

Blaski i cienie. Sztuka opowiadania według Michała Głowińskiego

Marta Tomczok

MARTA TOMCZOK Uniwersytet Śląski, Katowice

**BLASKI I CENIE Sztuka opowiadania
według Michała Głowińskiego**

Opowiadanie jest stałym bytu cieniem, jego koniecznym składnikiem, a może nawet – w jakimś sensie – samym życiem, skoro nie można umieścić go poza jego obszarami, wyrzucić w czeluście, znajdujące się z dala od jego granic. Opowiadam, więc jestem¹.

Moment osobisty

Chciałabym rozpocząć od reminiscencji pierwszego kontaktu z opowiadaniem Michała Głowińskiego. Ten osobisty moment przypadł na koniec XX wieku i publikację w 1997 roku w numerze 18 „Tygodnika Powszechnego” *Ułamek z getta* – opowiadania, które miało później otworzyć *Czarne sezony*, debiut literacki Michała Głowińskiego. Ani nie mówiło się wtedy tyle co dzisiaj o Zagładzie w literaturze, ani nawet nie wzmiankowało o roli wybitnego uczonego w jej kontekście. Przypomnę, że pierwsza pisemna wypowiedź Głowińskiego o charakterze historycznoliterackim na temat Holokaustu, uznawana za programową, pojawiła się dopiero w 2005 roku. Było to *Wprowadzenie* do poseminaryjnej monografii wieloautorskiej *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Niemal natychmiast uczyniło ono z Głowińskiego najważniejszego krajowego teoretyka tego zagadnienia. Teoretyka, a nie praktyka, co będę starała się wyjaśnić dalej, analizując wspólne losy jego pisarstwa literackiego i naukowego.

Jako autor literatury Głowiński objawił się przed 2005 rokiem i jeśli chcę dokładniej przywołać w pamięci moment tego objawienia, to powoduje mną nie tylko chęć wejścia w dialog z własnymi wspomnieniami (słowo „dialog”, podobnie jak zagadnienie komunikacji literackiej, było dla Głowińskiego kluczowe). Uważam, że wyjaśnienie kwestii współzależności jego myśli literaturoznawczej i praktyki literackiej wymaga odniesienia się do sytuacji komunikacyjnej, w jakiej znalazły się

¹ M. Głowiński, *Opowiadanie i oczywistość*. W zb.: *Historia jednej topoli i inne opowieści*. Kraków 2003, s. 243–244. Dalej odsyłam do tego zbioru skrótem GH. Ponadto stosuję następujące skróty odnoszące się do tekstów M. Głowińskiego: GC = *Czarne sezony*. Wyd. 3. Kraków 2002; GD = *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998. *Prace wybrane Michała Głowińskiego*. Red. R. Nycz. T. 3. GN = *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997. *Prace wybrane Michała Głowińskiego*, t. 2. GW = *Wprowadzenie*. W zb.: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski. Kraków 2005. Liczby po skrótach wskazują strony.

Ułamki z getta jako dzieło zaskakujące formą, autorstwem, a przede wszystkim sposobem komunikowania się z czytelnikami.

Dla młodzieży – takiej jak ja wtedy – ten niewielki utwór, opisujący percepcję getta warszawskiego przez kilkulatnie dziecko², był czymś równie oczekiwanym jak słońce po powodzi. Po lekturach obowiązkowych, jakimi dla uczniów szkoły podstawowej w późnym PRL-u uczyniono *Medaliony* Zofii Nałkowskiej, a dla uczniów szkoły średniej opowiadania Tadeusza Borowskiego, *Ułamki z getta* przynosiły ulgę. Po pierwsze dlatego, że narratorem tych zapisków był ktoś, kto nie tylko zmagął się z własną pamięcią, ale też starał się – elegancko i nienachalnie – zrozumieć niewiedzę czytelnika. A to implikowało, przynajmniej w przypadku pisarstwa Głowińskiego, próbę uwspólnienia pól poznania i interesów, zrównania perspektyw narracyjnych, zejście na poziom tych, którzy to opowiadanie, a później cały zbiór opowiadań, dostawali do ręki i zniechęceni lekturą wymagających tekstów, nieraz osadzonych w stylistyce międzywojnia, czytając *Ułamki z getta*, mogli czuć się w tej trudnej materii sensów i zdarzeń pewniej, ze świadomością większej orientacji w niej. Mogli się czuć także zaskoczeni, ponieważ opowiadanie Głowińskiego zostało napisane w sposób przystępny, klarowny i komunikatywny. W stosunku do enigmatycznych *Medalionów* czy sarkastycznych wspomnień obozowych Borowskiego była to duża różnica.

