

Teksty Drugie 1996, 4 , s. 5-19



Teksty i głosy (z zagadnień poetyki modernizmu)

Włodzimierz Bolecki

Szkice

Włodzimierz Bolecki

Teksty i głosy **(z zagadnień poetyki modernizmu)**

1. Ilekroć próbujemy opisywać literaturę XX wieku, napotyamy na bariery epok, okresów i podokresów. Nie wzięły się one, oczywiście, z niczego — jedno zostały narzucone przez wydarzenia historyczne (np. daty: 1918, 1939, 1945, 1949, 1956, 1968, 1976, 1989), inne są wynikiem refleksji historyków nad ewolucją literatury choć także wyraźnie determinowanej przez wydarzenia zewnętrzne wobec samej literatury (1905, 1932, 1976). Nie zamierzam jednak zajmować się tu kwestiami periodyzacyjnymi. Szukam natomiast takich kategorii poetyki, które pozwalają w utworach z końca i z początku mijającego stulecia odsłonić zjawiska charakterystyczne w literaturze, umównie rzecz biorąc, całego wieku XX. Rzecz jasna, wszystko w tym szkicu jest jedynie wstępną propozycją skonstruowania przedmiotu, któremu najchętniej nadałbym nazwę: modernizm polski.

2. Na początek, spośród wielu możliwych, wybieram dwie kategorie, tzn. „teksty” i „głosy”.¹ Nie ma potrzeby

¹ Bezpośrednia inspiracją do napisania tego artykułu była konferencja nt. „La littérature polonaise du XX-ème siècle. Textes, styles, voix” zorganizowana w Paryżu przez sekcję polonistyki w Université Sorbonne, Paris IV. W tej wersji przypisy ograniczam do niezbędnego minimum.

udowadniać, że obie te kategorie są nie tylko głęboko osadzone w różnych formach świadomości literackiej i teoretycznoliterackiej XX wieku, ale bywały już niejednokrotnie i, w różny sposób, jej punktami krystalizacyjnymi.² Mówiąc najogólniej, „tekstowość” staje się w XX wieku ośrodkiem problemów literackich zawsze wtedy, gdy wypowiedź literacka rozumiana jest jako zbiór konwencji imitujących gotowe już formy komunikacji. Z kolei „głosowość” jest dokładnym zaprzeczeniem takiego rozumienia: pojawia się zawsze wtedy, gdy wypowiedź literacka traktowana jest jako bezpośredni zapis ekspresji werbalnej mówiącego podmiotu.

„Tekstowość”, o jakiej tu mowa dotyczy tych wszystkich zjawisk literackich w XX w, które można przetłumaczyć na następującą instrukcję komunikacyjną: „autor nie przemawia bezpośrednio, lecz za pomocą konstrukcji literackiej, która jest TEKSTEM, a zatem nie jest bezpośrednim GŁOSEM autora”. To rozróżnienie — w którym kryteriami są albo wiedza o tekstach, albo doświadczenie niezwerbalizowane w formie tekstów — pozwala na taką typologię XX-wiecznych zjawisk literackich, której wyznacznikami są kryteria komunikacyjne albo tematyczne, ale nie związane z podziałami na epoki i okresy.

3. Nie trudno udowodnić, że w tym nurcie literatury polskiej XX wieku, który można nazwać modernizmem, a który, moim zdaniem, trwa od lat 90-tych XIX w po dzień dzisiejszy — obie te strategie komunikacyjne stale współistnieją obok siebie. Nie są, rzecz jasna, jedynymi strategiami komunikacyjnymi modernizmu,

² Z prac opisujących wyznaczniki „tekstowości” zob. studia poświęcone różnym formom mimetyczności, m.in.: M. Głowiński *O narracji w pierwszej osobie oraz Powieść a dziennik intymny w: Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973; por. J. Lalewicz *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej* [w zbiorze]: *Tekst i fabuła*, red. Cz. Niedzielski, J. Stawiński Wrocław 1979 oraz R. Nycz *Tezy o mimetyczności w: Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993;

Natomiast bezpośrednią tradycją badawczą „głosowości” jest oczywiście kategoria „skazu”, czyli „iluzja narracji mówionej”, zob. B.M. Ejchenbaum, „Iluzja narracji mówionej” (1924), przekł. H. Cieślakowa i M. Czermińska w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wyb. i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni Warszawa 1970; W.W. Winogradow, „Zagadnienie narracji wypowiedawczej w stylistyce” w: L. Spitzer, K. Vossler, W. Winogradow, *Z zagadnień stylistyki*, przekł. J. Kulczycka i inni, Warszawa 1937.

