ze znajomym: *My chcemy ustrój ożywić, uzdrowić, uwielkodusznić — on chciałby powrotu do dawności.*

J. L.

W pierwszej chwili wydaje się, że leży przed nami dość gruba książka. Dopiero po dokładniejszym obejrzeniu okazuje się, iż te ponad 300 stron to podwójny (1-2) tegoroczny numer „Literatury na świecie”. Razem ze zmianą redaktora naczelnego (jest nim obecnie Piotr Sommer) zmienił się też format czasopisma — jest teraz dwukrotnie większy. Dodam od razu, że zawartość jest na tyle interesująca, iż warto na „Literaturę...” wydać 35 tys. złotych.

Numer otwiera obszerny blok tekstów, poświęconych twórczości pisarzy wywodzących się z Karaibów. Ten zakątek świata literackiego spopularyzowała Nagroda Nobla, którą w 1992 roku otrzymał Derek Walcott. Autor poematu *Omeros* jest ciągle mało znany w Polsce, toteż „Literatura...” stara się zapelnąć tę lukę. W numerze znajdziemy wiersze Walcotta w tłumaczeniach Jerzego Jarniewicza i Andrzeja Szuby oraz obszernie przemówienie noblowskie, łączące poezję i pamięć — jednostkową, ale i narodową — pozwalającą zachować tożsamość mieszkańcom Antyli.

Utworom Walcotta towarzyszy szkic Freda D'Aguiara, sytuujący twórczość karaibskiego poety na pograniczu dwóch kultur, „między afrykańskością i europejskością”, „między zewnętrznym światem społeczności a wewnętrznym, kontemplacyjnym światem artysty”. Obok Walcotta w „bloku karaibskim” znajdujemy opowiadanie urodzonej na Jamajce Aleccii McKenzie z tomu *Satellite City* (wydanie całości zapowiada oficyna wydawnicza „Topos”), w tłumaczeniu Krzysztofa Hejwowskiego, dla którego praca ta jest zresztą translatorskim debiutem. Hejwowski jest też tłumaczem fragmentów książki *Czarny albinos* Namby Roya, pochodzącego z Jamajki, a mieszkającego obecnie w Anglii pisarza, malarza i rzeźbiarza.

Kolejni, prezentowani przez „Literaturę na świecie” karaibscy twórcy to Caryl Phillips *Europejskie plemię* w tłumaczeniu Moniki Sujczyńskiej i Michel Ondaatje (wywodzący się z Karaibów a mieszkający w Kanadzie) — laureat Booker Prize (1992) za powieść *The English Patient*, której fragmenty spolszczył Wacław Sadkowski. O *Rannym Angliku* tłumacz pisze, iż jest on „powieścią o odpowie-

działności gatunku ludzkiego za los, jaki ów gatunek samemu sobie zgotuje”.

Wylaniający się z tych tekstów obraz literatury związanej z basenem Morza Karaibskiego jest dostatecznie ciekawy, by żalować, że ciągle sytuuje się ona jedynie w wydawniczych zapowiedziach.

Kolejne strony najnowszej „Literatury na świecie” przynoszą utwory związane (geograficznie) z terytorium byłej Jugosławii. Julian Kornhauser prezentuje swoje tłumaczenia wierszy Ivo Andrića oraz omówienie liryki autora *Mostu na Drinie i Konsulów ich cesarskich mości*. W pracy tej (z tytułowanej *Chrześcijański egzystencjalizm liryki Ivo Andrića*) czytamy, iż jego poezja „od swych bośniackich

Eugeniusza Kabatca, który szkicuje rozwój włoskiej prozy po II wojnie światowej. Kabatc omawia książki Scaccia, Lampedusy, Vergi, Calvina, Vittoriniego, Pasoliniego czy Morsellego i czytając te uwagi, trudno się nie zgodzić z ich autorem, gdy biada, że włoską literaturę reprezentują głównie „powieści” Umberto Eco, który „jest bliższy raczej grze w tarota niż próbie odpowiedzi na najbardziej egzystencjalne pytania (...) Kiedy już nic nie jest wiadome na pewno, w nasze zatrute serca wkłada się ponownie lęk przed podejmowaniem jakiegokolwiek odpowiedzialności: jacyś ludzie, jakieś sprawy? A od czegoż to mamy Pana Boga w naszej śródziemnomorskiej tradycji?”

Po artykule Kabatca, odnajdujemy w „Literaturze...” wiersze Pier Paolo Pasoliniego, w tłumaczeniu Jarosława Mikołajewskiego oraz esej Raula Grisollii, omawiający całokształt filmowego dorobku tego włoskiego pisarza i reżysera. Kolejna włoska pozycja to artykuł Italo Calvina, pochodzący z jego książki *Wykłady amerykańskie a poświęcony*, jak pisze sam autor, „apologii powieści pojmowanej jako wielka sieć”. Obok Pasoliniego i Calvina „Literatura...” przynosi prace Anny Wasilewskiej (o ineditach Carla Emilia Gaddy) i Joanny Ugniewskiej (która odnajduje nurty pre-postmodernistyczne w eseistyce włoskiej lat 1950–78) oraz Haliny Kralowej.

Jak widać z tego pobieżnego omówienia, najnowsza „Literatura na świecie” jest nie tylko gruba, ale i bardzo pożywna. Gdyby szukać klucza, którym posłużyła się redakcja w doborze tekstów, to byłby nim może motyw poszukiwania przez pisarza własnej odrębności i tożsamości a tak ważny dla twórców pochodzących z małych wysp Karaibów czy wstrząsanego wojną domową Półwyspu Bałkańskiego.

A oprócz tego znajdujemy w „Literaturze...” fragmenty (w tłumaczeniu Michała Kłobukowskiego) *Century 21* Ewy Kuryluk (powieść ta ma ukazać się w gdańskim wydawnictwie „Marabut”), recenzje, polonica i inne drobniaki.

Pozostaje tylko jeszcze raz zachęcić do lektury.

Andrzej Franaszek

Nowa  
„Literatura  
na świecie”

początków aż po ostatnie tragiczne w wymowie wyznania mówi wyłącznie o powolnym, ale świadomym przygotowaniu się do spotkania z Bogiem, jest zapisem oczekiwania na chwilę ostateczną, wyznaniem rzuconym Nietzscheańskiej koncepcji poszukiwania prawdy, stawiącej sobie za cel obronę życia przed cierpieniem”.

Kornhauser tłumaczy również wiersze serbskiego poety Stevana Tonticia, pochodzące ze zbioru *Sarajewski rękopis* (1993) i w części powstałe w obłożonym Sarajewie. „Blok jugosłowiański” zamykają artykuły Biserki Rajčić — tłumaczki na serbski m.in. utworów Miłosza, Konwickiego, Mrożka i Kotta.

We wrześniu 1993 roku odbyły się w Puławach VIII Spotkania z Literaturą Świata, poświęcone współczesnej literaturze włoskiej. „Literatura...” prezentuje wybór, pochodzący ze Spotkań prac krytycznych i translatorskich. Za swego rodzaju wstęp służy esej

WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE

WSPÓŁCZEŚNI  
POLSCY PISARZE  
I BADACZE LITERATURY

słownik biobibliograficzny

opracował zespół  
pod redakcją Jadwigi Czachowskiej i Alicji Szalagan  
tom I (A–B)

Słownik „Współcześni polscy pisarze i badacze literatury” jest wydawnictwem skierowanym do grona czytelników zainteresowanych literaturą, zwłaszcza badaczy, krytyków, wydawców, nauczycieli, bibliotekarzy, studentów.

Słownik zawiera pełne i aktualne informacje dotyczące życia i twórczości około 1800 autorów, którzy rozwijali twórczość po 1918 r. w kraju i na emigracji: poetów, prozaików, dramatopisarzy, krytyków literackich i teatralnych, eseistów, reportażystów, tłumaczy, a także historyków i teoretyków literatury.

Na każde hasło składa się:

- biogram w ujęciu faktograficznym,
- zestawienie twórczości informujące o utworach opublikowanych w postaci książek, sztukach wystawianych na scenie, widowiskach i słuchowiskach radiowych,
- wykaz ważniejszych studiów, artykułów i recenzji poświęconych twórczości autora hasłowego.

Z planowanego na 7 tomów wydawnictwa, w 1994 r. zostaną opublikowane trzy tomy. Tom I (A–B), tom II (C–F) i tom III (G–J). Dalsze tomy będą się ukazywać w odstępach rocznych.

Dział Sprzedaży Hurtowej WSiP:  
Warszawa, ul. Grochowska 21, tel. 610-69-06, tel./fax 610-67-95



WSiP

00-950 WARSZAWA  
Plac Dąbrowskiego 8,  
tel. 26-54-51 (centrala),  
fax 27-92-80  
telex 816132 WSiP pl.

ZAPRASZAMY DO KSIĘGARNI  
FIRMOWYCH  
w WARSZAWIE  
ul. Kredytowa 9, pl. Dąbrowskiego 8  
tel. 26-54-51 w. 170,  
26-75-70, 26-01-76

w KRAKOWIE  
ul. Sławkowska 11,  
Księgarnia Literacka  
tel. 22-47-73



# Miroslav Holub

w tłumaczeniach  
Krzysztofa  
Lisowskiego

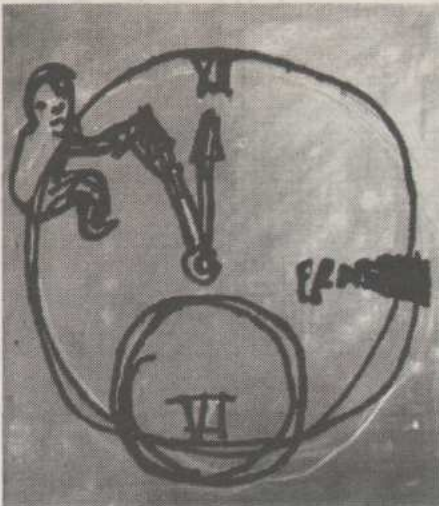
## Zegar

W dziesiątym wieku  
mnich Gilbert  
skonstruował mechaniczny zegar:  
zwrócenie ducha  
ku Wiekuistemu Nieskończonemu  
wymagało  
tykania. Niepokój,  
jak błazen na trapezie,  
który zwalnia.

Z tykania zrodziły się dzwony,  
z synchronicznego huczenia dzwonów  
zrodziły się miasta,  
z miast zrodziły się dalsze zegary,  
z godzin zrodziły się  
minuty,  
z minut zrodziły się  
sekundy,  
z sekund zrodziło się  
okamgnienie.

Ale nie ma przyrody w tym  
okamgnieniu.  
Ani miast. Ani dzwonów, ani tykania.  
Ani mnicha. Ani popiołu.

Akrobata pod kopułą  
chwytą drążek,  
którego nie ma.



Walter Dahn, 1986

## Pietyzm

Kwiaty  
wstawiali zawsze prędko do wazonu,  
wazon do hali, do chłodu, do ciemna,  
żeby zapach trwał długo.

Umarli.  
Ich urny stoją  
w hali, w chłodzie, w mroku  
a ślepy pajak  
opiekuje się nimi, żeby —

Inaczej by to wszystko  
było zbyt smutne.

Miroslav HOLUB, ur. 1923, czeski poeta i eseista. Po ukończeniu studiów w 1953 r. pracuje do dziś jako uczony-biolog, specjalista w zakresie immunologii. Debiutował zbiorkiem *Codzienny dyżur* (1958), dotąd opublikował kilkanaście tomów poezji. Tłumacz na język czeski wierszy min. Herberta i Różewicza.

# Leszek Elektorowicz Czy schyłek postmodernizmu?

Na przykładzie twórczości Johna Bartha można obserwować przemiany amerykańskiego literackiego postmodernizmu. W swej wczesnej fazie nurt ten szukał odpowiedzi na pytanie, jak pisać „po Joyce, Kafce, Hessem czy Beckettie. Tak aby podejmująca to wyzwanie „literatura wyczerpania” (tytuł programowego szkicu Bartha) nie okazała się — „literaturą wyczerpaną”. Szczególnie Joyce stał się najobfitszym źródłem inspiracji i — imitacji. Nieprześcignione bogactwo jego inwencji, technik, perspektyw spojrzenia pisarskiego na człowieka i w głąb niego, wielkość zamysłu takiego dzieła jak *Ulysses*, a potem — genialnej szarady lingwistycznej, jaką jest *Finnegans Wake*, było u źródeł eksploracji, innowacji i przetworzeń prozy postmodernistycznej. Pytania „jak pisać po Joyce?” nie stawiali sobie jeszcze pisarze poprzedniej generacji, jak Mailer, I. Shaw, Bellow czy Styron. Byli oni raczej sukcesorami literatury lat trzydziestych i czterdziestych, zwłaszcza Hemingwaya, Dos Passosa i Faulknera, zaabsorbowani własnym doświadczeniem pokoleniowym II wojny światowej i powojennymi problemami społecznymi. Bardziej się tu liczyła tematyka niż jej oprawa formalna zbliżona do konwencji, bądź adaptowana wedle mistrzów dekad poprzedzających. Także piewcy kontrkultury, w tym Kerouac, Tom Wolfe, Ken Kesey, rewelacje swe wyrażali językiem spontanicznym, nieczuli na satysfakcję i powaby nowych technik prozatorskich.

Zapewne dokonania Nowej Fali powieści francuskiej (którą można by określić jako „postegzystencjalizm”), ukoronowane Noblem za *Drogę do Flandrii* Claude Simona, uświadomiły młodym pisarzom amerykańskim znaczenie formalnych poszukiwań i nowatorstwa, lecz po wzorce sięgali własne, anglojęzyczne. Paradoksem jest, że dziś ten nurt francuskiej prozy jest prawie zapomniany, podczas gdy pokrewny mu (choć zapewne nie tak dogmatyczny) amerykański postmodernizm po trzydziestu paru latach nie zeszedł jeszcze ze sceny literackiej świata, a żywot jego przedłużają spóźnione tłumaczenia w wielu krajach (w tym i w Polsce).

Wojna wietnamska przeorała świadomość ówczesnego młodego pokolenia — i jeśli w bataliach z Niemcami czy Japończykami w czasie II wojny światowej można było jeszcze odmalowywać brutalne, lecz i heroiczne epizody, o tyle wojna w Wietnamie, której cele dla mas amerykańskich nie były tak jasno określone, kazała zakwestionować wartości cnót żołnierskich i wręcz — obywatelskich. Powstaje wtedy literatura „czarnego humoru”, objęta później określeniem „postmodernistyczna”. Porównanie takich powieści wojennych jak *Nadzy i martwi* Mailera, *Młode lwy* I. Shawa czy *Stąd do wieczności* J. Jonesa z *Rzeźnią nr 5* Vonneguta lub *Paragrafem 22* Hellera wskazuje na dzielący obie generacje prozaików dystans w potraktowaniu tematu i ocenie cnót żołnierskich.

Na tym tle, na którym rysowała się także „rewolucja seksualna” w Stanach, zaznacza się zwrócenie ku śmiałej tematyce obyczajowej, ocierającej się niekiedy o pornografię, która u pewnych autorów (Ph. Roth, późny Updike, niektóre opowiadania R. Coovera) robi wrażenie celu samego w sobie. Stosowanie języka ulicy na przemian z wyszukaną stylistyką, inkrustacja słowami z kręgu tzw. „four-letter words” mogły być kojarzone z „ruchem wolności słowa” (free speech movement) zainicjowanym w połowie lat sześćdziesiątych w Berkeley.

W twórczości Johna Bartha nie znajdujemy bezpośrednio odniesień do sytuacji wojennych wyjąwszy groteskowe epizody z *Bakunowego faktora*. Zagadnienia życia i śmierci, egzystencji człowieka przewijają się jednak stale, od wczesnych jego powieści, jak *Floating Opera* („Pływająca opera”) czy *Koniec drogi*. W późniejszych — aż po *Listy* czy *Sabbatical*, przy wszystkich ich innowacjach

— faktury fabularnej, choć traktowanej z przybliżeniem oka, jak w *Bakunowym faktorze* czy *Giles Goat-Boy* nie przygniata jednak mózół dłubaniny warsztatowej, którą w *Sabbatical* odczytujemy jako minoderyjny autotematyzm.\*

Małżeństwo — Fenwick Turner i jego druga żona, Susan, odbywa długą urlopową podróż jachtem doświadczając jej jako snutej wspólnie opowieści — której niezupełnie wyraźnym kontrapunktem jest *Opowieść Artura Gordona Pyma z Nantucket* Edgara Allana Poe. (Zabawną aluzję do nazwiska klasyka stwarza mały siostrzeniec Susan, Edgar A. Ho.) Ona, Susan, jest historykiem literatury i docentem college’u w Waszyngtonie, Fenwick zaś — pisarzem, autorem książki odsłaniającej kulisy nie zawsze praworządnej CIA, w której to „firmie” był kiedyś zatrudniony. Może dlatego, że owa założona wtórność ich przeżyć, które co chwila tłumaczą oni na sytuacje fabularne nie napisanej powieści, jest tak świadomie literacka, podróż jachtem ciągnie się bez końca, wypełniona opisami szczegółów nawigacyjnych, z wplecionymi, pourywanymi wątkami szpiegowskimi i erotyczno-obyczajowymi, które z trudem ożywiają monotonię pseudomarynistycznej narracji. Nie ekscytują także nienowocześnie przeciwieństwa eksperymenty polegające na przemienności perspektywy narracyjnej z pierwszej na trzecią osobę gramatyczną, i na odwrót, a także z jednej osoby biorącej udział w akcji (Fenwick) na drugą (Susan).