Określenia, którymi często opisywano pozycję Głowińskiego w świecie literatury o Zagładzie – „dziecko Holocaustu” i „późny debiutant” – idealnie pasowały do oczekiwań publiczności literackiej przełomu wieków. Jako owo „dziecko” Głowiński po prostu wiedział, że nie może przemawiać do czytelnika jak jego poprzednicy literaccy: Adolf Rudnicki, Kazimierz Brandys czy Stanisław Wygodzki – mimo że jako teoretyk literatury chętnie i często przypominał tych autorów opowieści o Zagładzie (co prawda, przede wszystkim w kontekście niezagładowym). Musiał też mieć świadomość, że utwory z okresu po nastaniu odwilży tematyki Holocaustu w polskiej kulturze są czymś zupełnie innym niż te pisane w czasie odwilży lat pięćdziesiątych XX wieku – pod wpływem obserwacji odbiorców, a zwłaszcza ich problemów z wiedzą o tamtych wydarzeniach. Rudnicki, mistrz dygresyjnych i długich narracji, dbał o deskrypcje zawikłanych emocji rozbitków wojennych, nie zawsze jasno tłumacząc źródła zachowań swoich bohaterów. Brandys stosował metonimie i metafory, zostawiając czytelnika bezradnym wobec nich. Wygodzki rzucał postaci w kompletnie nieznane odbiorcom pochodzącym z Polski centralnej przestrzenie Zagłębia Dąbrowskiego, szyfrując w swoich fabułach biografię własną i miasteczek żydowskich, z których część zniknęła z powierzchni ziemi w czasie wojny, a z którymi tak bardzo był związany.

Głowiński, biegle poruszając się w sferze komunikacji literackiej, doskonale znał problem odbioru dzieła literackiego. Musiał więc, pracując nad swoją literaturą, korzystać także z wiedzy, jaką nabył jako teoretyk. Teza tego szkicu – w założeniach prosta, trudniejsza do udowodnienia – ma uzmysłowić czytelnikowi, że między orientacją teoretycznoliteracką autora *Czarnych sezonów* a jego praktyką w dziedzinie sztuki słowa zachodzi ścisły związek. Głowiński wkraczał w świat literatury całkowicie świadomy problemów, jakie może w niej napotkać, znał też

² Zob. komentarz K. Rybaka w pracy *Dzieciństwo w labiryncie getta. Recepcja mitu labiryntu w polskiej literaturze dziecięcej o Zagładzie* (Warszawa 2019, s. 52–53).

refleksje poprzedników. Były to problemy dotyczące informacji o Zagładzie i ich komunikowania, za którymi kryło się ryzyko odrzucenia tej literatury przez władzę (nieprzychylną w danym momencie historycznym tematyce Zagłady) i czytelników (niepojmujących żydowskiej perspektywy ocalałych i ofiar). Sądzę, że chcąc ustrzec się przed potencjalnym niezrozumieniem, Głowiński obmyślił główną zasadę swojego pisania literackiego i postanowił posługiwać się wyłącznie własnym doświadczeniem, nie sięgać – na tyle, na ile to wykonalne – do dodatkowych źródeł, nie przeciążać czytelnika nadmiarową wiedzą i snuć narrację tak, by trwał on w pewnym niedosycie, wynikającym z zagadkowości wydarzenia, niepełnej wiedzy autora i złożoności świata jako takiego, będącej zawsze układem odniesienia dla tego, co i jak mogło w nim zostać przedstawione.

Antropologia opowiadania

Niewątpliwą zasługą Głowińskiego dla narratologii było włączenie – do jej zagadnień – problemu mowy potocznej. Już w szkicu *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, zawarty w 1973 roku w książce *Gry powieściowe*, uczony napisał:

Jednym z powracających w historii literatury problemów jest kwestia wprowadzania w obręb wielkiego pisarstwa tych stylów i form, które dotąd wiodły żywot gdzieś na marginesach oficjalnej kultury lub w ogóle poza jej obrębem, czy będzie to jarmarczna opowieść, romans cygański lub ludowa ballada³.

Wiersze i małe narracje Białoszewskiego, których dotyczyła ta konstatacja, właściwie nie tyle wprowadzały do wielkiej literatury małe formy wypowiedzi ustnej, ile całą ideę wielkości literackiej budowały na żywiole mowy, i to potocznej. Rozpoznawany wcześniej jako coś oddzielnego od literatury oraz izolowanego od niej, żywioł ów często przecieżył, jak zauważał Głowiński, przenikał narracje literackie. Nie tylko na zasadzie cytatu czy inspiracji, ale także jako czynnik formotwórczy. Dzięki niemu przekształceniom ulegała cała narracja, stając się czymś zupełnie naturalnym, niczym wypowiedź ustna, a zarazem nie tracąc nic na swojej literackości. Białoszewski rzeczywiście traktował literaturę jak „wypowiedzi ustne, w których sytuacja ma charakter pozatekstowy”⁴, Głowiński – jeszcze wtedy jako teoretyk, nie pisarz – zastanawiał się nad oralnością takiej literatury i jej modalnościami, co pchnęło go, już na początku kariery naukowej, do obmyślenia po dziś dzień aktualnej koncepcji monologu wypowiedzianego.