W tym szkicu tradycyjne terminy poetyki opisywej próbuję przekształcić w kategorie historii literatury.

lecz — w przyjętej tu perspektywie — należą niewątpliwie do jego charakterystycznych wyznaczników.

Źródłem pierwszej strategii jest przekonanie autorów i czytelników, że komunikacja literacka rodzi się — by tak rzec — z istniejących już tekstów. Jej zasadą jest bowiem wypowiedzanie się poprzez teksty i o tekstach. Słowem, zasadą jest presupozycja, że autor i odbiorca są najpierw czytelnikami, a literatura jest po prostu wypowiedzią Czytelnika do Czytelnika za pomocą tego, co obaj przeczytali. Istotą tej strategii komunikacyjnej jest zatem uznanie, że warunkiem wstępnym i koniecznym porozumienia autora z czytelnikiem jest zasada „déja là”.

Źródłem drugiej strategii jest z kolei przekonanie, że celem wypowiedzi literackiej jest przedstawianie mowy żywej, nie skonwencjonalizowanej w zapisach literackich, czyli nie przefiltrowanej przez kanony literackości, a zatem mowy, która jest spontaniczną ekspresją podmiotów mówiących. Zasadą tej strategii jest z kolei uznanie, że warunkiem porozumienia pomiędzy autorem a czytelnikiem jest zasada „jamais là”.

W swych skrajnych postaciach obie te modernistyczne strategie komunikacyjne („déja là” i „jamais là”) realizowane są w biegunowo przeciwstawnych modelach literatury, tzn. w modelach, które mają odmienne poetyki, odmienne style, odmienne funkcje, programy oraz odmienne wewnątrztekstowe instrukcje komunikacyjne. Słowem, stoją za nimi inne estetyczne, filozoficzne i lingwistyczne koncepcje literatury oraz jej funkcji, a także jej odbiorców.

Jakie utwory mogą być więc przykładami strategii „jamais là”, a więc koncepcji literatury jako zapisywania głosów nie przefiltrowanych przez doświadczenie, czyli przez wcześniejsze konwencje i teksty literackie.

1901:

— Wojtek! Pedzjalbyk ci cosi! — Co? — Kasia tańcy. Wojtek jak sie porwie z cetyny: — Tańcy?! — Tańcy. — Ka? — W karcymie pod kościote. — Widziałeś? — Widziałek. — S kim? — Z Wałęcake.

1975:

Ryszard, ja ci powiem coś, mówma se tak otwarcie, przecie my z Krową do polskiej szkoły nie chodzili, tak?, i pisać my się po polsku nie uczyli. Piszemy, ale z bykami. Te rosmaite ykse, ep-

selony, to ci się wszystko majta, bo przecie my za łobuza w niemieckiej szkole tego nie mieli. A zaś potem kiedy żem się miał uczyć?, cheba jak żem był sierota, tak, to trzeba było zapieprzać z bracką do fabryki, bo za darmo, chleba nie ma.

1992:

Koleś ułożył się przy mnie i pyta: — No to co, dzieciak, przykirzymy czaju? — Morda mi się ucieszyła od ucha do ucha. — Masz! Jasne! — zaczął czegoś szukać w swoim mandzurze i wytargał zaraz dwie mojki, ze cztery metry cienkiego przewodu i słoik. — Jak to przeniosłeś? — Nie interesuj się dzieciak. Pogibiesz deczko, to się dowiesz. Dwa pięć osiem i zrobił z mojek buzałę, podłączyliśmy antenę do fazy i za trzy minuty mieliśmy pół litra wrzątku.³

* * *

Generalne różnice między tymi utworami łatwo określić, choć nie są one tu specjalnie ważne. Tetmajer stylizuje wypowiedź swych bohaterów na gwarę podhalańską, Schubert zapisuje mowę analfabetów, Stasiuk — żargon więzienny.

Jednak to, czy mamy do czynienia ze stylizacją, czy zapisem dokumentarnym jest tu bez większego znaczenia, bo wspólnym narracyjnym celem tych autorów jest oddanie w utworze stylistycznych cech żywej mowy. Ważne natomiast jest to, że niezależnie od okresów literackich — pominąwszy socrealizm — w literaturze polskiej całego XX wieku można wskazać długą listę utworów, których stylistycznym wyznacznikiem jest zapisywanie mowy własnej postaci, tj. GŁOSÓW nie przefiltrowanych wcześniej przez żadne teksty, głosów — zdaniem autorów — nie utrwalonych w formie jakichkolwiek pretekstów. Nazwę ten nurt polskiej literatury modernistycznej „iluzjonizmem głosowym”.