„Teraz wiem, kim właściwie jesteśmy. Opowieścią”. — mówi pod koniec książki Fenwick, choć podobne stwierdzenia padały już nieraz z ust bohaterów powieści. Podkreślenie owej nieautentyczności dotyczy więc nie tyle opowieści, ile Fenwicka i Susan, którzy postrzegają siebie jako *dramatis personae* wymyślonego utworu. I nawet częste intymności małżeńskie, opisywane bez żadnej pruderii, nie niwelują owej „nierzeczywistości”. Poprzez grę, w jaką pragną zmienić tę podróż, mogliby dotrzeć do swej prawdziwej tożsamości. Jest Fenwick pisarzem czy zbuntowanym agentem CIA? Jest Susan, a raczej czy wolałaby być, żoną i matką, czy uczelnianą bełferką? Odpowiedzi nie ma. „Przerwa w pisaniu kończy podróż” (przerwa na małżeńskie igraszki), ale też ona „zaczyna pisanie”. Odpowiedzi nie ma, bo tekst właśnie się skończył, choć mógłby (a może powinien?) skończyć się znacznie wcześniej.

Trzy wątki problemowe dominują pośród drobnych epizodów winkrustowanych w magmę narracyjną powieści. Są to: stosunek bohatera do celów i praktyk CIA i wiążąca się z tym sprawa zaginięcia Gusa, przyrodniego brata Susan i jego ojca, Manfreda; jałowość i rozwiązłość życia amerykańskiej klasy średniej i wreszcie sprawa przerwanej ciąży Susan, pojawiająca się w ostatniej części powieści i urastająca w niej do najistotniejszego problemu. Przynajmniej dla niej, niedosłej matki, bowiem jej mąż dowiaduje się o tym po fakcie i przyjmując wiadomość z niesmakiem łatwo się z nią godzi. Susan natomiast przeżywa głęboko tłumioną przed ludźmi (i przed sobą) tragedię. Wyobraża sobie, że usunięty płód to mogły być bliźnięta i ponieważ uswiadamiła sobie, że jej najgłębszym pragnieniem i prawdziwym powołaniem byłoby zostać matką. Przekonana, że po zabiegu, któremu się poddała z tak niefrasobliwą determinacją, zostanie bezpłodna, rozpacza, myśli nawet o rozwodzie z ukochanym mężem, wie, że dalsze jej życie potoczy się jałowym biegiem kariery uczelnianej. A gdy na ostatku wychodzi od niej inicjatywa zbliżenia się z mężem, jest w tym więcej desperacji niż pożądania. Wspólna przygoda, przeżywana przez nich jak opowieść, kończy się ma zwyczajowym zwrotem: „żyli długo i szczęśliwie”, który powtarzają z gorzką autoironią.

Ewolucja amerykańskiej prozy postmodernistycznej (co widoczne jest na przykładzie Bartha) poszła w kierunku swoistego kamuflażu. Eksploracja formy bowiem, mająca pierwszorzędne znaczenie dla pisarza, nie zawsze (a raczej rzadko) stanowi przedmiot fascynacji dla czytelnika. Przeszkody natury techniczno-formalnej stwarzają barierę, którą nieliczni tylko gotowi są pokonać. W pierwszej fazie dokonani uroki *meta-fiction* oddziaływały najsilniej na kolegów-pisarzy i na krytykę profesjonalną. Niskonakładowe wydawnictwa uniwersyteckie lub co ambitniejsi redaktorzy większych domów wydawniczych nadawali impuls, który przeradzał się w *succès d'estime* na łamach ekskluzywnych czasopism literackich, a fakt ten z czasem począł funkcjonować w szerszej opinii kulturalnej. Otworzyły się nawet łamy poczytnego „New Yorkera” dla autorów nowej prozy, szczególnie — D. Barthelme’ego. Ci z autorów bowiem, którym już nie wystarczała egzystencja pisarska w kręgu uniwersyteckich elit, poszukiwać zaczęli sposobów pozyskania szerszej publiczności czytelniczej, co im się zresztą udawało niekiedy, zwłaszcza gdy z dziedzictwa Joyce’owskich pomysłów zaczerpnęli koncept parodii, jak Vonnegut w swych powieściach parodiujących science-fiction czy Barth w pastiszu romansu lotrzykowskiego lub, tym samym tropem idący, późniejszy od Bartha Doctorow (*Ragtime, Jeziorno nurów*). Parodią była także *Snow-White* („Królewna Śnieżka”), wczesna mikropowieść Barthelme’ego.

Nie sposób dziś przecenić osiągnięć dojrzałej fazy amerykańskiej prozy postmodernistycznej i jej znaczenia dla rozwoju gatunku powieściowego. Takie utwory jak — oprócz już wspomnianych — *Pale Fire* Nabokowa, *Giles Goat-Boy* Bartha, *Gravity Rainbow* Pynchona, *Cabot Wright Begins* Purdy’ego, *Jr Gaddisa* czy kilka świetnych opowiadań Barthelme’go i Coovera pozostaną trwałymi osiągnięciami prozy, może nie tylko amerykańskiej, drugiej połowy stulecia. Kontrastują one z masową produkcją popularnych powieści, z których wiele dostaje się na listy bestsellerów. Przeciwnością się wytworom kultury masowej często cierpią z niej prześmiewczo pewne chwytły czy motywy i sprowadzają je do absurdu.

Postmodernistycznej prozie towarzyszyła zawsze refleksja teoretyczno-literacka. Z krytyków, Robert Scholes, jeden z najwcześniejszych zauważył „bardziej werbalny rodzaj prozy, narrację mniej realistyczną, bardziej kunsztowną, aluzyjną, zaabsorbowaną bardziej ideami i ideałami niż rzeczami”. Zaś szkice Williama Gassa i Johna Bartha, obu jednocześnie twórców i teoretyków, mają tu znaczenie pierwszorzędne. Mówi się więc o meta-prozie, wykraczającej poza ograniczenia realizmu. Estetyka postmodernizmu znalazła też swe uzasadnienie w teorii entropii (Pynchon). Lecz nieporozumienia wokół postmodernizmu wynikają wtedy, kiedy usiłuje się go przedstawić jako system filozoficzny. Poza estetyką bowiem kierunek ten prowadzi donikąd. I próżne wydają się spory zarówno jego wyznawców, jak i antagonistów.

Późniejsza faza amerykańskiej prozy postmodernistycznej, tak jak ją dziś obserwujemy, wykazuje cechy schyłkowości. Motywy czerpane z kultury masowej, dla ich przedrzeźniania czy kompromitacji, wyrastają ponad pierwotnie zakreślone granice stając się samoistnym walorem (w istocie — antywalorem). Wątki sensacji, horroru czy pornografii mają zyskać funkcję czytelniczej atrakcji. Z drugiej strony manieryczny autotematyzm zrywa raz po raz nić wiążącą zainteresowanie czytelnika z materiałem przekazu.

Być może formacja postmodernistyczna w powieści zużyła się. Nie znaczy to jednak, aby zestarzała się bezpotomnie.

\* John Barth: *Sabbatical*, przekład Sławomir Magała. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1992.



# Jerzy Grundkowski

## Bestia, moja łajf i ja

**W**ażne: zmiany klimatyczne zachodzące na powierzchni Mirabilis są niekiedy tak niespodziewane, że ani eksplorator się obejrzy — ja się obejrzałem — a już z tropików przechodzi do zimy i ośnieżonych świerków. Nieważne: szedłem sobie spokojnie sawanną, dufny w potęgę cywilizacji, gdy nagle oziębiło się, bez wyraźnej przyczyny, bez Pierwszej Przyczyny, jakby to powiedział sfrustrowany kosmolog, po czym zaczęło trząść mnie z trywialnego chłodu, a pomiędzy oszronionymi świerkami już materializowała się Bestia, najpierw w postaci ciemnego, niezdecydowanego kształtu, później jako obła kula z Euklidesa rodem, aż wreszcie jako zły, rozjuszony potwór, z łapami, ślepiami i sterczącą sierścią. Z pokrytego łuskami pyska Bestii buchała para, a jej smoczy ogon — oczywiście, jakżeby inaczej — walił rytmicznie w zlodowaciały brzeg.

Bo i brzeg był, a za brzegiem — woda. A po wodzie — drugi brzeg. Znaczący, nie zgodny ze zmysłami, w wyniku tegoż pospolitego rachunku otrzymaliśmy jezioro w ilości sztuk jedno, choć imć Hume zapewne zarzuciłby temu obrazowaniu jakieś wulgarnie uproszczenia, takie na przykład, że dwa brzegi i woda pośrodku jeszcze nie przesądzą o istnieniu jeziora jako bytu ponadzmysłowego, boć przecież my go postrzegamy, a jesteśmy zawodni i słabi.

Dajmy jednak sobie pokój z dawnym filozofem, ponieważ Bestia chce nas zjeść, co łatwo poznać po wysuniętych, obnażonych kłach, zaczerwienionych ślepiach i nieustannym, wytrwałym zbliżaniu się do nas. Są to powolne podchody, Bestia nie wie, czy my czasami nie mamy na nią haka. Jasne, że mamy, inaczej byśmy tak pogodnie nie filozofowali. Ponadprzestrzennie i konceptualnie sprowadzamy z magazynów wysłużony, radziecki erkaem systemu Diektariew, wzór 34, i już ze spokojem przypatrujemy się smoczemu podchodowi.

Ważne: zaludniająca powierzchnię Mirabilis potwory są tak postępowe, że uodparniają się tylko na nowoczesną broń, w rodzaju Pershingów i SS-20, które są im całkiem niestraszne, natomiast muszkiet, maczuga i w ostateczności stary, wysłużony erkaem z II wojny, potrafią zadać im takiego bobu, że Bestie umykają gdzie pieprz rośnie, o ile dzielny myśliwy przedtem nie złapie ich na łąso.

Nieważne: wywaliłem w ryczącego potwora pół magazynku, a ten jak wyłaził z oszronionych świerków, tak wyłaził dalej. Nawet ładnie to wyglądało. Smugowe pociski dolatywały do ciała Bestii, wpijały się w nie niczym wesz w człowieka, lecz smok zamiast dać dyla lub jeszcze prościej, ducha wyzionąć, absorbował je, fizykomatematycznie przekształcał i nie ustawał w niemiłym pelzaniu.

Dzielność moja granic nie zna, najodważniejszy jestem z całej książki, ale palce nerwowo zatrzęsły mi się na spuście broni i drugą serię wywaliłem w bok, ścinając jakiś pomnik przyrody, na co Bestia zaniosta się groźnym pomrukiem, bo chyba była to Bestia ekologiczna, skumana z Zielonymi, ich ideologię wyznająca.

Zaraz potem wysłużony erkaem systemu Diektariew, wzór 34, zaciął mi się nieodwołalnie i mimo że w magazynku zostało trochę kul, byłem bezbronny jak dziecię. Zawołałem ratunku i wówczas potwór skoczył.

Nie dosięgnął mnie jednak. Przewidując, że skoczy, rzuciłem się do wody, a raczej na lód, skuwający jezioro w największym miejscu.

Lody są różnego smaku, waniliowe, bakaliowe, ale ten był zdecydowanie bezsmakowy, ani bakalie, ani wanilia, za niczym to nie smakowało, żarłem jednak z konieczności to świństewko, bo jak eksplorator idzie pod lód, staje się od razu mniej wybredny, wszystko by zrobił, żeby tylko się wydostać, uchwyciłby się brzytwy, a tu nie ma brzytwy, sam lód, paskudnie zimny, ostry, nieprzyjemny.

Wszelako powiedziane jest, iż na końcu tunelu błyskają robaczki świętojańskie i jest też powiedziane, że odbiliśmy się od dna. I myśmy się odbili, a właściwie stanęli na nim, bardzo z tego radzi.

Tymczasem Bestia zatrzymała się na brzegu, w pewnej odległości od nas i widzimy, że duszę ma w rozterce. Jak tu jej pomóc?

— Hop! Hop! Bestyko! Bywaj!

Przypominam, co ważne: zmiany klimatyczne zachodzące na powierzchni Mirabilis są niekiedy tak niespodziewane, że ani człowiek się obejrzy, a już od ośnieżonych świerków przechodzi do tropiku, pękają wtedy lody i woda w jeziorze robi się taka, jak na pływalni.

Odruchowo rzucam się w pław do zbawczego brzegu, Bestia, nie zasypiając gruszek w popiele, postępuje w identyczny sposób, płynie za mną i porykuje. Utrzymujemy dobre tempo, sił oszczędzając, nie wiadomo przecież, kiedy trzeba będzie zdobyć się na finisz.

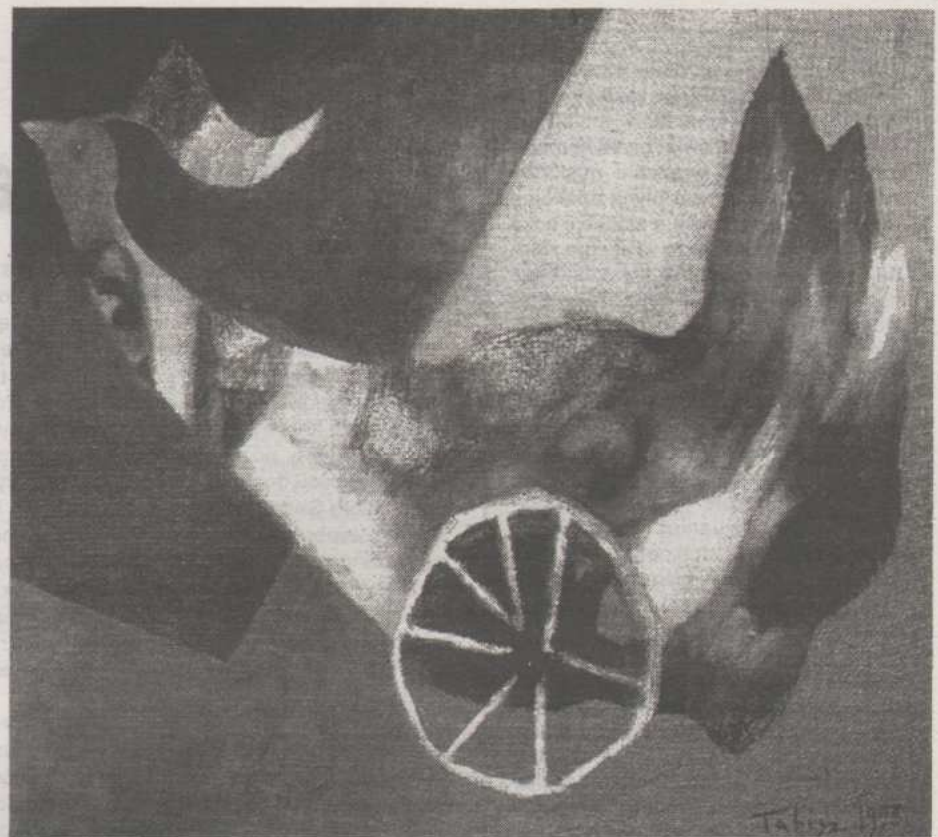
Już, już wydaje mi się, że nigdy mnie nie dogoni, do czego są podstawy, ciężkie jej cielsko z trudem przedziera się przez fale, gdy wtem Bestia znika i za mną sunie kajak — składak, napędzany wiosłem, którym macha moja łajf.

Zesztywniałem ze strachu.

Fortel był to przedni: dlaczego dałem tak się podejść?

Zanurkowałem, a kiedy nadszedł czas właściwy, wynurzyłem się, łapiąc za wiosło i przewracając kajak. Łajf znalazła się pod wodą. Wskoczyłem na jej upięścienny grzbiet. Łuski smoczego pancerza darły mi skórę do krwi. Na nic nie zważając, ciężyłem na niej zwycięsko i roztropnie dalej, bowiem moja łajf tylko wtedy nie jest groźna, gdy siedzi się na jej karku, dusząc za szyję i wyrwijając włosy z głowy. Po kobiecemu przerażona, szparko parła do brzegu, ratując mi życie. — Kochanie — powiedziałem. — Skąd ten pomysł, aby nastawać na mnie tak daleko od domu?

Stanęliśmy na łądziej, a że zmiany na powierzchni Mirabilis zachodzą zasadniczo tak szybko, że ani człowiek się obejrzy, jest już nad Zalewem Koronowskim, sztucznie utworzonym zbiorniku wodnym, to i ja ani się spostrzegłem, jak ów suchy łąd okazał się brzegiem koronowskiego zbiornika, ma którym rosną świerki i pokrzykują kaczkami. W nocy, pod tymi świerkami, ubiłem i zakopałem moją łajf, a wraz z nią — Bestię. Odtąd mam już taki spokój, że nic, tylko obwiesić się z rozpacz, o co uprzejmie proszę autora opowiadania, pana Jerzego Grundkowskiego, proszę go i proszę, a on, sadyta, NIC.



Stanisław Tabisz, *Zabawka*, akryl na płótnie, 30 x 33 cm, 1993



Grażyna Borowik, *Okna weneckie I, II*, 1993

## Mariusz Baryła

### Okna

Nie kocha świat szaleńców, wizjonerów, tłukących w szyby zaparkowanych samochodów jak oszalałe brunatne motyle. Nikt nie podnosi słuchawki żeby zadzwonić gdziekolwiek, do schroniska dla zwierząt, do międzymiastowej, czy do wielkiego budynku z wieżą by wyrwać ze snu złote helmy strażackie. Mieszkańskie ciała kobiet i mężczyzn wpłynęły w morze przedmiotów i papierowych pieniędzy.

A oni przychodzą i odchodzą. Każdej nocy rodzą się i umierają, w wielu krajach, w portowych osiedlach, w błogosławionym rdzawym kurzu, w domach na równinach, w pobliżu reaktorów atomowych, z oliwem i siarką w płucach, niechciane dzieci tej okolicy z czarną krwią w sercu i ciężką wodą pod powiekami. Niebieski śnieg pada na szklany mózg, na to szkło powiększające naszych czasów.