W *Grach powieściowych* Głowiński przywołuje fragment artykułu Jana Mukařovskiego *Dialog a monolog*, w którym znajduje się uwaga istotna z punktu widzenia późniejszej twórczości warszawskiego uczonego: „typowym monologiem w sensie językoznawczym jest np. opowiadanie”⁵. Postrzeganie opowiadania w niezbyt rygorystycznej optyce pozwoliło Głowińskiemu rozszerzyć jego definicję na dłuższe formy monologowe. Jak bowiem stwierdzał Mukařovski:

w tym sensie monologiem jest zarówno opowiadanie w pierwszej, jak i w trzeciej osobie (a tu właśnie te

³ M. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*. W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 323.

⁴ *Ibidem*.

⁵ J. Mukařovský, *Dialog a monolog*. W zb.: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór, red., słowo wstępne J. Sławiński. Przeł. J. Baluch [i in.]. Warszawa 1970, s. 221 (przeł. J. Mayen).

dystynkcje mają znaczenie podstawowe). Podobnie nie można przeprowadzić rozróżnień wśród zjawisk, które znajdują się wewnątrz monologu rozumianego w ten sposób, gdyż obejmuje on także i przytaczane przez narratora wypowiedzi postaci bez względu na to, czy będą to monologi, czy dialogi⁶.

Bliskie związki opowiadania z mówionymi formami wypowiedzi podkreśla Głowiński także wtedy, gdy unaocznia oralne źródła monologu wypowiedzianego, takie jak gawęda czy skaz. Wspomina wtedy o „wprowadzaniu w obręb opowiadania żywiołu języka potocznego” (GN 86) i o jego literackim ujarzmianiu, jako świadectwo tych działań podając listę najwybitniejszych polskich monologów wypowiedzianych, składającą się z opowieści i opowiadań. Na uwagę zasługują według uczonego trzy pozycje: *Koncert życzeń* Wygodzkiego, *Opowieść Srebrnej Trąbki* Bogdana Wojdowskiego i *Jak być kochaną* Brandysa. Pisząc w 1961 roku swój szkic, Głowiński nie mógł inaczej zamanifestować zainteresowania opowiadaniem holokaustowym niż poprzez nagromadzenie tytułów opowiadań o Zagładzie. Ale już samo to, że wskazuje akurat na te trzy opowiadania, oznacza, że nadaje adekwatną rangę zagadnieniu, dostrzega je i dookreśla (mimo że nie czyni tego wprost, w komentarzu), co z punktu widzenia dalszej części szkicu będzie szczególnie istotne.

Podsumujmy dotychczasowe rozważania: Głowiński od początku tworzenia koncepcji monologu wypowiedzianego łączył go z opowiadaniem i starał się widzieć w obu formach narracyjnych nie różne porządki stylistyczne, ale zbliżone sposoby wypowiedzi. Proponując takie zestawienia, spoglądał na opowiadanie jak na dialogiczną, niegotową formę wypowiedzi, której nadrzędną cechą stanowi nie sama struktura fabularna, ale jej komunikowanie: „Monolog wypowiedziany jest zjawiskiem niezwykle interesującym z tej przede wszystkim racji, że wciąga w swą orbitę czytelnika” (GN 95). Ale wciąga też – pisze dalej Głowiński – samego narratora, ponieważ to właśnie on staje się osią opowiadania, „on tu jest miarą wszystkiego” (GN 97). Komunikacyjność okazuje się z czasem podstawą opowiadania, podstawą każdego dzieła literackiego, ponieważ niejako z natury „predestynowane jest [ono] do wchodzenia w kontakt z różnymi kontekstami i z różnymi stylami odbioru, nie pokrywającymi się z jego kontekstem i jego kodem macierzystym” (GD 118). Głowiński nie wyklucza konfliktów – kontakt dzieła z kontekstem może być obciążony ryzykiem niezrozumienia, a nawet odrzucenia. Może także przerodzić się w zupełną klęskę. Ale główna myśl jednego z bardziej znanych artykułów Głowińskiego, *Komunikacja jako sfera napięć*, rozwiewa większość wątpliwości – dlatego, że:

piszący niejako z góry musi przewidywać zachowania odbiorcy, a także w mniejszym lub większym stopniu arbitralnie je zakładać, gdyż nie są mu znane bezpośrednio jego reakcje, nie może więc zależnie od ich przebiegu poddawać swej wypowiedzi modyfikacjom, nie może dostosować jej do zmieniających się zachowań słuchacza. Pociąga to bardzo istotne następstwa. Podmiot literacki musi oczywiście reprezentować swoje własne interesy, a więc korzystać ze środków języka w sposób założony przez jego pozycję nadawcy, ale też w jakiejś przynajmniej mierze musi reprezentować interesy odbiorcy: konstruując swoją wypowiedź, stara się tak ją ukształtować, by spełniała jego oczekiwania, a w ostatniej instancji – w ogóle mogła być odebrana. [GD 32]