Korzenie prowadzą głęboko w czelusz tłustej ziemi, do zgniłych trumien i wapiennego księżycy kości spiądrowanych przez krety. Przez szczuple ramiona zecerów i lichwiarzy, przez tunele kas pancernych, przez czerwone płaskie niebo, przez miednice krwi i wymiocin, drogą kwasu azotowego, przez wieczność, kominy fabryczne i samothe wyprawy w górę rzeki. Przez żółty snop światła na zakręcie autostrady.



W porównaniu z otaczającym nas światem uchodzącym za realny, w którym roi się od konfliktów mniej lub bardziej groźnych, świat myśli humanistycznej robi dziś wrażenie rajskiego zakątka, gdzie leniwie płyną spokojne rzeki, a jagnięta drzemią słodko u boku wilków. Jest to wszakże wrażenie złudne. Batalie toczone w świecie nauk humanistycznych nie wpływają co prawda w sposób tak widoczny na życie, nie są jednak mimo to pozbawione wagi, a nawet — dramatyzmu. Problem w tym, że wydarzenia te zachodzą w wąskim gronie specjalistów, poza sceną współczesnego dramatu — jak morderstwa w greckim teatrze, o których wieść jedynie miał prawo przynieść widzom posłaniec. Pośród wielu nieszczęść, jakie dotknęły naszą kulturę, znalazło się i nieszczęście wyrazistego wyspecjalizowania języków wiedzy humanistycznej, co było ceną zbliżenia jej dziedzin do rygorów nauki, a co nie tylko oddzieliło ją od szerszego audytorium, ale i utrudniło porozumienie badaczom reprezentującym nawet pokrewne sobie obszary tej wiedzy. Przykładem tego najżywiej nas obchodzącym jest pogłębiający się rozdźwięk między teoretyczną wiedzą o literaturze a praktyką krytyczną czy badaniami tradycyjnie nastawionych historyków literatury, jak również między „wysoką” świadomością teoretyczną a potocznym (choć niekiedy także i profesjonalnym) odbiorem literatury. To sprawia, że problematyka filozoficzno-teoretyczna wzbudza słaby rezonans; zajmują się nią zaś badacze, żyjąc w przygnębiającym umysł poczuciu izolacji, nie umieją (czy nie usiłują?) znaleźć takiego języka, za którego pomocą potrafiliby dotrzeć do „wspólnoty czytających”. Stąd między wysoką wiedzą a przeciętną kompetencją czytelnika rozciąga się już nie tyle przepaść, co próżnia, która — jak wiemy — nie przewodzi głosu.

Drukując poniższe wypowiedzi chcemy podjąć próbę przezwyciężenia tego impasu. Po pierwsze — przedmiotem tych uwag są książki tzw. naukowe, przeznaczone w zamyśle (z konieczności) dla wąskiego kręgu odbiorców-profesjonalistów. Wprowadzenie więc tych tytułów w szerszy obieg, jaki daje literackie pismo, już stwarza warunki łagodnej osmozy. Po drugie — wypowiedzi te mają charakter wewnętrznie humanistycznej polemiki dotyczącej zarówno języka opisu literatury, jak i koncepcji samego dzieła i sposobu przypisywania mu wartości. Obaj autorzy — i Włodzimierz Maciąg i Leszek Szaruga — uderzają w strukturalistyczne dziedzictwo myśli humanistycznej, czyli w najbliższą i ostatnią — jak dotąd — tradycję, zakładającą, że dyskurs literaturoznawczy ma prawo a nawet winien odwoływać się do takich kategorii jak „obiektywność”, „naukowość”, „przedmiotowość” oraz posługiwać się jednoznaczными, zrygoryzowanymi kategoriami wyprowadzonymi na ogół z szeroko pojętej nauki o języku, dowolnie niekiedy przekształcanymi.

Negatywnym skutkiem takiej postawy miała być tak dziś powszechnie dostrzegana „dehumanizacja” kultury oraz pojawienie się bariery terminologicznej utrudniającej dostęp do „świata strukturalistów”. Maciąg buntuje się przeciwko czytaniu (obcowaniu z tekstem) rozumianemu jako jego włączenie w różnorodnościowe i różnokresowe systemy; próbuje natomiast restytuować stare pojęcia humanistyczne takie jak podmiot twórczy lub nieuwikłane w intertekstualną grę, czyste przeżycie odbiorcy, wsparcia szukające przede wszystkim w hermeneutyce spod znaku Gadamera. Szaruga, zniecierpliwiony pojęciowym terrorem teorii poststrukturalistycznych, przybiera na użytek polemiki raz postać prostą a c z k a - i g n o - r a n t a, innym razem tradycyjnego filozofa, wydobywającego ze starych arsenałów takie zabójcze bronie jak kategoria piękna czy wyobrażenie „księgi”.

Oczywiście zarówno redakcja jak i obaj autorzy zdają sobie doskonale sprawę, że podobne polemiki przetoczyły się już dawno po obszarze myśli humanistycznej i ta, którą przedstawiamy, jest jedynie ich pogłosem. Warto się jej wszakże przysłuchać.

T. W.

## Czy erudycja nas duchowo ogranicza?

Współczesna wyobraźnia humanistyczna stworzyła sobie pewną wizję duchowego świata człowieka jako fizycznie niewymierną przestrzeń trwałości, gdzie mianowicie bytują wszystkie nasze znaki. Pod piórami różnych myślicieli i uczonych przestrzeń ta odsłania różne swoje cechy czy właściwości strukturalne, bywa np. jakby otuliną chroniącą człowieka przed grozą wszystkiego, co nie daje się pojąć — jak to wspaniale sugeruje Ernst Cassirer, bywa jakby rzeką, w której wodach procesy poznania wiążą się ostatecznie z żywiołami historii i organiczności i dochodzi do stapiania się horyzontów — jak to wyraża Hans-Georg Gadamer. Antropo-sympatyczne role tej przestrzeni mniej zajmują wyobraźnię strukturalistyczną, która rozpoznać pragnie jej właściwości i mechanizmy komunikacyjne. Jeszcze inaczej w wyobraźni neoklasykistycznych poetów, takich np. jak Jarosław Marek Rymkiewicz i jego egzegeta Ryszard Przybylski. Tutaj znakowa przestrzeń trwałości stać się może świątynią, gdzie bytuje nieśmiertelne, niewyczerpane i zawsze dostępne Piękno, strzegące podpowiadanej umysłem miary rzeczy.

Projektowanie owej przestrzeni, gdzie chwiejny, niebacznym, rozdwojony w sobie, czyli niepewny swojej tożsamości, a więc i niepewny swojej egzystencji duch człowieczy mógłby dostąpić stanów pewności i bezpieczeństwa, mógłby ukoić swoją samotność, wyzbyć się zwątpień i uzyskać kontakt z nieśmiertelnością — jest potrzebą co najmniej tak starą jak sama kultura. Dziedziczy ją umysł współczesny nie tylko jako rodzaj długu zapisanego w księgach wiarygodności naszych ojców. Dziedziczy przecież nie tylko długi, ile samą potrzebę ich nieustającego zaciągania. Jak się ta potrzeba odnawia w naszym stuleciu? Jak chce uzyskać swoje miejsce w wymiarze dociekań intelektualnych, tj. w granicach racjonalnego myślenia?

Wydaje mi się mianowicie, że współczesne projekty znakowej przestrzeni trwałości cechuje bardzo silne założenie jej obiektywnego istnienia. Nie chce się pojmować jej jako fikcji produkowanej przez nasze umysły, jako konstruktu wynikającego z naszych intencji, zawieszonych na naszych pragnieniach i doznaniach. Ona się ma nam jawić jako rzeczywistość przedmiotowa, której doznaniem i poznaniem rządzą te same mechanizmy, jakimi posługujemy się przy poznawaniu przyrody. Współczesna myśl humanistyczna zawiera w sobie bardzo silną filiację z kartezjanizmem w tym mianowicie sensie, że poznanie naukowe jest dla niej warunkowane założeniem rzeczywistości przedmiotowej (*res extensa*), która nie jest zależna od faktu jego konstytucji przez podmiot (*res cogitans*). Inaczej mówiąc, skuteczność poznania strzegącego swej naukowości warunkowana jest istnieniem rzeczy niezależnej od podmiotu.

Przypomnienia te są mi potrzebne jako punkt wyjścia dla kilku refleksji nad dziełem Stanisława Balbusa *Między stylami*. Ta znakomita książka zawiera pewną propozycję obcowania z literaturą piękną, pewien sposób jej rozumienia i oceny. Zaproponowana metoda daje się przenieść także na inne gałęzie ekspresji ducha ludzkiego i może być traktowana jako pewna wizja kultury — w jej procesach przemienności i różniczkowania się. Założeniem badacza jest bowiem założenie „obiektywne” i „neutralnie” bytującego makrosystemu literatury powszechnej, który aktywizuje się nieuchronnie w każdym akcie obcowania z dowolnie wybranym tekstem. Uruchomiwszy się w ten sposób nie pozostaje już obojętny. Do dyspozycji mając całe serie systemów i podsystemów, makrosystemów staje się potworną meduzą ogarniającą i wsysającą w siebie wszystkie nasze wielkie i małe akty wewnętrzne. Co — jak ludziliśmy się — miało być nasze i niepotwarzalne, staje się cudze, powtórzone i jakby zewnętrzne. I nasze obcowanie z kulturą, czyli po prostu nasze życie duchowe, staje się przyswajaniem i przyporządkowaniem — skoro metoda owa znaczenie przykładu do techniki przejęcia wzoru, do śladów naszej uległości czy zgola naszej kłębki w każdej próbie „przerzucenia się na zewnątrz”. Czy jesteśmy w ogóle zdolni do wypowiedzenia siebie, naszej indywidualnej tożsamości? Czy poznanie to zmierzać „musi” z istoty swojej do ujawnienia konieczności przyzwolenia na wszelkie uwięzienia?

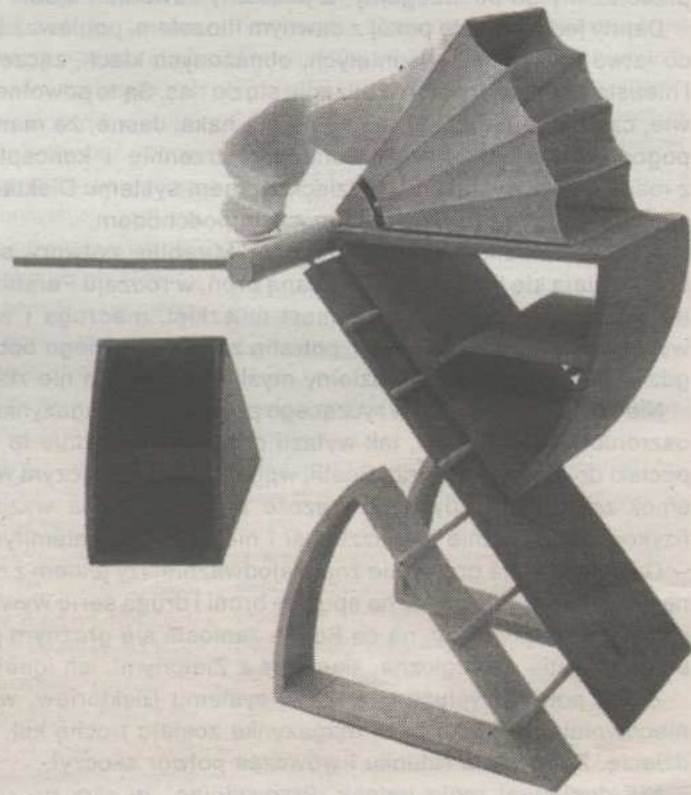
Otóż ten sposób rozumowania, który zawiera w sobie założenie negacji wolności, staje się możliwy pod jednym fundamentalnym warunkiem: że owa znakowa przestrzeń trwałości rozpoznana zostanie jako *res extensa*. Że zapomniemy o tym, że świat znaków bez naszej obecności przestaje istnieć. Spór o status bytowy naszego świata duchowego jest tak stary jak sama filozofia. Jest to spór nierozstrzygalny, wynikający z założeń wiary filozoficznej. Nie mogę jednak pogodzić się z przejściem do porządku nad argumentami tej tradycji filozoficznej, która nie chce zrzec się przekonania o podmiotowym fundamencie świata znaków, tj. że stosunek zależności jest co najmniej obustronny i że świat znaków jest nam w pewnym, ale niewątpliwym stopniu posłuszny.

Stanisław Balbus jest przekonany, że umiejętność rozpoznawania wszystkich powiązań z przeszłością — czyni nasze czytanie bogatym, lektura zaś ograniczająca powiązania jest w jego oczach uboga. W taki to erudycyjny sposób nasze życie duchowe uzyskać może wymierności ilościową, uchwytną niemal matematycznie. Jeśli chcielibyśmy wyobrazić sobie świadomość badacza, który najdalej posuwa się w poznaniu tekstu, to będzie to model świadomości, która w jednej chwili uruchomić potrafi całą dostępną wiedzę — uchwytną przedmiotowo. Taki badacz istnieje przecież w praktyce naszej cywilizacji: jest to komputer.

Przedmiotowość koncepcji Balbusa odsłania się w inny jeszcze sposób, a mianowicie poprzez nieodpartą potrzebę szeregowania owych zderzeń tekstowych, poprzez próby ich klasyfikacji, czy nawet hierarchizacji. W zabiegach te wkłada badacz wiele trudu i doprawdy imponującej inwencji. Ale co w ten sposób osiąga? Otóż nie sposób nie dostrzec w nich jakiejś, nie wiem o ile świadomej, próby zbudowania teoretycznego modelu naszego duchowego świata poprzez sprowadzenie go do jego cech systemowych. Czyli poprzez radykalną redukcję wielorakości jego wymiarów. Bo bywa przecież i tak, że skazując się niejako na obcowanie z zaprojektowanym konstruktem — oym potworem, który sztydząc z naszej tożsamości, każe nam wydobywać z siebie cudze głosy i cieszyć się w dodatku, że tacyśmy w tym sprawni

— zaczyna badacz odczuwać jakby zawieszenie w hipostazach projektowanych systemów, tj. zdaje się zapominać, kto tę przestrzeń znakową konstituuje, kto tam działa i dokonuje wyborów? Systemy znakowe przejmują rolę podmiotów, co badaczy o orientacji tekstologicznej doprowadzało zawsze do euforii, bo wydaje się im, że ostateczne uwięzienie człowieka w mechanizmach systemowych oznacza najwyższy stopień poznania naukowego. Ten styl myślenia „dobrze się czuje”, kiedy w ogóle nie ma ani naszych wątpliwości odnoszących się do pewności poznania. Czy człowiek po to tworzy bogów, aby się im oddać w niewolę?

Rodzi się na koniec pytanie: czy pozostając w zasadniczym sporze z filozoficzną koncepcją dzieła Stanisława Balbusa, przestają być zdolny do rozumienia jego wybitnej wartości? Czy w ramach podobnych założeń możliwe są trafne i odkrywcze lekcje utworów literackich? Otóż zakładam, że trafność i odkrywczość, a nawet mistrzostwo interpretacyjne są tu jednak możliwe. Ponieważ warunkowane podmiotowo światy duchowe człowieka są z istoty swojej wielowymiarowe.

Ann Claude Jeitz, *Philosophical Cupboards*

A wobec tego uzasadniona jest, a niekiedy konieczna staje się lektura skierowana na wybrany poziom znaczeń, który to poziom nazywa się w dziele Balbusa intertekstualizmem (*intersemiotyką*), a który ja na własny użytek nazwałbym **poziomym erudycyjnym**.

Intertekstualizm, jak go objaśnia Stanisław Balbus, nie może być pojmowany jako klucz do literatury „w ogóle”, w moim odczuciu omija on istotę aktu obcowania z literaturą. Bogactwo tego aktu nie musi być i nie zawsze bywa zakorzenione w przedmiotowo traktowanym i uruchamianym zasobie erudycji. I nie tylko uczoneż warunkuje doniosłość albo intensywność tego aktu.

Istnieją wszakże utwory, grupy utworów, a nawet prądy i formacje, rodzące się z tej właśnie potrzeby: obrachunku z pewnymi wyabstrahowanymi modelami świadomości, z pewnymi konfiguracjami znaczeń i wartości. Rozumienie tych utworów zakłada oczywiście konieczność rozpoznania tych powiązań we wszystkich ich wielopoziomowych wzajemnościach. Przedmiotowe ujęcie dyskutowanej w utworze tradycji (czyli konstruowanie owego zniewalającego nas potwora) staje się wtedy o tyle usprawiedliwione, o ile jako takie właśnie wprowadzone jest do obrachunku autora tekstu. Intertekstualista nie rozmiąga się wówczas z istotą ujętego w tekstach dialogu, interpretuje go takim właśnie, jakim dostał się do tekstu: uschematyzowane struktury stają się partnerami autorskich podmiotów. I dlatego właśnie jego odczytanie odpowiednio wybranych utworów może być trafne, odkrywcze, a niekiedy mistrzowskie.

I takie jest czytanie zademonstrowane w książce: Jest w niej kilka lekcji: *Żywych kamieni* Waława Berenta, *W przeddzień swego zmartwychwstania* Bolesława Leśmiana, *Rozmowy na Wielkanoc 1620* Czesława Miłosa, które stają się olśniewającym pokazem interpretacji zorientowanej na owe znaczenia międzytekstowe. Trafny i płodny poznawczo jest teoretyczny wywód, który interpretacjom tym daje znaczenie modelowe, tj. projektuje pojęciowe narzędzia umożliwiające wielorakie zestawienia i konfrontacje. Z których wynika pojęcie kluczowe dla całego dzieła: pojęcie implikatury intertekstualnej, czyli tego obszaru sensów, który powstaje w wyniku tego właśnie zderzenia albo tej właśnie stylizacji. Unikatowy charakter ukazywanych powiązań staje się wówczas miarą wartości samego utworu. Do tak wprowadzonej oceny uzyskuje badacz pełne prawo. Lecz zakres owej implikatury intertekstualnej nie jest przecież i nigdy się nie stanie częścią zobiektywizowanego języka każdego z tych utworów. Zakłada on co najmniej zbliżenie się do równorzędnego poziomu przygotowania erudycyjnego. Czy doprawdy poznajemy tu „obiektywne znaczenie” zawartości tekstów? Czy może raczej uruchomiony w akcie lektury świat wewnętrzny wybitnego filologa?

\* Stanisław Balbus: *Między stylami*, Kraków 1993.



## Leszek Szaruga

# Wyprzedzić literaturę

**1** Mam nieodparte wrażenie, że badacze literatury nie są w stanie zadowolić się tym, co jest przedmiotem ich uwagi, i w związku z tym zaczynają budować teorie wyprzedzające pojawienie się tekstów mających stanowić ich pokarm. Wszystkie teorie określane mianem postmodernizmu — a zaczęło się wcześniej: już strukturaliści zamierzali przekroczyć horyzont tego, co zastane w literaturze. Zresztą i niektórzy pisarze chcą wyprzedzić literaturę, jak chociażby Stanisław Lem w swych recenzjach z nie napisanych książek.

Tenże Lem scharakteryzował kiedyś matematykę jako działalność krawiecką polegającą na szyciu strojów dla wszelkich możliwych i niemożliwych do pomyślenia ich użytkowników. Podobnie dzieje się obecnie z literaturoznawstwem — tworzy teorie dla wszelkiej możliwej i niemożliwej do pomyślenia literatu-

z poważnych czasopism literackich przeczytał o nim recenzję napisaną przez jakiegoś uczonego męża, czy uczoną białogłową. Przeczytał — nie mógł pojąć. Przeczytał po raz drugi — znów nic. Sięgnął po słownik wyrazów obcych i encyklopedię. Trochę to wyjaśniło, lecz nie wszystko, gdyż słownik i encyklopedia były zacołane w stosunku do niedawno wymyślonych uczonych terminów. W końcu poszedł do któregoś z przyjaciół w Instytucie Badań Literackich i uprzejmie poprosił o przetłumaczenie tej recenzji na język dlań zrozumiały. Uczony człowiek recenzję przetłumaczył. Wynikało z niej, że mój przyjaciel postępuje się określonymi sposobami pisania wierszy — te sposoby zostały w recenzji dość dokumentnie opisane. Wyjaśniona została treść omawianych utworów i treść tomu, na który owe poszczególne wiersze się składały. I niby wszy-

chy nie słychanie uciążliwe: nie wie on czy to synonimy, czy tylko wyrazy bliskoznaczne.

**3** Nycz zresztą pracowicie wyjaśnia, że zdanie Derridy rozumie wypada — tu ostrożnie dodaje: zapewne — „w obu znaczeniach: zarówno w tym, że tekst nie ma żadnej poza sobą podstawy, a wszelkie odniesienia zewnętrzne są iluzjami czy „mirażami” retorycznych strategii języka: jak i w tym, że tekst nie ma granic, a tekstualność w najogólniejszym znaczeniu jest także właściwą sposobowi istnienia tego, co rzeczywiste”. Dalej nie cytuję, gdyż zaczynają się schody, w dodatku strome, terminologii współczesnej „wiedzy o literaturze” (i tak dobrze, że nie „nauki o literaturze”, która, jak mniemać należy padochła wreszcie i dobrze jej tak). Można by tu rozpocząć dyskusję zarówno o tym, co znaczyć może określenie „tego, co rzeczywiste”, jak też o tym czy „to, co rzeczywiste” oraz „tekst” naprawdę nie mają „żadnej poza sobą podstawy”. Trzeba by jednak zdecydować się na definicję rzeczywistości, co jest zamierzeniem tyleż ambitnym, co niewykonalnym.

Można, co prawda, uciec przed rzeczywistością w język. Język do niesłychanie wygodna nisza dla badaczy rzeczywistości. Język ma swoje prawa, strukturę, gramatykę, elementy itd. A jak nie ma, to mu się je dorobi — choć takie zabiegi nie przystoją badaczom poważnym (może dlatego zaczynają wtedy, jak Eco, pisać powieści i w ten sposób z siebie wynuwać materię własnych badań?). Można to mierzyć, ważyć, szkiełkiem i okiem badać — tak długo, póki nie spytamy o to czy i mianowicie ów język jest.

Ucieczka w język niewiele jednak pomaga. Można, oczywiście, wierzyć, że da się tekst literacki sformalizować — określić, co w nim jest systemowe, co go buduje, co go jakoś tam formalizuje: język poetycki Mirona Białoszewskiego tworzy, jak starał się to niegdyś wykazać Barańczak, taki właśnie system. Podobnie język Różewicza czy Herberta. Każdego pisarza wreszcie. Rzecz w tym, że podstawą tego systemu językowego jest jego kreator — od tego ucieczki nie ma i być nie może. „Ja” wypędzone drzwiami włazi oknem lub jakąś szparą, której nie da się tak łatwo dostrzec — rzecz w tym, że zawsze dotychczas taka szpara dawała znać o swym istnieniu. I znów publiczność w teatrze mowy krzyczy: „Autor, autor!”. Słusznie skądinąd.

Chcąc określić prawdę dzieła mamy dwie drogi. Pierwsza wydaje się stosunkowo prosta. Mierzmy prawdziwość zdań — bądź odwołując się do poczciwej definicji prawdy Aristotelesa, którą posługiwaliśmy się dwa tysiące lat i jakoś się okazywała użyteczna, bądź odwołując się do mniej ciągle popularnej definicji Tarskiego, która przysługuje językom sformalizowanym. W wypadku dzieła literackiego problem polega na tym, że ów jakoś tam sformalizowany „język poetycki Mirona Białoszewskiego” odczytywany jest w języku naturalnym i tym samym pozbawiony swej autonomii. I oto sytuacja się komplikuje: Aristoteles nie wystarcza, Tarski okazuje się niewykonalny. Pozostaje zatem droga druga: prawdę dzieła określamy przez odwołanie się do kategorii piękna. Lecz czymże jest piękno, na Boga?

Póki przebywamy w świecie teorii, możemy wszystko — a to znaczy, że możemy sobie budować przeróżne systemy interpretacyjne. Są one w swej abstrakcji o tyle poprawne, o ile zdołamy utrzymać ich spójność i niesprzeczność. Choć być może jesteśmy już na tym etapie, na którym brak spójności i sprzeczność nie przeszkadzają: ogólna teoria chaosu wydaje się w takich wypadkach jedynym wyjściem, lecz z kolei uporządkowany teoretycznie chaos czymże jest?

No i jeszcze jedno wyjście: odwołanie się do wzorca. Czy w literaturze taki wzorec istnieje? Czy można powiedzieć, że mamy gdzieś zdefiniowany wzorec dzieła idealnego? Można tak powiedzieć. Jest nim Księga. Kłopot jedynie w tym, że istnieje tych Ksiąg kilka, i każda w dodatku pretenduje do miana Księgi Księg. Gdyby kultura ludzka była jednorodna, nie byłoby problemu. Ponieważ wciąż jeszcze jednorodna nie jest, problemy muszą się pojawiać. By je przeskoczyć, musimy przyjąć przynajmniej dwie strategie: pierwsza to arbitralne uznanie jakiejś Księgi za wzorcową, a tym samym ustanowienie „wyższości” jednej kultury nad inną; druga to pilne poszukiwanie „wspólnego mianownika” dla wszystkich Ksiąg — problem w tym, że ów „wspólny mianownik” istnieje będzie jedynie teoretycznie, gdy poszczególne Księgi mają być realne, da się je po prostu zdjąć z półki i przeczytać.

Odnieść można wrażenie, że badaczom literatury nie odpowiada wielość owych wzorców, a zatem i wielość sposobów istnienia piękna. Chcieliby to jakoś ujednoczyć. Może to

i naturalne w świecie, który w wielu innych dziedzinach staje się coraz bardziej jednorodny, a czego wyrazem jest istnienie wszędzie tej samej kultury masowej — czy to w Japonii, czy w Indiach, czy w Europie lub USA. Fakt jednak obecności wszędzie tych samych „tekstów” nie oznacza jednakowego ich istnienia w różnych kontekstach. I tu już, oczywiście, zaczyna się kolejny problem. Rzeczywistość skrzeczy przeciw teoriom i popycha do budowania nowych. Na szczęście procesy tego chyba nie da się zatrzymać. Będą po sobie następowaly prawdopodobnie coraz szybciej, aż w końcu ockniemy się w nowej wieży Babel. Już dziś przecież, co pokazywałem wyżej, pisarz często nie rozumie tego, co o jego własnym w końcu utworze ma do powiedzenia teoretyk czy zwykły krytyk. I nic nie wyjaśnia zdanie mówiące, że dzieło jest często mądrzejsze od swego twórcy — to tylko efektowna formułka.

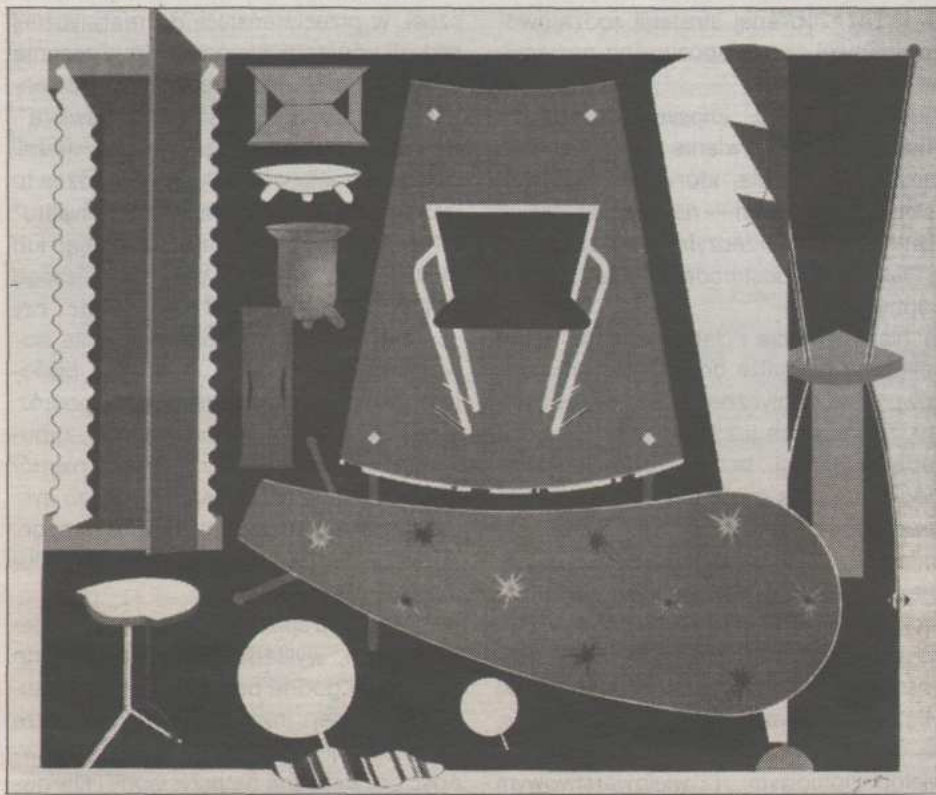
**4** Swego czasu Zygmunt Kubiak podjął się zadania ze wszech miar niewdzięcznego — usiłował opisać poetyckość Biblii. Efektem był piękny esej poświęcający bezsilność autora. Gdy bowiem podejmuje się analizę wzorca, musi zabrać punktów odniesienia. Nic w tej porażce Kubiaka uwłaczającego — warto było podjąć ryzyko, by się przekonać, że rzecz jest niewykonalna. I zarazem po to, by się przekonać, że Pismo wyznacza nieprzekraczalny horyzont naszej kultury. Próby wyrwania się z tej przestrzeni są jednak nadal podejmowane — dlatego, że taka jest nasza natura.

We współczesnej literaturze polskiej znane są przynajmniej dwie takie próby o wielkim rozmachu. Pierwszą jest *Odwrocone światło* Tymoteusza Karpowicza, drugą — dzieło Leopolda Buczkowskiego. I nic dziwnego, że w swej książce Ryszard Nycz zajął się prozą autora *Kamienia w pieluszcze*. Pisze: „Ujawniona w tekście strategia tworzy trzeci system semiologiczny, w którym rolę formy pełnią zgromadzone w tekście podsystemy: pojęcie wyraża stosunek pisarza do zdań, które owe podsystemy mają realizować i jest tym, co można by nazwać „sztucznością”, zasadniczą nieadekwatnością i względnością każdego z tych sposobów mówienia o przedmiocie (a czego symbolem jest dla Buczkowskiego język „romansu”); znaczeniem byłaby zaś po prostu książka, czyli tekst, w którym dokonywane i przedstawiane są te operacje. Niemożność uzgodnienia rozbieżnych sekwencji znaczeniowych, ostatecznego uporządkowania i scalenia tekstu, odsłania ostatni, mityczny wymiar kołaży Buczkowskiego; jako układy elementów znaczących trzeciego systemu semiologicznego otwierają się one na nieograniczony i nieprzewidywalny w całości proces czytania. Kompetencja oraz aktualna odmiana czynności recepcyjnych pozwala odbiorcy wybrać jakiś wariant lektury, łączący się z innymi możliwymi sposobami interpretacji w hipotezie Księgi, w stosunku do której każdy tekst jest fragmentem, „notatkami do Dzieła”, a lektura — niepełna i niewystarczająca”.

O niepełności i niewystarczalności lektur wiemy choćby ze studiów podejmowanych przez interpretatorów wszelkich Ksiąg (Biblii, Talmudu, Koranu). Przy okazji lektury utworów Buczkowskiego warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze jeden czynnik, którego Nycz, jak się zdaje, nie uwzględnił. Chodzi bowiem nie tylko o „nieprzewidywalny w całości proces czytania”, gdyż to jest oczywistością, lecz także, a może nawet przede wszystkim, o nieprzewidywalny w całości proces pisania. Otóż to, co usiłują przeskoczyć teoretycy, to właśnie owa nieprzewidywalność procesu pisania. Chcą przegonić literaturę. Co skądinąd jest zamiarem tyleż uprawnionym, co pozbawionym szansy sukcesu. Nic więc dziwnego, że w swym dążeniu często podejmują próby literackie — to jedyna szansa stworzenia czegoś na swą własną miarę. Tyle tylko, że zawsze pisać będą nie Księgę, ale o Księdze — tak jak to czyni Eco w *Imieniu róży*, by ten tylko przykład przywołać.

Rzecz nie w tym, że wąż pożera własny ogon. Rzecz w tym, że pożerając własny ogon jednocześnie wciąż się wydłuża. I warto sobie po prostu z tego zdać sprawę. Jedno nie ulega wątpliwości: nie jest to czynność jałowa, owo pożeranie własnego ogona. Właśnie to powoduje wzrost węża. Tyle, że nawet w ten sposób nie wyprzedzi się literatury. To ona w ostatecznym rachunku stanowić musi przedmiot badania i studiów, nawet najbardziej subtelnych. Taka, jaka jest. Innej albowiem nie ma.

\* Ryszard Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wyd. IBL, Warszawa 1993.



Shinya Okayama, *Poetic Objects*

ry. Wszystkie te szaleństwa teoretyczne — czy to wcześniej Umberto Eco, czy obecnie modnego Jacquesa Derridy — wyraźnie zmierzają ku temu, by niejako wyskoczyć z własnej skóry, znaleźć się przed współczesnością, wyprzedzić rozwój sztuki (w końcu nie tylko o literaturę tu chodzi). I nic dziwnego, że zaczyna przybywać profesorów, którzy równoległe do budowanych przez siebie teorii zaczynają produkować utwory literackie. Nie brak nawet podejrzeń o to, że współczesna teoria literatury sama staje się literaturą.

Zapewne nie tylko o samą literaturę chodzi. Od dłuższego czasu można bowiem obserwować dążenia do wyprzedzenia własnego czasu, wychylenia się ku przyszłości. Stąd kryzysy dotychczasowych metod analitycznych, odrzucanie logiki itp. Zakorzenie się raczej w przyszłości niż w przeszłości musi w końcu kosztować — tymi właśnie kosztami staje się swoista nadprodukcja narzędzi i metod badawczych. Co zaś interesujące, w dążeniu do przekroczenia czy wyprzedzenia współczesności, ta literatura teoretycznoliteracka (nie mylić z metaliteraturą — tu subtelność naszych badaczy nakazuje ostrożność w posługiwaniu się wypracowanymi terminami) sięga ku pastiszowi i parodii, po cytaty i kolaże tekstów.

Pojęcie tekstu staje się pojęciem podstawowym. Nie pojęcie dzieła czy nawet arcydzieła lub po prostu dzieła sztuki. Tekst — oto z czym mamy do czynienia i co jest rzeczywiście sprawdzalne. Bo arcydzieło jest już pojęciem niemierzalnym, nie dającym się „wyjaśnić” i jednoznacznie zanalizować. Tekst natomiast jest pojęciem racjonalnym, można przecież powiedzieć czym jest tekst, szczególnie tekst pisany. Z tekstem można się czuć bezpiecznie. Problemy zaczynają się wtedy, gdy musimy ten tekst spośród innych wyróżnić nie na podstawie złożoności systemów narracji (te można w końcu wyodrębnić) czy analizy struktur, lecz na podstawie odwołania się do kategorii piękna. Z tym nasi teoretycy nie bardzo wiedzą, co czynić. Czemu się zresztą dziwić nie należy: z tym były kłopoty zawsze.

**2** Jeden z moich przyjaciół, który m.in. zajmuje się pisaniem wierszy, lubi przytaczać anegdotę ze swej młodości. Oto gdy opublikował swój tom debiutancki, w jednym

stko było w porządku. Lecz, powiada mój przyjaciel, jedno pozostawało dla mnie niejasne. Niejasny był stosunek autora recenzji do omawianych przezeń „tekstów”. Nie wiadomo było mianowicie czy mu się one podobają, czy nie i dlaczego.