Kontekst zarysowany na podstawie wniosków z najważniejszych prac teoretycznoliterackich Głowińskiego sprzed 1989 roku upewnia nas, że opowiadanie jako gatunek ma dla niego drugorzędne znaczenie (GD 43–63). Pierwszorzędne nato-

⁶ *Ibidem*, s. 106.

miast – opowiadanie jako sytuacja komunikowania ze swej natury napięta, ale zarazem starająca się te napięcia regulować i łagodzić za sprawą kontrolowania relacji między nadawcą a odbiorcą. Kontrolowania, które teoretycznie powinno ułatwiać odbiór, czyniąc związane z nim trudności bardziej przewidywalnymi i prostszymi do pokonania. Fakt wyszczególnienia tych aspektów i położenia nacisku na sytuację komunikacyjną wydaje się w kontekście niniejszych rozważań niezwykle znaczący.

We *Wprowadzeniu do Stosowności i formy* Głowiński poświęca opowiadaniu kilka dłuższych akapitów, wyraźnie wyodrębniając je z innych form wypowiedzi. Sądzi, że „wśród form prozatorskich ono właśnie zajmuje pozycję szczególną, by nie powiedzieć – dominującą” (GW 11). Opowiadaniem jest, zdaniem badacza, właściwie każda proza relacjonująca osobiste doświadczenia świadków, nawet tak złożona jak powieść – a to dlatego, że opowiadanie staje się nie tylko strukturą języka, ale także myśli. Można stwierdzić, że wojenni świadkowie myślą opowiadaniem. To też powieści w rodzaju *Oczekiwania* Jerzego Broszkiewicza czy *Czarnego potoku* Leopolda Buczkowskiego – mimo długiej struktury – także noszą cechy opowiadań. Głowiński nazywa je powieściami we fragmentach, przypominających opowiadania, ale stara się zarazem uzmysłowić czytelnikom idealne dostosowanie tej formy do rozbitego i tragicznego czasu wojny. Niczym przyspieszony, nierówny oddech opowiadanie staje się najważniejszym gatunkiem literackim tamtych lat.

Jego niezwykle rola wydaje się zrozumiała. To ono pozwalało na przedstawienie poszczególnych losów w sposób konkretny, bez troski o skomplikowane konstrukcje fabularne – i niejako ze swej natury bliskie jest sprawozdania, relacji o fakcie, wspomnienia rozumianego jako swoisty gatunek, a ponadto reportażu. Czasem zresztą granice między opowiadaniem a relacją faktograficzną i reportażem zacierają się. Dzieje się tak nie dlatego, że formy dokumentarne podporządkowane zostają klasycznym odmianom wypowiedzi literackiej, raczej – chciałabym to uwydatnić ze szczególną siłą – odwrotnie, to opowiadanie zostaje upodobnione do form niefikcyjnych (GW 11).

Przykładów takiej zamiany ról szuka Głowiński wśród reportażu Hanny Krall i opowiadań Idy Fink – literatury, wobec której trudno stosować jednoznaczne rozróżnienia przede wszystkim z powodu jej arcydzielnosci. Opowiadanie bywa jednak wygodne nie tylko dzięki szerokim możliwościom narracyjnym, zdolności dostrojenia się do pourywanej fabuły, sprawozdawczości i umiejętności posługiwania się konkretnym, choć nieraz także metaforycznym językiem. Ma swojego nadawcę i odbiorcę, dzięki czemu wpasowuje się w ideę komunikatu narracyjnego (określmy go na razie omownie pojęciem niestosowanym przez uczonego), w którym właśnie nadawca, nazywany także podmiotem, zajmuje wyrazistą, silną pozycję w całej strukturze. Nadawca – czyli podmiot, a kiedy indziej narrator – to ktoś odpowiedzialny za całokształt świata przedstawionego. To autor relacji – ten, który nawet jeśli nie widział, to z pewnością słyszał, czasem nawet z drugiej ręki, ale na pewno wie to wszystko, co stara się przekazać. Cechuje go wrażliwość na fakty. Nie zawsze pozostaje im wierny, bo często ich nie zna i nie potrafi zaprezentować. Stara się jednak zachować skrupulatność w łączeniu własnej niewiedzy z ogólnie dostępną wiedzą, dlatego jednocześnie jest kimś, kto potrafi przeprowadzić odbiorcę przez wyboiste ścieżki rzeczywistości – pomocnikiem i mediatorem między przedstawieniem a zdarzeniami. Głowiński określa go następująco:

Pierwsza osoba, będąca w tym gatunku [tj. opowiadaniu] zjawiskiem samo przez się zrozumiałym, niewymagającym motywacji, niejako naturalnym, stanowiła walor szczególny. Tak jak w formie dokumentarnej pozwalała słyszeć głos tego, który mówi o swoich strasznych przypadkach, pozwalała konsekwentnie zachować jego perspektywę we wszystkim, co się składało na narrację. [GW 11]

Symptomatyczny pod tym względem wydaje się tytuł szkicu Głowińskiego o opowiadaniach Janusza Odrowąża-Pieniążka – „*A wszystkiemu się przyglądałem*”⁷, którym uczony posługuje się, komentując zbiór z tomu *Bulwar Wilshire, albo Ładowanie w Kyzyl Kija*. Postawa sprawozdawcza, ograniczona do własnego doświadczenia, cechuje także narratora opowiadań Ludwika Heringa z tomu *Ślady*, analizowanego w szkicu zamieszczonym w tej samej pracy (*Rozmaitości interpretacyjne*), w rozdziale obok. Przypadek Heringa wydaje się jeszcze bardziej znaczący. Głowiński sięga po opowiadania z tomu *Ślady* nie tylko po to, by zrozumieć ich długotrwały brak w historii literatury, ale także po to, by zweryfikować literackość tych opowiadań na tle tradycji:

Jak zwykle w okupacyjnym medalionie zaciera się granica między literacką konstrukcją, w każdym szczególe przemyślana, konsekwentna, na swój sposób wyrafinowana, a sprawozdaniem o tym, co się realnie działo, zanika przedział między rejonem fikcji i uogólnienia a tym, co stanowi sprawdzalną wiedzę o faktach, przerażających swą niekwestionowaną, chciałoby się powiedzieć – namacalną, konkretnością⁸.

Można byłoby zapytać, co tak naprawdę interesuje Głowińskiego w tych opowiadaniach: czy umiejętność łączenia faktów z literaturą, czy lapidarność i precyzja narracji, a może coś zupełnie innego, np. XX-wieczne przemiany poetyki polskiego opowiadania. Powtórzmy poprzednie rozpoznania: jest to naturalność wpisana w sam rdzeń gatunku; to, że można formułować opowiadanie właściwie zawsze i wszędzie oraz że nie trzeba do tego żadnych specjalnych umiejętności. Każdy umie opowiadać. I choć trudno w to uwierzyć, Głowiński-praktyk – nie teoretyk – też tak napisze: „Opowiadam, więc jestem” (GH 243).

Opowiadanie antropologii

Opowiadanie jako temat praktyki pisarskiej pojawia się w twórczości Głowińskiego w 2003 roku w zakończeniu tomu *Historia jednej topoli*. Wyprzedza więc *Wprowadzenie do Stosowności i formy*, od którego, przypomnę, rozpoczyna się historycznoliteracka refleksja badacza dotycząca Zagłady. W *Historii* – afabularnym, metaliterackim eseju, nietypowym jak na zbiór opowiadań – Głowiński wyklada swoją filozofię opowiadania, łącząc ją przede wszystkim z powszechną potrzebą porządkowania zasobów pamięci i powtórnego ich przeżywania. Adresatem słów narratora nie są już ani pisarze, ani literaturoznawcy, ale ludzie zwyczajni, „skromni i przeciętni, wyzbyci imaginacji, wolni od skłonności do imaginacji” (GH 243), samo zaś opowiadanie okazuje się formą codziennej ludzkiej aktywności, takiej jak chociażby rozmowa. Aby wszakże nie zatracić się zupełnie w pochwalie zwyczajności, Głowiński stawia opowiadaniu granice – oczekuje chociażby adekwatnego zbalan-

⁷ M. Głowiński, „*A wszystkiemu się przyglądałem*”. W: *Rozmaitości interpretacyjne. Trzydzieści szkiców*. Warszawa 2014, s. 121.

⁸ *Ibidem*, s. 117.

sowania wiedzy i niewiedzy narratora, który z jednej strony powinien ujmować odbiorcę chęcią pomocy w rozwiewaniu jego wątpliwości związanych ze stanem wiedzy, z drugiej zaś nie powinien na tym poprzestawać. Rozpoznanie, jak daleko można się posunąć w tych wyjaśnieniach, w przypadku opowiadań Głowińskiego należy do ważniejszych tematów.