Przypomniała mi się ta anegdota podczas czytania uczonych rozpraw o literaturze i teoriach literackich, które posługują się pojęciami dla nie byłego na salonach badawczych niepojętymi. Niepojęte pojęcia brzmią następująco: dyseminacja, iterabilność, suplementacja — długo by wymieniać. To, oczywiście, wynalazki modnych dziś dekonstrukcjonistów. Przy czym w żadnym wypadku nie mam zamiaru się tutaj z tych pracowicie spreparowanych narzędzi wysmiewać. Są one z pewnością niesłychanie potrzebne i precyzyjne. I prowadzą do niebywałych po prostu odkryć.

Sam Derrida poraził świat takim odkryciem. Powiedział bowiem i napisał, że „nie ma niczego poza tekstem”. To fundamentalne zdanie jest w swej istocie banałem (nie mam nic przeciw banałom), nic jednak nie wyjaśnia i wyjaśnić nie może. Bo jeśli wszystko jest tekstem, nie ma niczego poza nim. Jeśli zaś tak, to pytaniem otwartym pozostaje kwestia o cel wyodrębniania tego pojęcia. Powiedzieć „świat jest tekstem” to to samo, co powiedzieć, że „tekst jest światem”. Nic więc dziwnego, że powstają zbitki w rodzaju „tekstowy świat” — taki właśnie tytuł nosi książka Ryszarda Nycza \* opatrzona podtytułem „poststrukturalizm a wiedza o literaturze”. Książka wprowadza nas w skomplikowany świat najnowszych teorii literackich. Jest to wprowadzenie kompetentne, w dodatku poparte interesującymi, odkrywczymi interpretacjami dzieł (Karpowicz, Leśmian, Buczkowski). Książka znakomita, choć wymagająca uprzedniego treningu — trzeba opanować jej język. Podczas jej lektury zrozumiałem, że fundamentalne zdanie Derridy przez autora kwestionowane nie jest, a nawet więcej — jest przezeń akceptowane. Wynikałoby z tego, że zbitka „tekstowy świat” jest jakby trochę dziwaczna — powiada ona tyle, że masło jest maślane. Nic w tym zresztą dziwnego, masło jest rzeczywiście maślane, zaś tekst jest tekstowy. Świat jest tekstem, tekst jest światem — tylko jedno dla profana staje



# KSIĄŻKI

## Modernizm a postmodernizm

Douwe W. Fokkema  
*Historia literatury,  
modernizm i postmodernizm*  
Instytut Kultury, Warszawa 1993.

Po latach zaniedbań i opóźnień informacyjnych (jeśli nie liczyć kilku wnikliwych tekstów publikowanych na początku lat 80-tych na łamach „Miesięcznika Literackiego” chociażby...) pojawiły się ostatnio książki próbujące w sposób mniej lub bardziej wyczerpujący opisać zjawisko postmodernizmu oraz — wymienianego czasami równolegle — dekonstruktywizmu. Zainteresowani zagadnieniem mogą sięgnąć do prac B. Barana *Postmodernizm*, R. Nycza *Tekstowy świat*, czy S. Balbusa *Między stylami*, w których znajdują omówienia tego zjawiska, rozpatrywanego w różnorodnych kontekstach.

Wydana niedawno przez Instytut Kultury *Historia literatury, modernizm i postmodernizm* Douwe W. Fokkema stawia sobie zadania mniej ambitne, co wcale nie oznacza mniej interesujące dla kogoś, kto próbuje zrozumieć lepiej sytuację i kondycję współczesnej, XX-wiecznej literatury (chodzi tu przede wszystkim o teksty prozatorskie).

Książka Fokkema będąca zapisem trzech wykładów, jakie wygłosił autor na Uniwersytecie Harvarda w marcu 1983 roku, przedstawia — jak zaznacza sam badacz: „poglądy na sposób pisania historii literatury, przede wszystkim w odniesieniu do XX-wiecznej literatury europejskiej”.

Douwe W. Fokkema, którego pierwszą pasją była sinologia (badacz przebywał w Chinach jako attaché kulturalny w okresie rewolucji maoistowskiej), jest obecnie profesorem Uniwersytetu w Utrechcie, wybitnym i cenionym komparatystą, który wraz z badaczami z innych krajów pracuje właśnie nad wydaniem 2-tomowego dzieła porównawczego o postmodernizmie w literaturach europejskich.

Zasadniczym celem harvardzkich wykładów Fokkema zatytułowanych: *Literatura holenderska w kontekście europejskim* — jest próba porównawczego zestawienia odmiennych sposobów („konwencji”) kompozycji tekstu literackiego w modernizmie (lata 1910-1940/50) i postmodernizmie (lata 1950 po współczesność...). Badacz ilustruje swe teoretyczne tezy, odsyłając raz po raz do tekstów najwybitniejszych „modernistów” (T. Mann, A. Gide, M. Proust, J. Joyce, A. Huxley, V. Woolf...), jak i „postmodernistów” literackich (J. L. Borges, J. Cortazar, G. Marquez, J. Barth, D. Barthelme, A. Robbe-Grillet, M. Butor, T. Bernhard czy I. Calvino).

Metoda, jaką posłużył się Fokkema, zestawiając oba typy literatury XX-wiecznej w jej najbardziej reprezentatywnych przykładach, odwołuje się do semiotycz-

nych i lingwistycznych ujęć „modelowych” traktujących dzieło literackie jako strukturę zakodowanego komunikatu, będącego niejako wypadkową interakcyjnych „aktów” i „gier” rozgrywających się pomiędzy autorem, kontekstem kulturalno-socjologicznym (który zawsze w jakiś sposób warunkuje zachowania i wybory twórcy), tekstem (jako przedmiotem artystycznym) i czytelnikiem (odbiorcą dzieła).

Po obszernym wprowadzeniu poświęconym przypomnieniu teorii „kodów” w sztuce, Fokkema przedstawia własną, oryginalną (różną od koncepcji „klasycznych”: Łotmana, Eco czy Barthesa) propozycję metodologiczną: system „pięciu kodów” — lingwistycznego, literackiego, rodzajowego, kodu okresu lub grupy literackiej oraz idiolektu autora; dalej zaś zgłasza następujący postulat, który postrzegać można jako hipotezę badawczą oraz klucz do własnych, przedstawionych później badań komparatystycznych i historycznoliterackich: „... pragnę zasugerować, aby historię literatury, który chce dojść do jakichś generalnych uogólnień, a być może także wyjaśnić, posługiwał się koncepcją kodu grupowego albo socjokodu, to jest kodu desygnowanego przez grupę pisarzy należących często do odrębnej generacji, ruchu lub kierunku literackiego, kodu, który został przyjęty przez jego współczesnych i późniejszych czytelników. Pisarze ci i ich czytelnicy razem wzięwszy tworzą semiotyczną wspólnotę w tym sensie, że ostatni z wymienionych rozumieją teksty pisane przez tych pierwszych”.

Jakie są wyniki badań Fokkema? Uczony przedstawia je w dwóch rzutach możliwych zestawień komparatystycznych analizując najpierw różnice między obieranymi przez modernistów i postmodernistów konwencjami kompozycji tekstów (tzw. „syntaksa tekstu”), a następnie badając odmienną tzw. „semantycznych modeli universum”, jakie wylaniają się z dzieł przedstawicieli obu nurtów (czy raczej przedstawicieli przeciwstawnych „kodów okresu czy grup literackich”, jak by powiedział Fokkema).

Zestawienie pierwsze (dotyczące „syntaksy” tekstów modernistycznych i postmodernistycznych (analizowane na czterech poziomach wzajemnych odniesień pomiędzy tekstem i autorem, tekstem i kontekstem społecznym, tekstem a kodem (lingwistyczno-literacko-rodzajowym) oraz tekstem i czytelnikiem — odbiorcą dzieła, daje dość wyraźny obraz różnic pomiędzy typowymi utworami zaklasyfikowanymi do nurtu modernistycznego i postmodernistycznego. Tak więc, jeżeli — idąc tropem czterech wskaza-

nych powyżej „czynników sytuacji komunikacyjnej” — do głównych preferencji pisarza-modernisty należą:

a) prezentacja tekstu jako niedefinitywnego (czyli zawierającego sugestię przewidywalności i potencjalnej kontynuacji wedle dewizy P. Valery: „Poemat nigdy nie jest gotowy”),

b) epistemologiczna wątpliwość co do możliwości przedstawienia i wyjaśnienia rzeczywistości (tekst nie pretenduje, jak to było w literaturze realistycznej, do jakiegoś całościowego opisu tłumaczącego czy wyjaśniającego świat, za jedyną sankcję uznając kryterium możliwego prawdopodobieństwa i „jednostkowych punktów widzenia” rzeczywistości pozaliterackiej),

c) językowy sceptycyzm (czyli nacisk położony w tekście literackim na partie „autotematyczne” i „autorefleksyjne” będące swoistym „metajęzykiem”, którego cechą jest przede wszystkim podważanie tezy o jakichkolwiek poznawczych możliwościach obranej strategii rodzajowo-gatunkowej czy kompozycyjno-narracyjnej,

d) szacunek dla „idiosynkrazji” czytelnika, czyli pozostawienie wolnego wyboru odbiorcy dzieła, który sam, nie idąc „ślepo” za autorem — nadaje jakikolwiek „sens ogólny” przeczytanemu dziełu.

Dla pisarza-postmodernisty zaś będą to odpowiednio:

a) niekoherencja i „labiryntowość” (czyli całkowita niemalże dowolność, przypadkowość i „chaotyczność” kompozycji tekstu, zrywających już jednoznacznie z zasadą ciągłości przyczynowo-skutkowej i logicznej, jaka miała miejsce w tekstach „tradycyjnych”),

b) całkowita rezygnacja z tradycyjnie pojętej funkcji epistemologicznej tekstu literackiego (jego odniesień do rzeczywistości pozaliterackiej) na rzecz teorii borgesowskiego świata-labiryntu/biblioteki utkanego z samych tylko tekstów i słów, nie odsyłających do niczego innego poza wielopoziomowym i wielowarstwowym — „intertekstualnym” kontekstem (tekst jako „palimpsest”);

c) bardzo duży nacisk kładziony na metajęzykową funkcję tekstów literackich (czyli spora ilość dywagacji i dygresji na temat tego, jak tekst „jest zrobiony”, przy jednoczesnym założeniu, że taki „literacko-rodzajowy kod nie produkuje sensu” postrzeganego dotychczas jako „rzecz wewnątrz rzeczy”,

d) o wiele większy niż w przypadku prozy modernistycznej nacisk położony na „dialog” z odbiorcą, który nie tylko jest partnerem rozmowy (zazwyczaj o pisany tekst...), ale bywa także „projektowany” jako główny bohater (przykłady narracji w 2. osobie w *Przemianie* Butora czy *Aurze* Fuentesy).

Niejako na wyższym piętrem komparatystycznych dywagacji Fokkema, usytuowane jest kolejne zestawienie literackich kodów modernizmu i postmodernizmu, badaczowi służące tym razem do uwypuklenia różnic pomiędzy tzw. „semantycznymi modelami universum” proponowanymi przez obie tendencje artystyczne i światopoglądowe zarazem. Odwołując się do metody analizy kontrastywnej tekstów literackich oraz badań psycholingwistyki, Fokkema daje przybliżony opis własnych badań indukcyjnych.

Dla modernistów centrum semantycznego universum stanowi pojęcie „świadomości” wraz z pokrewnymi kategoriami takimi jak: „przytomność umysłu”, „refleksja” czy „myślenie”... To one wyznaczają właśnie podstawowy horyzont zainteresowań i aktów mentalnych narratora i bohatera (często w jednej osobie!) prozy modernistycznej. Na drugim planie, często na-

wet na antypodach literacko-ideowych rozważań znalazły się semantyczne pola religii i natury (notabene centralne dla symbolicznego universum) czy pola: rolnictwa, produkcji przemysłowej i ekonomii tak charakterystyczne dla semantyki tekstów literatury realistycznej! Nieco inaczej ma się rzecz w przypadku nobilitowanych przez modernistów pól semantycznych psychologii, nauki i technologii, a także — seksualizmu (łącznie z przemilczanym dotychczas homoseksualizmem).

W przypadku najznakomitszych tekstów postmodernizmu (Borges, Robbe-Grillet, Barth, Calvino...) semantyczne centrum, zdominowane w literaturze poprzedników przez refleksyjne „ja” narratora-bohatera (lub bohaterów dokonujących z różnych stron i rozmaitych „punktów widzenia” własnych, osobistych „ogłędów” świata), wypełnione zostaje przez — nie zaplanowaną i nie zdeterminowaną jakakolwiek metodą doboru i selekcji — zasadę inkluzji (ale inkluzji chaotycznej, w przeciwieństwie do realistycznej inkluzji uporządkowanej), czyli włączania i asymilacji różnorodnych elementów-składników „tekstowego świata”. Postmodernistyczne „ja” tekstu (jeżeli o takim określonym „ja” w ogóle można tu jeszcze mówić...) oddaje głos „świata” — obserwując go, czytając, słuchając lub mówiąc, nie pragnąc przy tym niczego „tłumaczyć”, „rozumieć”, „wyjaśnić” czy „porządkować”. Stąd bardzo częste słowa-klucze tej literatury, to labirynt, biblioteka, encyklopedia, lustro czy podróż, w rozmaity sposób oddające stan „zagubienia” jednostki i jednocześnie jej niemożności znalezienia jakiegoś jednego systemu poznawczego czy aksjologicznego, ogarniającego i porządkującego świat ludzkiej egzystencji.

Kończąc to sprawozdanie z lektury interesujących wykładów Fokkema, warto podkreślić godne podziwu odczytanie autora w trudnej i „nieprzejrzystej” literaturze XX wieku, jego metodologiczną sprawność pozwalającą na przystępny i klarowny język opisu skomplikowanych „modeli” teoretycznych, a także: *last but not least* — jego badawczy obiektywizm i zdolność wyważonego, racjonalnego sądu krytycznego, które to bronią holenderskiego badacza przed przyjęciem, modnej skądinąd, postawy bezwarunkowego uwielbienia dla postmodernistycznych tendencji czy propozycji krytycznoliterackich, które wcale nie muszą nosić znamion doświadczenia totalnego, uzurpującego sobie prawo do sposobu postrzegania i wyrażania świata poprzez literaturę u schyłku XX wieku. Wręcz przeciwnie — wydają się propozycjami wyczerpującymi swą artystyczno-ideową atrakcyjność. Świadczą o tym słowa wypowiedziane przez Fokkema w finale trzeciego wykładu:

„*Postmodernistyczny kod może być łączony ze specyficznym sposobem życia i światopoglądem, wspólnym dla zachodniego świata zaliczając doń część Ameryki Łacińskiej. Literacka preferencja dla nieselektywności wiąże się z »embarras du choix« (trudnością wyboru) oferowaną przez luksusowe warunki życia, które umożliwiają wielu ludziom posiadanie różnych opcji. (...) Postmodernistyczny kod ma wyraźnie swoje geograficzne i socjologiczne ograniczenia. Jest to dodatkowy czynnik, z powodu którego niektórzy pisarze mogą w niedalekiej przyszłości zapragnąć zaprojektować nowy kod, który początkowo będzie trudny, kłopotliwy i zakłócający ustalony porządek, ale który może przekształcić się w kod dobrze dostosowany do wyrażania a prawdopodobnie i rozwiązywania niektórych naszych aktualnych problemów”.*



Twórczość Italo Calvino jest w Polsce stosunkowo mało znana. A po krótko trwającym w latach sześćdziesiątych zainteresowaniu pisarzem, wywołanym przetłumaczoną wtedy trylogią *Nasi przodkowie*, Calvino praktycznie przestał być czytany przez szersze kręgi odbiorców. Dzisiaj zdobywa sobie coraz większe uznanie, przede wszystkim dzięki swoim ostatnim powieściom, uchodzącym za wzorcowy przykład prozy postmodernistycznej.

O Calvino można pisać na wiele sposobów. Można pokazać niewątpliwą ewolucyjność tej literatury — od reakcji na neorealizm Elio Vittoriniego, czy Cesare Pavese, poprzez baśniowość, literaturę rozumianą jako dialog z dyskursem naukowym, literaturę jako kombinatorykę — aż do powieści ujawniających mechanizmy swojego działania, jak czynią to ostatnie utwory pisarza. Można także skoncentrować się na teoretycznej świadomości Calvino, wydobywając na jaw arsenał stosowanych strategii narracyjnych, których „nieprzeźroczystość” (tj. skupianie na sobie uwagi) sytuują pisarza w szeroko rozumianym nurcie powieści świadomej swojej własnej formy, nie tylko ową formę dekonspirującą, ale podającą w wątpliwość swoje własne istnienie. Można wreszcie, korzystając z różnych metodologii, poddawać analizie poszczególne utwory, rozszyfrowując zawarte w nich kody lektury i zamknąć sprawę interpretacji tropiąc i wykrywając podpowiadane przez tekst (czasem zupełnie jawnie) strategie odbiorcze. Żadne z tych posunięć nie pozwoli jednak na autentyczne doświadczenie tekstu, na wycie się w to, co można by nazwać istotą pisarstwa Calvino. Istota ta leży bowiem poza wszelkimi prostymi kategoriami. Tę nadrzędną formę określiłbym jako wielopłaszczyznową ludyczność powieści. To bowiem co zawsze w przypadku prozy włoskiego pisarza wysuwa się na pierwszy plan, to zabawa w samo konstruowanie tekstu, oraz w ujawnianie mechanizmów jego funkcjonowania. Zabawa nawiązująca do pojęcia bricolage'u — kombinowania i zestawiania elementów, często różnorodnych, wziętych z rozmaitych tradycji literackich i pozaliterackich. Zabawa, która nie prowadzi jednak do stworzenia zwykłej powieści kolażowej, ale w cudowny sposób wchłania wszystkie „obce” elementy scalając je według jakiejś niepojętej logiki, którą należałoby określić jako calwinowską istotę rozumienia rzeczywistości.