Autora *Kładki ponad czasem* interesuje szeroko rozumiana antropologia opowiadania, czyli wiedza społeczna, jaką przynosi aktywność uznawana poniekąd za codzienną i powszechną, niewyzywalną i charakterystyczną dla wszystkich ludzi. „Opowiadanie jest stałym bytu cieniem” – napisze Głowiński metaforycznie, nawiązując do poezji barokowej (GH 243), przywołanej tu dość enigmatycznie, choć sugestywnie. Zarazem będzie go zajmować opowiadanie antropologii, czyli zagadnienie wnikania w wiedzę społeczną za pośrednictwem narracji i uznanie jej za najbardziej dostępne i rozpowszechnione medium komunikacji językowej⁹. Powtórzmy to, co zostało tu stwierdzone już wcześniej: wszyscy potrafimy – na swój sposób, często bardzo ułomny – opowiadać, choć nie wszyscy robimy to w granicach literatury.

W zakończeniu *Historii jednej topoli* Głowiński przyznał klarownie, że przygląda się raczej społecznemu niż literackiemu obliczu opowiadania – i to wydaje się fundamentalnym rozróżnieniem w historii zainteresowań warszawskiego badacza. Dopóki sam nie pisał opowiadań, dopóty to rozróżnienie zyskało u niego szczególnej rangi. Należy wszakże wziąć pod uwagę, że w przypadku autora *Rytuału i demagogii* konstatacja o powszechności opowiadania i postrzeganie go nieomal jako rytuału obarczone są pewnym ryzykiem. Owa antropologiczna rola zdaje się dokładnym ekwiwalentem tego, jak Głowiński rozumie i praktykuje opowiadanie:

Jeśli by komunikację uznać raczej za formę rytuału niż transmisji, wiąże się ona wówczas raczej bardziej z przedstawieniem niż ruchem, uczestnictwem niż konsumpcją, ze znaczeniem lub pięknem niż strategią lub rezultatem, ewokacją lub wyzwaniem niż wpływem lub skutecznością. Rytuał nie jest przeznaczony do oglądania, lecz do uczestniczenia w nim¹⁰.

Głowiński zachowuje jednak daleko posuniętą ostrożność wobec rygoryzmu opowiadania, na samym początku pracy *Rytuał i demagogia* stawiając pytanie: „czy można opowiadać nowomową? Czy jest ona zdolna do relacjonowania faktów?”. I stwierdzając niemal natychmiast:

narracja może przecież ustalać (i wielokroć to robi), co jest słuszne, a co nie jest, może relacjonować fakty nie w tym celu, by zdać z nich sprawę, ale by projektować zachowania tych, którzy zechcą się z nią zapoznać, albo wręcz je narzucać¹¹.

Począwszy od *Czarnych sezonów*, opowiadania Głowińskiego stają się dokumentacją jego stanu niewiedzy, a nie demagogią niesprawdzonych faktów. W całym tym tomie zwroty „nie wiem” i „nie pamiętam” bądź „chciałbym wiedzieć” odgrywają rolę powszechników – narzucają ton narracji i jednocześnie sprawiają, że

⁹ Znaczenie pojęcia antropologii wprowadzam za pracą Ch. Hanna *Antropologia społeczna* (Przeł. S. Szymański. Kraków 2008, s. 3–13).

¹⁰ E. W. Rothenbluhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*. Przeł., red. J. Barański. Kraków 2003, s. 153–154.

¹¹ M. Głowiński, „Nie puszczaj przeszłości na żywioł”. „Krótki kurs WKP(b)” jako opowiadanie mityczne. W: *Rytuał i demagogia. Trzydzieście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa 1992, s. 19.

czytelnik do tej niewiedzy stara się dostroić. Oto kilka przykładów: „nie rozumiem, nie jestem w stanie jej ogarnąć” (GC 10); „Zastanawiam się, co pozostało w mojej pamięci” (GC 13); „Nie wiem, dlaczego ta właśnie scena zapadła w moją pamięć tak silnie” (GC 13); „Być może na tę scenę nakłada mi się inna” (GC 13); „Trudno mi dzisiaj powiedzieć o tym naszym ukrywaniu się, szczegóły rozmyły się we mgle” (GC 18); „Dałbym wiele, by dowiedzieć się...” (GC 37).

Punktem wyjścia do snucia narracji często bywa dla Głowińskiego przypadkowy temat: zagubiona rzecz, zapomniane słowo, miejsce z dzieciństwa, do którego nie trafił, choć był blisko, dawny znajomy, cudem wyłowiony z niepamięci. Mechanizm „wyławiania” punktu zaczepienia, wokół którego budowana może być narracja, czytelnicy pamiętają zapewne z noweli *Płaszcz* Mikołaja Gogola, a przede wszystkim z artykułu *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola* Borisa Eichenbauma¹². Przypomnijmy jego pierwsze zdanie: „Kompozycja noweli zależy w znacznym stopniu od tego, jaką rolę w jej budowie odgrywa własny ton autora”¹³. Głowiński wielokrotnie odwołuje się w swoich pracach do tego artykułu, a w opowiadaniach – chociażby tych, od których tytuły wzięły poszczególne zbiory, jak *Carska filiżanka*, *Magdalenka z razowego chleba* czy *Historia jednej topoli* – prowadzi narrację daleko wykraczającą poza kontury konkretnego przedmiotu, traktując go najczęściej jako obiekt niejasnych dociekań, jako kolejny niepewny ślad na mapie mglistej przeszłości:

Muszę przyznać, że rozpisuję się o niej nie dlatego, że na pierwszym miejscu zajmuje mnie jej fizyczność; filiżanka interesuje mnie jako ślad przeszłości, jako swego rodzaju świadectwo, a przede wszystkim – co paradoksalne – to, że w istocie nie wiadomo, o czym – podobnie jak przywoływane papierzyska – miałyby świadczyć¹⁴.

Najbardziej charakterystyczny pod tym względem utwór – wzmiankowane na początku *Ułamki z getta* – opiera się właściwie wyłącznie na pamięci doznań i wrażeń z odizolowanej części miasta, jakie utrwaliły się we wspomnieniach prawie 70-letniego (w okresie pisania) autora. Słowo „getto” – wywołujące w narratorze reminiscencję wielopiętrowego powozu ciągniętego przez kilkanaście koni, a czasem karawanu – i towarzyszący mu całostronicowy komentarz uzmysławiają czytelnikowi nie tylko jego własne wątpliwości i wahania, ale także to, czym dla Głowińskiego jest opowiadanie. A jest sposobem porozumiewania się z odbiorcą literatury początku XXI wieku, który getta nie doświadczył – i często nawet nie wie, jak go doświadczyć. Za pośrednictwem dziedzictwa materialnego i niematerialnego okazuje się to możliwe.

Dzięki niepełnej, afektywnej wiedzy Głowiński tworzy jedyne w swoim rodzaju wspomnienie oparte na impulsach i wrażeniach, momentalne, fragmentaryczne, obrazowe i swobodne. Tak też – nieoczekiwanie i momentalnie – wyłaniają się z jego coraz starszej pamięci inne obrazy: najbliższych czy życia rodzinnego. Przejmującą deskrypcję drzemki człowieka starego, przerywanej powidokami sprzed wojny, otrzymuje czytelnik w *Epifanii*, opowiadaniu otwierającym *Carską filiżankę*. Jedno

¹² B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*. Przeł. M. Czermińska. „Przegląd Humanistyczny” 1964, nr 6.

¹³ *Ibidem*, s. 61.

¹⁴ M. Głowiński, *Carska filiżanka*. W: *Carska filiżanka. Szesnaście opowieści*. Warszawa 2016, s. 67.

z najodważniejszych w polskiej literaturze i najbardziej poetyckich wejrzeń w okresie późnej starości, z jej lękami i niedomaganiem poznawczymi, Głowiński opisuje wszakże tak precyzyjnie i prawdziwie, jak można to zrobić tylko z własnym doświadczeniem. To, w jaki sposób autor podchodzi do trudnych doświadczeń innych ludzi, widać w dwu opowiadaniach z tomu, dotyczących jego krewnych – chorej psychicznie babci i dziadka, który po odwiedzinach osób ukrywających go w czasie wojny zachorował i zmarł¹⁵.

Głowiński operuje jednak nie tylko faktami. Czasem sięga również po wyobrażenie, by uwypuklić ich znaczenie, zderzyć je z erupcją zmyślenia, odwrócić do góry nogami. Z zagłady zdarzeń, jak w opowiadaniu *Ślady, albo Wezuwiusz z opadów*, pochodzącym ze zbioru *Kładka nad czasem*, narrator wydobywa fragmenty i okruszki, zastanawiając się, jak szukać ich związków z przeszłością, jak je układać w całość, jak przechowywać. Oczywiście, wiemy, że wybuchem Wezuwiusza jest tu Zagłada, a szczątkami Pompei zgłodzona żydowska społeczność – taka paralela pojawia się nie tylko w prozie Głowińskiego, ale też chociażby w poezji Irit Amiel¹⁶. Wyławianie okruszków pamięci i rozmyślanie, co mogłyby one znaczyć – nieraz podejmowane wspólnie z czytelnikiem, nieraz na jego oczach, ale zawsze w dobrym porozumieniu – zdaje się zaliczać do najważniejszych wątków opowiadań warszawskiego badacza, szczególnie zagładowych. Odbiorca nie staje wobec świata przedstawionego osamotniony czy bezbronny, nie pozostaje na zewnątrz niego, ale prowadzony jest niejako przez „kładkę nad czasem”, co jedynie pozornie sprawia wrażenie prostego gestu. W rzeczywistości bowiem taki gest wrzuca odbiorcę w świat istnień powołanych we fragmencie. Głowiński wszakże nie narzeka na tę fragmentaryczność, lecz wykorzystuje szanse, „by przynajmniej uchwycić jej [tj. przeszłości] cienie, raz zarysowując się całkiem wyraźnie, to znów o konturach rozmytych i tonących we mgle”¹⁷.