*Rycerz nieistniejący* powstał w 1959 roku. Jest to ostatnia część trylogii *Nasi przodkowie*, pomyślonej jako swego rodzaju „baśń historyczna”. Jej akcję umieszcza autor w VII wieku — czasie wojen Karola Wielkiego (*Rycerz nieistniejący*, *Wicehrabia przepołowiony*) i w wieku XVII (*Baron drzewołaz*). Utwory te łączy nie tylko wykorzystanie czasu historycznego. Wszystkie trzy oparte są na specyficznej kreacji bohatera — dwie połowy wicehrabiego, rycerz, który nie istnieje, baron żyjący na drzewach. Ten aspekt pewnej niekompletności, czy może braku kompletności — powiada

Calvino — wskazuje na potrzebę przemyślenia świata od nowa, na potrzebę jego re-konstrukcji według nowych kategorii, nowych pojęć, jednak nie na zasadzie scalania elementów opozycyjnych (istnienie — nieistnienie, góra — dół, lewa połowa — prawa połowa i odpowiednio: dobro — zło) ale wyzwalania potencjalnych znaczeń tkwiących w takiej dualistycznej konstrukcji rzeczywistości. Odbiorca zmuszony zostaje do włączenia się w grę, w zabawę, jaką proponuje mu sam tekst. W *Rycerzu nieistniejącym* zabawa staje się, jak trochę przekornie mówi autor, „czystą zabawą w opowiadanie”: narratorka ujawnia swój warsztat, widzimy ją przy pracy nad wymykającą się spod jej kontroli powieścią, nie poddającą się, jak sama przyznaje, władzy pisma. Jednak pod powierzchnią tej zabawy kryje się ważka dyskusja dotycząca kształtu samej powieści, poszukiwania nowej formy literackiej. Postać Rycerza, który nie istnieje „realnie”, ale wie, że istnieje, skontrastowana jest z postacią jego giermka, realnie istniejącego, lecz bez świadomości istnienia, identyfikującego się w pełni ze światem zewnętrznym. Mamy więc do czynienia z jednej strony z formą abstrakcyjną, trwającą tylko dzięki „sile woli i wierze w świętą sprawę”, formę gotową w każdym momencie „roztopić się w miękkim półmroku” i przestać istnieć, z drugiej zaś strony z formą będącą czystą przedmiotowością, przedmiotem samym, nieświadomym swojej odrębności właśnie jako przedmiotu. Wyznaczone są w ten sposób ekstrema, między którymi poetyka Calvino oscyluje od 1952 — alegoria i czysta przedmiotowość. W eseju *Morze przedmiotowości* powiada autor: „Z kultury opartej na relacji i kontraście między dwoma pojęciami, z jednej strony świadomości, woli, indywidualnym sądzie, z drugiej — na świecie przedmiotowym, przeszliśmy do kultury, w której to pierwsze pojęcie zanurzone zostało w morzu przedmiotowości”. Nadzieję na ponowne połączenie tych dwóch form — w planie tekstowym — staje się symboliczny gest przywdziania przez młodego rycerza — Rambalda pustej już białej zbroi „zanikłego” bohatera tytułowego. W ten sposób alegoria (jako figura której występuje Rycerz) forma już „pusta”, a przeżyta, bo odarta ze wszystkich związków z realnością, zyskuje nowy kształt — zostaje wypełniona życiem. Wybór tej „nowej formy” przez samego Calvino dodatkowo potwierdza metaforycznie związek miłosny narratorki-bohaterki (portę parole autora) z ubranym w białą zbroję Rambaldem. Powieść wytycza więc trzecią drogę literaturze pomiędzy — jak mówi w *Wykładach amerykańskich* Calvino — drogę biegnącą w przestrzeni racjonalności, gdzie można wytyczyć linie łączące punkty, formy abstrakcyjne, wektory sił, (i drogą) biegnącą w przestrzeni pełnej przedmiotów, próbującą stworzyć słowny ekwiwalent tej przestrzeni, przez wypełnianie strony słowami, przez usiłowanie z drobiazgowego przekazania odpowiedniości tego, co napisane w stosunku do tego, co nie napisane.

# KSIĄŻKI

O pewnej nieistniejącej literaturze

Italo Calvino  
*Rycerz nieistniejący*  
Tłum. B. Sieroszevska  
Wyd. Cyklady, Warszawa 1993

Oczywiście takie odczytanie *Rycerza nieistniejącego* jest tylko jedną z możliwości obcowania z tekstem Calvino. Zabawa w konstrukcję nowej formy wypowiedzi krzyżuje się z grą, którą autor prowadzi z tradycją literacką. Doskonałego materiału do takiej gry dostarcza Lodovico Ariosto i jego Roland Szalony. Calvino bawi się — tak jak Ariosto — opowiadaniem dla samego opowiadania, budowaniem historii ze „zużytych” motywów, jakimi stały się arturiańskie romanse rycerskie. U Calvino jednak materiał ten odsłania wszystkie swoje szwy i zacerowane miejsca. Pojęcia, na których opierały się same romanse — honor i czyn rycerski, śmierć za wiarę, miłość dworska, sprowadzone zostają do absurdu poprzez pokazanie ich czysto literackiej egzystencji. Wyolbrzymione w swojej funkcjonalności stają się śmieszne i groteskowe. Intencją Calvino nie jest jednak — jak by się mogło wydawać — stworzenie parodii romansu rycerskiego czy ariostowskiej opowieści. U podłoża, jak sądzę, leży chęć pokazania świata, który zwykle przyjmuje się i uznaje za prawdziwy, jako świata opartego na właściwych dla literatury chwytach i charakterystycznym dla niej tworzywie. Tylko takie zdemaskowanie rzeczywistości pozwala na jej faktyczne zrozumienie, a co za tym idzie na prawdziwe, nie zmiastyfikowane życie w jej obrębie. Calvino wyraźnie rozgranicza tu te dwa pojęcia — życie i literaturę. Literatura, taka jaka jest, nigdy nie stanie się życiem — aby się w nim stać, musiałaby zniszczyć swoje tworzywo, jakim jest język. Te rozważania dotyczące literackości literatury, niemożności wyjścia poza nią samą odnajdziemy również w *Rycerzu nieistniejącym*. Jak przyznaje Calvino, w pewnym momencie pracy nad powieścią, jedną interesującą go sprawą stał

się wysiłek pisania, wysiłek autora opisującego i kreującego rzeczywistość literacką. Znakiem tego jest stworzenie narratorki, na próżno usiłującej — jak autor — zamknąć życie w języku. Powiada ona: „Chciałabym opowiedzieć płynnie i szybko, każdą stroną upstrzytą pojedynkami i bitwami (...) ale kiedy tylko zatrzymam się na chwilę i próbuję odczytać, co napisałam, spostrzegam, że pióro nie zostawiło na papierze żadnego śladu i że karty są czyste, białe”.

Biel zapisanej kartki jako metafora ograniczeń literatury pojawiać się będzie u Calvino niezwykle często, stanie się niemal motywem obsesyjnym. Powieść jest nie tylko po to, żeby, jak twierdził Kundera, pokazać, że świat jest daleko bardziej skomplikowany niż to sobie wyobrażamy, ale przede wszystkim po to — zdaje się mówić Calvino — żeby pokazać, że nie da się go opisać. Tę niemożność opisu świata będzie się starał autor przewycięzać we wszystkich swoich późniejszych powieściach, czyniąc z niej jeden z głównych tematów swojej twórczości.

Na koniec warto się jeszcze zastanowić nad jednym, niezwykle jak mi się wydaje, ważkim stwierdzeniem autora. W jednym z wywiadów dość przewrotnie powiada Calvino: „Kiedy piszę powieść, staram się abstrahować od moich esejów teoretycznych, a kiedy piszę eseje — od moich powieści”. Czytelnikom należy pozostawić odpowiedź na pytanie, czy możliwe jest jeszcze napisanie powieści „abstrahującej” od własnej teorii i metodologii, słowem czy możliwy jest powrót do stanu „pierwotnej naiwności”, w którym za słowem stał świat, a słowo miało moc niczym nie podważonego twierdzenia.

Andrzej Pilichowski-Ragno

## KSIĄŻKI NADESŁANE

MAREK WOJDYŁO: „KRAINA LENISTWA”, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.

Nowy tom z niezwykle udanej serii poetyckiej Wydawnictwa ZNAK. Autor zbioru (rocznik 1958) pochodzi z Oświęcimia. Po studiach filologicznych i filozoficznych na UJ pracuje w Oświęcimiu jako nauczyciel. Debiutował w drugoobiegowym wydawnictwie Libertas zbiorkiem liryki *Podeptana uroda świata* (1989).

JAN LECHOŃ: „POEZJE”, Wydawnictwo ŁUK, Białystok 1994.

Zbiór znanych i prawie nie znanych wierszy jednego ze Skamandrytów, po słowie Waldemara Smaszcz; książkę zapatrzone w słowniczek terminów literackich oraz bibliografię.

OSIP MANDELSZTAM: „CZARNYM SŁOŃCEM OŚLEPIONY”, WBW, Warszawa 1994.

Niewielki wybór liryki Mandelsztama w opracowaniu i ze wstępem Zbigniewa Jerzyny. Seria: POECI ŚWIATA.

ROBERT MIELHORSKI: „WENECKIE OKNA”, Bydgoszcz 1993.

Drugi, po *Górze szybowcowej i innych wierszach*, zbiór liryków poety (ur. 1967) z Bydgoszczy. Ładna fraza, obrazowanie, niepokojąca wyobraźnia, sporo inspiracji wywiedzionych z lektur, kontemplacji sztuki. Warto przeczytać!

ELŻBIETA ZECHENTER-SPLAWIŃSKA: „POWRÓT DO BALLAD I ROMANSÓW”, Oficyna Konfraterni Poetów, Kraków 1993.

Dziesiąta książka poetycka autorki z Krakowa — wiersze o miłości, teksty balladowe, piosenki kabaretowe (dla Piwnicy Pod Baranami), songi do opery rockowej. Urokliwa książeczka, ukazująca możliwości warsztatowe poetki, lekka, subtelna, mile zaskakująca.

SAMUEL BECKETT: „PIERWSZA MIŁOŚĆ. MOLLOY”, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.

Dwa utwory prozą wybitnego Irlandczyka, autora *Czekając na Godota*, laureata Nagrody Nobla z roku 1969.

## Hyde Park Czytelników

Prezentujemy dziś krótki erotyk MIŁOSZA KAMIŃSKIEGO, autora z Jeleniej Góry. Jest wiosna, czas miłości i pewnie nie każdemu przychodzi do głowy tego rodzaju skojarzenia. Ten wiersz z nadesłanego zestawu wydał nam się najbardziej godny wyróżnienia.

MIŁOSZ KAMIŃSKI

★ ★ ★

Skosztowawszy ciszę twego ciała  
przykucnąłem spłoszony ptak  
odarty z piór własnego ja  
Cóż znaczą twe pocałunki  
twe pocałunki twe pocałunki  
— Nic  
Przemijanie w imię wieczności  
ciepły dotyk śmierci

(XII '93)



## TEATR

## Zaduch

**B**obok Fiodora Dostojewskiego w adaptacji i reżyserii Walerego Fokina należy do tych spektakli, które żyją swoją własną legendą, trochę obok oficjalnych, umiarkowanie entuzjastycznych ocen krytyków i wbrew notowaniom środowiskowej giełdy, lekceważącej to „stacyczne słuchowisko”. Natomiast recenzja szepkana od paru miesięcy nieodmiennie chwali *Boboka*. Istotnie jest to jedno z niewielu przedstawień, jakie w Teatrze im. Juliusza Słowackiego można oglądać bez uczucia zażenowania, z wewnętrznym napięciem i poczuciem, że chodzi o coś więcej niż teatr.

Znakomite opowiadanie Dostojewskiego jest groteskową wizją życia pośmiertnego ludzi niezdolnych do ludzkich uczuć i arcyłudzkich w swych zwierzęcych pożądaniach. Śmierć jest bezradna wobec ich żarłoczości, pazerności i pożądlivosti. Rzec można, że właśnie śmierć te cechy potęguje. Czyni je bardziej obrzydliwymi.

Rozkładające się w grobach trupy nadal śnią o blondynkach, rzną w karty, obmawiają i denuncjują bliźnich, delectują się wspomnieniami i tajdactw dokonywanych przez siebie i innych. Cuchnący nieboszczek i nieboszczki marzą o nagości zupełnej, o życiu bez skrępowania. Rozpadając się, zanikając, planują orgię wspomnień, która by raz jeszcze ożywiła ich zmysły, poraziła bezwstydem, pozwoliła smakować smak pomyj — czyli smak życia. W ich śmierci nie ma nic oprócz zohydzonego życia, oprócz tęsknoty za tym, co nikczemne i ordynarne. Bohaterowie *Boboka* spowiadają się po to, aby z rozkoszą raz jeszcze przeżyć własną podłość, która ich cieszy aż do łez i pozwala odnosić w życiu małe triumfy. Żalotne i obrzydliwe ludzkie resztki swój „czas ostatni”, tzn. czas przed ostatecznym rozkładem, spędzają na rozkoszonym przypominaniu obrzydliwości bytu.

Śmierć w teatrze zawsze jest trochę nieprawdziwa. Trup zmartwychwstaje, aby odebrać swoją porcję oklasków. Łatwo i przyjemnie powraca się do świata żywych. Trupy Dostojewskiego, groteskowe i tak zajęte po życiu życiem, w tym teatralnym entourage'u robią wrażenie wstrząsające. Sa trupie właśnie poprzez swoją teatralność i przywiązanie do życia, poprzez upartą nieświadomość śmierci, nieumiejętność myślenia o innym świecie, poprzez metafizyczną obojętność.

Walery Fokin, reżyser i scenografowie, Waldemar Zawodniński (dekoracje) oraz Zuzanna Korwin (kostiumy) uporali się z niezwykle trudną, „podwójną” materią opowiadania Dostojewskiego, wprowadzając widza w straszny i śmieszny świat śmierci pozbawionej majestatu, i życia wyzutego z celu. Nadali temu światu pętno grozy, szaleństwa i trzeźwej oczywistości. W mrocznej sali „Miniatury” ustawiono skrzynie-siedziska dla widzów w wielki prostokąt okalający skrawek ziemi — miejsce gry. Kiedy publiczność asystuje przy zaimprovizowanej na tym skrawku ziemi smakowitej kolacji dwóch włóczęgów, ma wrażenie, że spotyka na miejskim trawniku współczesnych pijaków, bliskich krewnych bohaterów *Antygony w Nowym Jorku*. Stylowe szczegóły zettalnego kostiumu pół-szalonego, pół-pijanego Iwana Iwanowicza (Jerzy Światło) dostrzega się nieco później. Może dopiero wówczas, gdy podekscytowany dziwnymi głosami mężczyzna zaczyna rozgarniać ziemię i odsłania „świat podziemny”. Pod grubymi szymbami — płytami nagrobnymi — majaczą sylwe-

DOKOŃCZENIE NA STR. 11

## Postmodernizm w stanie przesilenia

DOKOŃCZENIE ZE STR. 3

Plan jest zatem wymysłem, „rekonstrukcją falsyfikatu”, zaś autorzy „odtworząc go” z premedytacją doprowadzają do absurdu gnostyczne prawo wszechogarniającej analogii. Plan mógłby jednak być właściwie wszystkim: formułą wszechświata, „wcieleniem Niezmienniej Intencji”, Absolutem, Kamieniem filozoficznym, pierwszą przyczyną, Umysłem, „punktem zaczepienia wahadła” i zarazem tajemnym spiskiem dającym władzę nad światem, związkiem Archontów lub spiskiem uknutym już to przez satanistyczne kręgi, już to przez wszechświatową organizację żydo-masono-bolszewików.

Oczywiście opowiedziana na ponad sześćset stronicach fabuła ma znacznie więcej odgalezień, co więcej, odsłania się czytelnikowi w pełnym inwersji, splotów i meandrów kształcie otwierając przed nim coraz to nowe możliwości interpretacji. Powieść zaczyna się bowiem w Conservatoire des Arts et Métiers, gdzie ukryty w peryskopie Casaubon staje się świadkiem egzekucji Belpa, który ginie powieszony na *Wahadle Foucaulta*. Zanim jednak do tego dojdzie Casaubon odtwarza w pamięci ciąg zdarzeń, nieuchronnie prowadzących do tragicznego finału. Jego wspomnienia sięgają aż do czasów studenckich, gdy zajmował się tajemnicą templariuszy i do pobytu w Brazylii, skąd wywodzą się początki jego fascynacji magią i okultystycznymi rytuałami.

Rzecz jasna nie sposób tu streścić wszystkich wątków fabuły, zwłaszcza że niektóre spośród nich domagałyby się wówczas szczegółowego i osobnego omówienia. Na przykład romanse Casaubona: w młodości z Amparo i w wieku dojrzałym z Lią, nabierają szczególnego smaku w powieści, która opowiada przecież o trójce mężczyzn badających męską społeczność, jaką niewątpliwie był Zakon Templariuszy. Analiza pierwiastka męskiego i żeńskiego w książce pisarza dobrze znajomego pytania i kwestie bulwersujące krytykę feministyczną warta byłaby zachodu i osobnego spojrzenia.

Niezmiernie istotny i całkowicie niemożliwy do pominięcia okazuje się natomiast wątek Belpa, tym bardziej, że każdy z dwójki przyjaciół inaczej pojmuje kreowanie tajemnicy. Belpo rozdarty jest między pragnieniem i niespełnieniem, między potrzebą porządku rzeczy a poczuciem całkowitej niemożności jego poznania. Raz w życiu, w młodości — o czym świadczy odkryty przez Casaubona Tekst Kluczowy — dostąpił, by użyć Witkacowskiego określenia: tajemnicy metafizycznej. Doznał jej — jak przystało na modernistę — w czasie obcowania ze sztuką. Całe jego późniejsze życie to jedynie próba ponownego spełnienia, z góry skazana na niepowodzenie. Niemoc twórcza, nieudany romans powodują, że jedyne wyjście upatruje Belpo w Planie. Ale zdradzając pewne jego szczegóły swemu rywalowi sam — być może z premedytacją — doprowadza się do zguby. Casaubon natomiast wolny jest od rozterek targających Belpem. Uprawia postmodernistyczną „grę znaczącymi” znajdując w niej czystą satysfakcję, czeka go jednak ten sam koniec.

Wątek Belpa okazuje się istotny także ze względu na sposób, w jaki ujawnia się czytelnikowi. Otóż odkryty zostaje dzięki tekstom znalezionym w pamięci komputera, który w ten sposób odsłania tajemnice swego właściciela. Komputer to zarazem jeden z głównych przedmiotów-bohaterów powieści, obok peryskopu i, rzecz jasna, samego wahadła. Jego rola polega jednakże nie tylko na udostępnianiu sekretów Belpa, albowiem komputerowe „zbiory danych”, z których każdy zaopatrzony zostaje w swoją nazwę (*filename*) dopełniają zarazem konstrukcji powieści. Konstrukcji opartej na zasadzie nadmiaru i przesytu, ale nadmiaru i przesyty ze wszech miar przemyślanego, co zresztą niekoniecznie oznacza, że artystycznie udanego.

Otóż tytuły dziesięciu części *Wahadła...* to nazwy dziesięciu *sefirot*, a więc — zgodnie z Kabałą — emanacji boskiego światła. Każda z części składa się z kilkunastu rozdziałów, które zaopatrzone zostały w motto — jest ich sto dwadzieścia. Sto dwadzieścia cytatów to z kolei zawartość jednego z tekstów (*file*) znalezionego w komputerze Belpa. I dalej: motto do rozdziału 68 to cytat z pism Abulafii, kabalisty, Abulafia zaś to imię komputera ujawniającego tajemnicę Belpa. Już nawet na podstawie tych zestawień (a w powieści jest ich znacznie więcej) widać wyraźnie, że Eco delectuje się parą komputer-Kabała, wykorzystując tym samym wszelkie możliwe sposoby wyeksponowania związku racjonalizmu i irracjonalizmu, dwóch sposobów poznania świata.

O czym jednak może świadczyć takie połączenie? Czy miałyby funkcjonować jedynie jako aluzja do synkretyzmu typowego dla myśli New Age?

Rzecz znamienna: na szczycie dziesięciu tytułowych *sefirot* — zgodnie z Kabałą znajduje się *Keter* Korona „początek, pierwotna pustka” — najbliższa Absolutu, najniższej zaś *Malchut*, „królestwo z tego świata”, a zarazem pierwiastek żeński („Mądrość ziemi. I Lii”). Ale tytułowe *sefirot* wzięte zostały z wykresu jednego z późniejszych kabalistów: Izaaka Lurii, stąd piąta z nich (a zarazem piąta część powieści) nosi nazwę *gewura* i oznacza pęknięcie naczyń, a więc początek Zła, a tym samym upadek Adama, sięgnięcie do Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego, zwanego przecież także Drzewem Śmierci...

Emanacja boskiej substancji to zarazem — jak przypomnia Diotallevi — *simsum* [*cimcum*], czyli „cofnięcie”, redukcja rozumiana, by posłużyć się wyjaśnieniem znawcy Kabały Gershona Scholema, jako: „Skupienie się Boskiej istoty na sobie samej”. I co najważniejsze: „być może w tym samym *simsum*, w tym cofnięciu, (...) tkwiła już obietnica *tikkun*, obietnica powrotu, „wtórna integracja z Adamem Kadmonem”. Lecz przywrócenie idealnego stanu rzeczy jest jedynie niedościgną utopią. Al-

bowiem oczekiwany powrót do Boskiego Planu, „drogę ku światłu” uniemożliwia właśnie owo „pęknięcie naczyń” dające początek Złu. Przeszkodą zatem byłoby samo sięgnięcie do drzewa wiadomości. W sytuacji takiej szczególnego znaczenia nabiera m u z e u m i gromadzone w nim próby i wysiłki racjonalnego ujarznienia świata („świat maszyn próbuje odnaleźć tajemnicę stworzenia. Litera i liczba”).

I tu kolo się zamyka: *tikkun* okazuje się nieosiągalne, a śmierć jest nieuniknionym zakończeniem. („Zgrzeszyliśmy przeciw Słowu, temu które stworzyło i podtrzymuje świat”). „Falsyfikat” ożywa zaś niczym Golem, obraca się bowiem przeciwko tym, którzy go tworzą. Każdy z jego twórców-wskrzescieli w inny sposób kończy swój żywot: Diotallevi umiera na raka, przekonany, że spotkała go kara, Belpo — bodaj najsugestywniej zarysowana postać powieści — ginie z rąk organizacji TRES, (którą sam wraz z przyjaciółmi wymyśla, a której członkowie — zgodnie z podsuniętymi im przez niego sugestiami — są przekonani, iż posiada on autentyczny plan, nie chce go jednak ujawnić). I wreszcie Casaubon — świadek śmierci Belpa — ścigany przez żądnych planu następców Różokrzyżowców doskonale zdaje sobie sprawę, że to ostatnie chwile jego życia. A zatem wszystkich po kolei spotyka kara. Pytanie tylko czy za próbę wydarcia boskiej prawdy czy za prawo jej kreowania?

Nagromadzone w nadmiarze odwieczne mity ludzkości przepelniają powieść rozciągając ją ponad wytrzymałość. Zebrane zostały jednak w taki sposób, aby wzajemnie przegadywały się w swoich odbiciach. Nie kończące się analogie między nimi służą przerysowaniu i samego „syndromu tajemnicy” i sposobów jego osławiania. Tajemnica bowiem i wyobrażenia o niej, jej nieobecność i próby wypełnienia pustego miejsca to najważniejszy temat powieści, której poszczególne piętra zostały tajemnicy właśnie podporządkowane. Dzieje się tak począwszy od tytułów — *sefirot* aż po konwencje: kryminału i filmu detektywistycznego.

Jedną z prób dotarcia do prawdy mogłoby być na przykład odtwarzanie historii. Nikt nie ma tu jednak żadnych złudzeń: w *Wahadle...* jak przystało na tekst o tworzeniu fikcji — rządzi zasada: „Po co pisać powieści? Lepiej napisać na nowo Historię. Historię, która następnie stanie się rzeczywistością”. Na każdym kroku podkreśla się tu bowiem fakt, że badanie historii jest jedynie jej kreacją, a zatem wszystko jedno, czy dzieje templariuszy opowie się jako epicki dramat, czy jako przygody bohaterów filmu rysunkowego.

Tym samym *Wahadło Foucaulta* z premedytacją wpisuje się w gatunek powieści współczesnej zwany albo historiograficzną metafikcją, albo powieścią palimpsestową, albo wreszcie fikcją ontologiczną. Gatunek, który na wszelkie możliwe sposoby udowadnia, że prawdziwa historia właściwie nie istnieje, zaś wszystkie próby jej odtworzenia okazują się coraz to nowymi konstrukcjami. Zabiegom tego typu niezmiernie towarzyszy pytanie: czy prawda jest niepoznawalna, czy też w ogóle nie istnieje? — Próżno jednak szukać na nie odpowiedzi. *Wahadło* puszczane w ruch przez Eco waha się nie pozwalając na jednoznaczną odpowiedź. Waha się tym samym między modernizmem i postmodernizmem.

Ale powieściowy konstruktywizm (gdyż tak właśnie nazywa się dziś spojrzenie na świat świadome własnej nieuniknionej kreacyjności) zostaje zarazem celowo przerysowany, co więcej idzie w parze z postmodernistyczną dewizą: „nie można już mówić w sposób niewinny” — ukazaną przecież także w parodiującym przejawieniu.

Tajemnica funkcjonująca jako metafora tego co niepoznawalne siłą rzeczy łączy się z zasadą interpretacji świata. Dla autora *Dzieła otwartego*, który nigdy nie przestał być semiologiem i uczniem ojca semiologii — Charlesa Peirce'a, świat jest światem tekstów. Jego interpretacja to interpretacja tekstu. Mówiąc inaczej: skoro wszystko jest tekstem, interpretować znaczenia można w procesie semiozy, a więc wyjaśniając znaczenie poprzez inne znaczenie.

Działania trójki wydawców opierają się jednak na założeniu przeciwnym albo raczej doprowadzonym do absurdu: znak wiąże się jedynie z innym znakiem, uwalniając się całkowicie od odniesień zewnętrznych a zasadą nadrzędną staje się właśnie wszechogarniająca analogia. I w konsekwencji: interpretujący może jedynie odkryć w tekście nieskończone sieci wzajemnych powiązań, każdy tekst ukazuje nieprzerwany ciąg nie kończących się różnicowań, a tym samym każda interpretacja tekstu świata jawi się jako w pełni uprawniona.

Metoda o gnostycznych wyraźnych korzeniach łączy się więc — wydawałoby się nieco paradoksalnie — z postmodernistycznym pojmowaniem świata... Nie darmo wszystkie posunięcia trójki bohaterów, ich pozbawiona logicznego wynikania gra znakami, doprowadzone do absurdu analogie i podobieństwa ukazane zostały w nadmiarze, skrajności i parodiującym przesyce.

„Semiozą hermetyczną” ochrzcił Umberto Eco tego typu działania poznawcze indentyfikując je zarazem wprost z „semiozą postmodernistyczną”. Ale dokonał tego już w tekstach późniejszych, teoretycznoliterackich, stawiając niejako kropkę nad „i”. Powieści natomiast pozostawił to, co przysługuje literaturze: metaforę, ironię, dystans i parodię.

Anna Łebkowska

\* Umberto Eco: *Wahadło Foucaulta*, przełożył Adam Szymański, PIW, Warszawa 1993.



# Wahadło Foucaulta

czyli śladami wzorów powieści kryminalnych

## TEATR

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

*Wahadło Foucaulta* informację na temat historii templariuszy, tej rzeczywistej, źródłowo udokumentowanej, jak i fantastycznej, będącej efektem spekulacji, domysłów, konfabulacji dokonywanych przez tzw. „diabolistów”, miłośników wszelkich odmian wiedzy tajemnej. Jego bohater, Casaubon, ma jednak tę przewagę nad Grantem, że jest zawodowcem. Napisał pracę doktorską o templariuszach, a szperanie po bibliotekach i archiwach oraz analiza dokumentów historycznych to jego specjalność.

Zarówno jednak Grant, jak i Casaubon, w swych poszukiwaniach uwikłani są w mechanizm nazwany przez Tey *Tonypandy*. Jest to nazwa miejscowości w południowej Walii, gdzie w roku 1910 rząd jakoby nakazał strzelać do walijskich górników. Wydarzenie to, dla celów politycznych rozdmuchane do monstrualnych rozmiarów, w istocie wyglądało zupełnie inaczej, a działania Winstona Churchilla, ówczesnego ministra spraw wewnętrznych, polegały na wstrzymaniu interwencji wojskowej i zarządzeniu pogotowia nieuzbrojonej policji. Każdy wie, kto tam był, że krwawa wersja wydarzeń w *Tonypandy* to bzdura, ale nikt nigdy temu nie zaprzeczył. Nieprawdziwa opowieść obrosła legendą, która z czasem zaczyna funkcjonować na prawach historycznej prawdy.

Casaubon i jego przyjaciele Jacopo Belpo i Diotallevi nie tylko uwikłani są w śledztwo wokół swoistego *Tonypandy*, lecz są jego kontynuatorami a nawet do pewnego stopnia, inicjatorami. Prowadzą swoje śledztwo właściwie dla zabawy, traktując wskazówki rodem z *Tonypandy* tak, jakby były wiarygodnymi dokumentami historycznymi. Tworzą więc historię na sposób *Tonypandy*, lecz choć sami w nią nie wierzą, wymyka się im ona spod kontroli. Nie mają wpływu na to, by inni nie wzięli jej serio, co powoduje splot dramatycznych komplikacji i śmierć bohaterów.

Tutaj tropiciel śladów powieści kryminalnej w dziele Eco napotka na Dashiella Hammetta i jego *Sokoła maltańskiego*. Czym jest sokół maltański, dowiadujemy się mniej więcej w połowie książki. Otóż z opowieści niejakiego Gaspara Gutmana wynika, iż zakon rycerski z Rodos, wygnany z wyspy przez Sulejmana Wspaniałego w 1523 roku, uzyskał od cesarza Karola V zgodę, by osiąść na Malcie. Bogaty zakon szukając sposobu wyrażenia wdzięczności przysłał w darze figurę ptaka ze szczerzego złota inkrustowanego najwspanialszymi klejnotami. Gutman, opowiadając historię sokoła zaświadczonej jako by dokumentami historycznymi. W pewnym momencie ślad się urwał i trzeba było siedemnastu lat poszukiwań, by figurę ptaka, pomalowaną dla zabezpieczenia na czarno odnaleziono ponownie, w Konstantynopolu. Dowiaduje się o tym jednak zbyt wielu ludzi i w wyścigu do sokoła padają kolejne ofiary. Gdy tajemniczy przedmiot zostaje odnaleziony okazuje się kiepską imitacją pozbawioną jakiegokolwiek wartości. Ale Gutman wierzy nadal, że legendarny sokół istnieje, i zamierza prowadzić swoje poszukiwania...

W *Wahadło Foucaulta* figurę sokoła zastępuje Plan (naturalnie przez duże P), tajemnica templariuszy, która ma zapewnić jej posiadaczom władzę nad światem. Plan został zmyślony, wykreowany dla żartu z komputerowej zabawy, a inicjujący go szczątek dokumentu, zdroworozsądkowo myśląca Lia, młoda kobieta związana z Casaubonem, odczytuje jako rachunek z pralni. Ale raz wprawiony w ruch mechanizm nie daje się powstrzymać, a mityczny Plan staje się dla diabolistów faktem skłaniającym do podejmowania nader radykalnych działań. Trudno aby było inaczej, skoro sami twórcy Planu nieomal zaczynają wierzyc.

W jednym i drugim przypadku i u Hammetta i u Eco, mamy do czynienia z przedmiotem, który u interpretatorów otrzymał nazwę „magoffinu”, a który może być byle czym; sam w sobie bywa pozbawiony wartości i znaczenia, ale uruchamia działanie rywalizujących bądź konkurujących ze sobą grup, prowadząc do ukonstytuowania z jednej strony — zagadki do rozwiązania, z drugiej — dramatycznych perypetii ludzi w nią uwikłanych. *Magoffin* jest specjalnością powieści szpiegows-

kiej, ale *Wahadło Foucaulta* idzie w tej dziedzinie jeszcze dalej. Zasada *magoffinu* (dla czytelnika, który nie wnika w organizujące całość reguły kabały) zdaje się rządzić nie tylko Planem, ale całym światem przedstawionym w powieści.

Bohaterowie często spotykają się w starym barze Piladego, gdzie prowadzą długie rozmowy i gdzie mają miejsce ważne spotkania. Zaraz zostaje przywołany najsłynniejszy z filmowych barów *Rick's Cafe Americain* z *Casablanki* Curtiza. U Ricka spotykali się bojownicy Ruchu Oporu i kolaboranci, u Piladego ludzie, których dzielić może wszystko, a niewiele łączyć.

Sprawy nabierają wartkiego biegu po powrocie Casaubona z Brazylii, który postanawia wymyślić sposób zarabiania na życie. Stylizując swoją wypowiedź pod Marlowe'a informuje, że założył agencję dostarczającą informacji z zakresu kultury. Zgromadziłby książki, kartoteki, fiszki, a potem „siedziałbym sobie w biurze, z nogami na stole i whisky w kartonowym kubeczku przyniesionym ze sklepu na rogu” (s. 228). Potem dzwoniłby klient, tłumacz, który natknął się w tekście na niejakich mutakallaminów. Casaubon postawiłby piwo w barze asystentowi z orientalistyki i uzyskał informację darmo, a klientowi oznajmił, że pracował nad tym trzy dni z finałem „pan ustala stawkę”.

Belbo podchwytuje myśl i okazuje zainteresowanie. „*W gruncie rzeczy to byłoby zajęcie dla mnie, być Samem Spade'em kultury, dwadzieścia dolarów dziennie plus kosztą*”.

Pracując dla Wydawnictwa „Izyda Obnażona” dostaje dziesięć maszynopisów relacjonujących fantastyczne historie — a to o migracji greckiej na Jucatan, a to o Kolumbie pełniącym obowiązki wielkiego mistrza templariuszy na wygnaniu, a to o tajemnicy Arki Przymierza zdolnej wytwarzać wyładowania elektryczne rzędu pięciuset woltów. Na marginesie wymiana zdań: „*Widziałem to już na jakimś filmie*” — „*I co z tego? Jak pan myśli, skąd czerpią pomysły scenarzyści?*”

O tym, że bohaterowie są fanami kina, dowiadujemy się z krótkiej informacji, iż „*Belbo zwykle lubił przejawiać zdumienie, przybierając wyraz twarzy, którego nauczył się w filmotece*”. Belbo mówiąc o sobie chętnie używa kinowych aluzji w rodzaju np. „*czulem się niby Oscar Levant podczas pierwszej próby na Broadwayu z Gene Kellym*”. A narrator doda nieco później: „*Oddaliśmy się (krokiem Różowej Pantery, jak określił to Diotallevi, doskonale poinformowany, jeśli chodzi o perwersje współczesnego świata)*”...