Uwagi końcowe

W ostatnim wydanym za życia zbiorze opowiadań Głowińskiego, *Papudze i ratlerku*, czytamy:

pamięć ma swoich halabardników: nie odgrywają oni większej roli, ale jednak pojawiają się na scenie przeszłości. Domyślam się, iż w tym wypadku zdecydował fakt, że człowiek ów był tajemniczy, a jednocześnie charakterystyczny, między innymi dlatego, że chodził w mundurze sowieckiego oficera¹⁸.

Fragment opowiadania poświęconego osobie wyciągniętej z niebytu idealnie oddaje charakter większości narracji Głowińskiego – także zagładowych. Osadzone w realiach stolicy i małego miasteczka, wojennej przeszłości i teraźniejszości wielkiego miasta, rodzinnej prywatności i losów milionów – narracje Głowińskiego

¹⁵ M. Głowiński, *Promenada III: Szpital*. W: *Kładka nad czasem. Obrazki z Miasteczka*. Kraków 2006.

¹⁶ I. Amiel: *Moja Pompeja*. W: *Spóźniona/Delayed*. Przeł. M. Kazmierski. Przedm. B. Frymorgen. Kraków-Budapeszt 2016, s. 168; *Moja Pompeja 2*. W: jw., s. 170.

¹⁷ M. Głowiński, *Powrót*. W: *Magdalenka z razowego chleba*. Kraków 2001, s. 202–203.

¹⁸ M. Głowiński, *Major Bieżanecw*. W: *Papuga i ratlerki. Opowiadania i małe szkice*. Warszawa 2019, s. 167.

stanowią reminiscencje przede wszystkim spraw powszednich i małych: przelotnej znajomości, niespełnionej miłości, niezapomnianego, choć przecież niewiele znaczącego wstydu, pomyłki, przypadkowego przedmiotu. Powszechność doświadczeń opisywanych w tych opowiadaniach pozwala łączyć je z antropologią i dostrzegać w nich coś więcej niż upamiętnienia zagładowych losów czy medaliony.

Głowiński – powtórzę – opowiadając, potwierdza swoje istnienie; rekonstruuując losy innych, powołuje też do istnienia siebie, swój podmiot literacki, swojego narratora. *Kładkę nad czasem* rozpoczyna jawnie Stendhalowska opowieść o zwierciadle przechadzającym się po gościńcu, ale Głowiński po swojemu ją zmienia, umniejsza, ubarwia, czyni groteskową. Jego zwierciadło staje się niewielkie i brzydkie. Tak widzi też swoje opowiadania i ich bohaterów pisarz. Nazywa tę szczególną predylekcję do oszczędnego przedstawiania innych „skromnymi narracyjnymi portretami”¹⁹, co oczywiście nie onieśmiela czytelników, ale i nie zabrania im podążać za fantazją narratora.

Amiel, z którą Głowiński się przyjaźnił, mawiała, że pisze on (nie tylko o Zagładzie) na poziomie oczu czytelnika. Miało to oznaczać prosty styl i przystępność formy. Warszawski badacz opowiadał na tym właśnie poziomie. Często anegdotyczne, krótkie historie okazywały się w jego literaturze zbiorami terapeutycznych aktywności, jakie umysł, nieumiejący przywołać z przeszłości niczego konkretnego, notował, pozostając w procesie ciągłego relacjonowania tragedii Zagłady i jej powodów. Głowiński nie był jednym z tych, którzy – niczym bohaterowie *Misjudei*, zaginieli w niepamięci – „ciągle relacjonowali” (GC 178). On opowiadał: o tym, czego nie pamiętał, nie umiał sobie przypomnieć, nie wiedział. Tęsknota wyzwalała opowiadanie, opowiadanie dawało tęsknocie życie. I tak zamykał się antropologiczny cykl opowieści, który – gdyby nie tragiczny moment śmierci – nie urwałby się na tomie z 2019 roku.

Abstract

MARTA TOMCZOK University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-9512-007X

LIGHT AND SHADE MICHAŁ GŁOWIŃSKI'S ART OF SHORT STORY

The article presents a thesis on the common fate of Michał Głowiński's theoretical literary reflection on the short story and on his scholarly practice of short story creator. Marta Tomczok, analysing Głowiński's seminal papers focused on the short story, confronts them with selected literary realisations and tries to show what the short story anthropology in his works was—a phenomenon that goes beyond both theoretical literary reflection and the Shoah literature.

¹⁹ M. Głowiński, *Prolog*. W: *Kładka nad czasem*, s. 6.