Umberto Eco sam poddaje racjonalizacji te wycieczki w świat powieści kryminalnej, odcinkowej czy filmu. Wkłada tę kwestię w usta Belbo, który powiada:

„*W tandetnej literaturze wydaje się, że wszystko jest żartem, ale potem ukazują nam świat taki, jaki jest, albo przynajmniej, jaki będzie. Kobiety są podobniejsze do Milady niż do Lucji Mondella. Fu Manchu jest prawdziwszy od Nathana Mędrca, a Historia bardziej przypomina historię opowiedzianą przez Sue niż tę zaplanowaną przez Hegla*”.

Czy wyprawa tropiciela śladów powieści kryminalnej i odwołań filmowych w dziełach Eco prowadzi do jakichś wniosków i odkryć?

Jest przede wszystkim celem samym w sobie, zabawą, do której sam autor zachęca, wyznając w cytowanych już *Dopiskach...*, że pisze dla czytelnika, który zgodzi się na podjętą grę i między innymi zechce się bawić. Odniesienia, które cytuje stale przypominają, że mamy do czynienia z szaradą, krzyżówką, układanką, puzzle, grą umysłową, która przynosi satysfakcję wraz z każdym znaleziskiem. W *Dopiskach...* Eco wspomina jak pisał *Imię róży* komponując całe partie, w tym scenę miłosną, sięgając do rozłożonych karteczek z mnóstwem cytatów, które łączył ze sobą i zestawiał w sposób odmienny niż w oryginałach. Zazwyczaj jego krytycy zarzucali mu „uwsłócnianie” tam, gdzie przemawiał językiem cytatów z epoki. Na karteczkach przygotowanych do *Wahadła Foucaulta* sporo było cytatów z powieści amerykańskiej i odwołań do filmów, które być może uznał za właściwy kontekst dla opowieści tak przewrotnie szarlatanijskiej.

Alicja Helman

DOKOŃCZENIE ZE STR. 10

tki leżących w grobie dostojników, dam, prostaków, mieszczan. Oszałały z ciekawości Iwan Iwanowicz szarpie płyty — usuwa je i oto zaglądamy do grobów. Podsluchujemy wraz z nim rozmowy. Wchodzimy w świat podziemny, w grząskie bagno bezdusznych dusz, ogarniętych zachłanną żądzą życia bylejakiego. Trupy, wysztywnione, uczernione, z wybielonymi twarzami-maskami, niemrawo, z rzadka poruszają rękoma, otwierają oczy, niezgrabnie usiłują się przesunąć. Leżą. Belkocą. Pomrukują. Wrzeszczą. Prowadzą konwersację.

Jako jedyny środek ekspresji pozostawiono aktorom głos i okazuje się, że to wystarczy, że postacie „żyją”. Są różnorodne i zróżnicowane. Nadęty generał (Ryszard Sobolewski), niechętny, wzgardliwy, nawet po śmierci dumny ze swych orderów starzec (Marian Cebulski) i młody bezmyślny głupiec Piotra Grabowskiego, ordynarna, kłótniwa Awdotia, wiecznie spragniona rozpusty (Lidia Bogaczówna), niezwykle, jękiwy, namolny Liebieziatnikow Krzysztof Jędryska, cyniczny i wszystko wiedzący prowokator Kliniewicz Marcina Kuźmińskiego i Catiche (Marta Konarska) i w grobie kochająca swoje ciało, śniąca przygody erotyczne. Powiedziałabym, że najmniej dramatyczny i wyrazisty jest Jerzy Światłof, ów odkrywca i podsłuchiawca pozagrobowego życia. Aktor chcąc narzucić swój strach, obrzydzenie widzom używa tak ekspresywnych środków wyrazu, że przestaje być zrozumiały. Gra jednocześnie szaleńca i pijaka, sędzięgo i marną kreaturę, która za chwilę też znajdzie się w grobie i tam sprzedawać będzie plotki o swoich pisarskich niepowodzeniach (gdybyż kwestie Iwana Iwanowicza były jeszcze po prostu słyszalne!).

Upokarzające poczucie więzi, świadomość pokracznego podobieństwa między bohaterami *Boboka* a widownią zgromadzoną w „Miniaturze” rodzi się wcale nie z banalnego w końcu pomysłu — usadzenia nas, widzów na ławkach-grobowcach, w których podświetlonych wnętrzach mającą jakieś szmaty, całuny... żalodne resztki obecności człowieka na świecie. Ta świadomość płynie raczej z rzadkiego dziś spojrzenia w głąb, do którego teatr przymusił nas na krótką, ale pełną napięcia godzinę. Ta „głębia” okazała się pusta, duszna, zamknięta na zmartwychwstanie. Pełna komicznej, wobec naszej nieodwołalnej śmiertelności, troski o mężczyzn, których się uwiodło, o kobiety, które się chce osiąść, o pieniądze, które można było zdobyć albo ukraść, o lekarza lub zaszczepić, które należało pozyskać. Ta „głębia” jest grząska. Nieprzypadkowo wspominam to przedstawienie zamiast opisywać najnowsze farsy z ograniczoną odpowiedzialnością, które zaserwował ostatnio bez troski jubilat. Są zbyt płaskie. Spektakl Fokina daje diagnozę śmierci wewnętrznej człowieka. Portretuje świat odrażliwiający, by przeciw niemu zaprotestować.

Małgorzata Ruda

Teatr im. Juliusza Słowackiego. Scena „Miniatura”. Fiodor Dostojewski. *Bobok*. Przekład: Maria Leśniewska. Adaptacja i reżyseria: Walery Fokin. Scenografia: Waldemar Zawodziński i Zuzanna Korwin. Muzyka: Aleksander Bakszy. Ruch sceniczny: Krzysztof Jędrysek. Premiera: czerwiec 1993.

DEKADA LITERACKA — dwutygodnik kulturalny. Wydawca: KRAKOWSKA FUNDACJA KULTURY, ul. Kanonicza 7, 31-002 Kraków, tel. 22-47-73. Adres redakcji: ul. Kanonicza 7. Redakcja: Marta Wyka (redaktor naczelny), Zbigniew Baran, Leszek Elektorowicz, Krzysztof Lisowski, Włodzimierz Maciąg, Aleksander Pieniek (grafik), Bogdan Rogatko, Dorota Terakowska, Teresa Walas (sekretarz redakcji). Współpracują: Danuta Abrahamowicz, Stanisław Balbus, Anna Baranowa, Wacław Iwaniuk (Kanada), Julian Kornhauser, Stanisław Lem, Jerzy Lohman, Leszek A. Moczulski, Maria Niemojowska (Londyn), Tadeusz Nyczek, Leszek Polony, Stanisław Rodziński, Małgorzata Ruda, Jan Józef Szczepański, Witold Turdza. Skład i łamanie: ARTA WYDAWNICTWO, Kraków, Rynek Gł. 6, tel. (0-12) 21-18-14, fax (0-12) 21-13-08. Druk: Drukarnia ASSICO, 90-532 Łódź, ul. ks. Skorupki 17/19. Redakcja nie zwraca materiałów nie zamówionych i zastrzega sobie prawo do skrótów.

Warunki prenumeraty na rok 1994: kwartalna wynosi 60.000 zł, półroczna 120.000 zł, a roczna 240.000 zł; za granicą kwartalna wynosi (licząc w dolarach USA) 10\$, półroczna 20\$, a roczna 30\$. Wpłaty prosimy dokonywać na: Krakowska Fundacja Kultury, Bank Przemysłowo-Handlowy, IV Oddz. w Krakowie — nr 323415-709987-132-3 ISSN 0867-4094



# Jak rozpoznawać wariatów i jak z nimi postępować

Krzysztof Lisowski

Dla Umberto Eco

**Z**eby wiedzieć jak postępować z wariatami przede wszystkim trzeba umieć ich rozpoznawać. Każdy musi — w swoim środowisku — umieć identyfikować ich na własną rękę. Co bywa niejednokrotnie zajęciem niełatwym, prowadzi też niekiedy do błędnych ocen.

W naszej profesji (pisarsko-redaktorskiej) o wariatów nietrudno. Niejako są oni przez Opatrzność wkalkulowani w kosza tzw. procesu twórczego. Zdarza się kilka rodzajów tychże. Wymienię tu zaledwie kilka, i będzie to klasyfikacja z pewnością odległa od jakiegokolwiek naukowej typologizacji, acz poparta długoletnim doświadczeniem.

Typ I: kiedy dany osobnik odwiedza redakcję lub zaktóca czyjeś spotkanie autorskie i stwierdza, że właśnie miał zamiar podyktować komuś Biblię; kiedy się zorientował, że już to zrobił Pan Bóg. W związku z tym łamie pióro, ale czuje się głęboko pokrzywdzony.

Typ II: osobniczka z włosom rozwiartym i w stroju niedbałym (ogólnie nieświeża) opowiada szeptem, lękliwie rozglądając się po kątach, że redaktor naczelny popularnego tygodnika o zasięgu ogólnopolskim podsluchuje ją przez telewizor, ona zaś sama pragnie w tym czasie zreformować krajowy alfabet, uszczuplając go o cztery zbędne litery.

Te dwa typy nazwałbym „wiosennymi” lub „jesiennymi” — wtedy objawy występują wielokrotnie zintensyfikowane.

Typ III (w innych profesjach taki stan określa się także jako „osiągnięcie

swojego szczybla niekompetencji”): oto znany profesor uniwersytetu staje się nekrofilem (tak chyba określić można wynaleziony przez niego sposób analizy dzieła literackiego), niezły tłumacz pogromcą urojonych prześladowców Kościoła, dobry filolog kiepskim politologiem. I oczekują jeszcze powszechnego zrozumienia. Ten rodzaj wariactwa wiąże się niekiedy z męską menopauzą, która jest zjawiskiem ciągle mało jeszcze zbadanym, a tak brzemieniem w skutki.

Typ IV, agresywny: żąda wydania książki w ciągu tygodnia, bo wkrótce skończy się wszechświat lub chce przynajmniej oceny wierszy i pewnej rekomendacji (pan mi to zrobi, napisze, poprawi, zaopiniuje), przy czym wpada za parę dni, by rzecz do końca wygzekwować. Przy okazji z redakcyjnego telefonu próbuje zatelefonować do Paryża lub na wyspę Honsiu. Wtedy jeszcze usiłuje pożyczyć co najmniej 50 tysięcy na taksówkę. Wreszcie wyciąga zza pazuchy aparat fotograficzny i proponuje wykonanie zdjęcia.

Jeśli zatem bliżej nie znany agresywny i nachalny osobnik proponuje zdjęcie i do tego chce pożyczyć pieniądze, należy odmówić kategorycznie. Zalecić tramwaj, wskazać zagranicznego wydawcę, piesze wycieczki, głębokie regularne wdechy na świeżym powietrzu. Wtedy jest szansa, że sytuacja się nie powtórzy. Ale nie na pewno.

Nie wiem czytelniku, czy zdarzyło ci się spotkać wariata. Ale jeśli zrobił ci zdjęcie, to uzbrój się w cierpliwość (lub broń pałą) i czekaj na dalszy rozwój wypadków. W ostateczności zaś przynieś do pracy aparat i samemu nie spodziewanie sfotografuj delikwenta!

TEATRZYK RYSUNKOWY

Rys. Aleksander Pieniek



## REKLAMA NIE MUSI BYĆ DROGA

### CAŁĄ STRONĘ W „ECHU KRAKOWA” KUPISZ ZA NIECAŁE 10 MILIONÓW

## Dotrzemy z nią do każdego!

Biuro Reklam i Ogłoszeń „ECHA KRAKOWA”  
Kraków, ul. Wielopole 1, lp.,  
tel. 22-41-39; fax 22-89-87

Zapraszamy codziennie w godz. 8–20  
w soboty: 9–14  
w niedziele: 17–20

## WYSTARCZY, ŻE JEST SKUTEK CZNA!



Anna Łebkowska

# Postmodernizm w stanie przesilenia

Czego należy się spodziewać, gdy światowej sławy teoretyk literatury napisze powieść? Czego należy oczekiwać, gdy powieść ta — przetłumaczona na wiele języków, w tym także na polski — wejdzie do kanonu współczesnych lektur, zostanie sfilmowana, okaże się ponadto obowiązkowym punktem każdego studium poświęconego prozie postmodernistycznej, a co więcej dopiski skreślone na jej marginesie ręką samego mistrza będą najczęściej spotykanymi cytatami w rozprawach roztrząsających sytuację współczesnej sztuki?

Otóż należy się spodziewać, że autor ten zacznie pisać drugą powieść.

Gdy na dodatek jest to wybitny semiolog, znawca poetyki odbioru dzieła literackiego zajmujący się teorią interpretacji, koneser współczesnej prozy i zarazem mediewista, badacz włączający semantykę możliwych światów do analizy fikcji literackiej, który — jakby tego było mało — w cyklu wykładów wygłoszonych w 1986 roku zajmował się hermetyczną *semiosis* i współczesną gnozą, wówczas ponad wszelką wątpliwość należy się spodziewać, że książką, którą napisze będzie *Wahadło Foucaulta*.

Oczywiście uproszczeniem byłoby twierdzić, że Umberto Eco, gdyż o nim — jak się łatwo domyślić — mowa, jest w swoich poczynaniach całkowicie przewidywalny. Nietrudno jednak zauważyć, że nie należy on do tych uczonych, którzy z dezynwolturą przeciwstawiają się dokonaniom własnej młodości. A zatem: zaskakuje raczej dzięki ciąglemu rozszerzaniu swego pola działań, aniżeli poprzez jego zmianę.

W tym miejscu ponownie wypada zadać pytanie: co się zazwyczaj dzieje, gdy teoretyk literatury napisze powieść? Rzecz jasna inni teoretycy literatury zaczynają w niej szukać mniej lub bardziej zawołanych sygnałów manifestu teoretyczno-literackiego. Nie ma w tym zresztą nic dziwnego, zwłaszcza jeśli pamiętać, że wkrótce po wydaniu powieści badacz wydaje książkę o granicach interpretacji i wygłasza cykl wykładów, w których jeszcze raz do problemu tego powraca.

Ponadto, jak przystało na autora książki *Lector in fabula*, potrafi Eco tak kształtować materiał powieściowy, aby każdy nieomal współczesny styl odbioru znalazł tu swoje odzwierciedlenie. Wszystko to nie uszło uwagi krytyków, którzy ze zdwojoną energią, zajęli się rozszyfrowywaniem ukrytych w *Wahadle...* sensów, pozostawiając na boku pytanie, czy aby nadmiar erudycji autora nie zaciążył na artystycznym kształcie powieści.

Założenie sformułowane w postłowie do *Imienia róży*: „nie można już mówić w sposób niewinny”, w następnej powieści okazuje się równie aktualne. Przyswieca jej bowiem także zasada, którą wypowiada jeden z bohaterów — „wszystko to już zostało

opisane”. Od razu też w nagłówkach recenzji posypały się postmodernistyczne *Ec(h)a* sygnalizujące intertekstualną świadomość i powieści i jej badaczy. Już sam tytuł daje duże pole do popisu. Trudno przecież oprzeć się pokusie dostrzeżenia, poza oczywistym odwołaniem do Jeana Bernarda Leona — twórcy wahadła, aluzji do Michała Foucaulta — francuskiego strukturalisty.

Na nic się zdały zarzekania Eco, który gdzie może podkreśla, że zbieżność nazwisk jest czysto przypadkowa. Ale w tym przypadku głos krytyków wydaje się uzasadniony. I to nie tylko dlatego, że nazwiska bohaterów *Wahadła...* miewają po kilka odniesień do postaci bądź rzeczywistych, bądź fikcyjnych. Opinie badaczy przekonują, zwłaszcza jeśli pamiętać chociażby o opisanym przez Foucaulta paradygmacie podobieństwa lub o proponowanym przezeń rozróżnieniu na kreatywny, dany w słowie pisany pierwiastek męski i bierny — żeński. Nie sposób przecież nie zauważyć w powieści ironicznej polemiki z tym podziałem. Sygnałów polemicznych znaleźć dałoby się zresztą znacznie więcej, a sam Eco, który jak dotąd nie zaopatrzył *Wahadła...* w „dopiski na marginesie” stale zmuszony jest doń powracać.

Najpierw jednak słów kilka o fabule powieści. Otóż główna jej linia wiąże się z edytorskimi pomysłami wydawnictwa, które pragnie wyjść naprzeciw zapotrzebowaniu swych czytelników. Trzej jego pracownicy: Diotallevi, Belpo i opowiadający — Casaubon usiłują odkryć tajemnicę zakonu templariuszy. Ich działania dla serii wydawniczej „Izyda Obnażona” prowadzone z pomocą gnozy, Kabały, legendy o Graalu, magii, satanizmu, podań o Różokrzyźowcach, z założenia niejako oparte są na mistyfikacji. Przedzierając się przez teksty rozmaitej proweniencji, na polu prawdziwe, na polu fikcyjne, trzej erudyci sami wymyślają coraz to nową i bardziej nieprawdopodobną wersję zdarzeń posługując się skojarzeniami rządzonymi prawem całkowicie dowolnej analogii.

Tak więc, skrywająca w sobie zagadki Borgesowska biblioteka z *Imienia róży* zostaje zastąpiona w *Wahadle...* przez wydawnictwo, które zagadki wymyśla i zamierza rozpowszechniać. Przyswiecająca wydawcom-detektywom (Casaubon nazwany tu zostaje Samem Spade'em edytorstwa) dewiza „dotrzeć do prawdy odtwarzając ściśle tekst kłamliwy” powoduje, że postanawiają oni wydobyć na światło dzienne, czyli po prostu stworzyć opierając się na nieprawdopodobnych przesłankach, tajny plan Różokrzyźowców. Wychodzą w ten sposób naprzeciw i oczekiwaniom czytelniczego rynku końca stulecia i pragnieniom ludzkości w różny sposób ujawniającym się na przestrzeni dziejów.

DOKOŃCZENIE NA STR. 10



Umberto Eco

Rys. Aleksander Pieniek