Przykład Kazimierza Przerwy Tetmajera jest tu o tyle znamieny, że pisarz ten — jak wiadomo — bywał przez czytelników współczesnych oskarżany o plagiat, tzn. o przedstawianie jako utworów własnych opowieści rzekomo spisanych i zasłyszanych od prawdziwych góralskich bazarzy lub „przeczytanych w cudzych rękopisach”. Tetmajer broniąc się przed tymi zarzutami, odpowiadał, że jego opowieści są celowo utworzone na wzór opowieści i legend ludowych, i że są „kombinowane jedne z drugimi. Odróżniać je byłoby za wiele robo-

³ Kazimierz Przerwa Tetmajer, „Jak wzięni Wojtka Chrońca” (1901) z tomu: *Na skalnym Podhalu* (1913), Kraków 1972, s.100–107; R. Schubert, *Trenta Tre*, Warszawa 1975, s.137; Andrzej Stasiuk, *Mury Hebronu*, Warszawa 1992, s. 72–73.

ty”. Ponadto dodawał, że opracował własny zapis fonetyczny dla odania mowy góralskiej („rządziłem się tu często słuchem”).

Prawie siedemdziesiąt lat później poznański pisarz Ryszard Schubert nagrywał na magnetofon wypowiedzi swoich przyszłych bohaterów po to właśnie, by stworzyć zapis wierny nie tylko pod względem leksykalnym i składniowym, lecz również fonetycznym.

Przed jakim więc posądzeniem bronił się na początku naszego wieku Kazimierz Przerwa Tetmajer, gdy oskarżano go, że jego utwory to jedynie „spisane i powtórzone” góralskie legendy? Tetmajer bronił się przed posądzeniem o to, że cytuje. Czyli bronił się przed posądzeniem, że dialekt góralski w jego opowiadaniach pochodzi z cudzych tekstów, z istniejących wcześniej zapisów. Mniejsza o szczegóły tamtej dyskusji, doskonale znanej badaczom literatury Młodej Polski. Ważne jest tu istnienie normy ujawniającej się w przeciwstawieniu literatury jako „tekstów” i literatury jako „głosów”. W tym drugim wypadku „głosy” traktowane są jako źródło autentyczności mowy żywej, tzn. nie skonwencjonalizowanej w istniejących konwencjach literackich.

To przeciwstawienie charakterystyczne jest dla całej literatury polskiego modernizmu. Istnieje zarówno w okresie Młodej Polski, II Rzeczypospolitej, można by nawet wskazać jego residua w okresie socrealizmu, ale najwyraźniej rozwija się po roku 1956, a jego kulminacja przypada na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte, gdy zapis autentycznej indywidualnej mowy żywych ludzi stawał się manifestacją wolności wypowiedzi w systemie, w którym wypowiedzi były poddane różnym ograniczeniom cenzuralnym.

Jakie utwory mogłyby być natomiast przykładami drugiej z wymienionych tu strategii komunikacyjnych modernizmu?

Mogłyby być nimi te wszystkie teksty, w których uzasadniem gry komunikacyjnej pomiędzy autorami i czytelnikami nie jest „iluzjonizm głosowy”, lecz mowa literatury: tzn. „mowa” gatunków, tradycji, aluzji, cytatów, słowem wszelkich znaczeń nadbudowanych nad konwencją — bo, rzecz jasna, jest to konwencja — mowy literacko-dziewiczej. Kłopot z taką definicją polega na tym, że w wyznaczonym przez nią zakresie mieści się zdecydowana większość wszelkich tekstów literackich. Toteż dla jasności wymienię tylko kilka utworów, w których charakteryzowana tu strategia komunikacyjna nie jest czymś przypadkowym, lecz jest istotą poetyki poszczególnych utworów.

Od „Pałuby” Irzykowskiego, „Próchna” i „Oziminy” Berenta, przez „Mopsożelazny piecyk” Wata, utwory Witkacego i Gombrowicza, Parnickiego i Iwaskiewicza, Mrożka i Lema, aż po teksty Głowackiego i Terleckiego, Różewicza i Pilcha. Celowo zestawiam tu nazwiska pisarzy, których trudno by było łączyć posługując się np. kryteriami tematycznymi, czy stylistycznymi. W sferze tematycznej dzieli ich niemal wszystko, łączą ich jednak gry metaliterackie, zabawy w metafikcję, czy literackie wykorzystywanie różnych dyskursów. Odwołując się do bardzo dziś już niemodnego, ale poznawczo nadal niezastąpionego rozróżnienia pomiędzy konkretną „wypowiedzią” a „językiem” jako systemem można by powiedzieć, że „iluzjonizm głosowy” reprezentuje koncepcję literatury jako jako zapisu jednorazowego i niepowtarzalnego.

Z kolei jego przeciwieństwo, czyli „iluzjonizm tekstowy” — biorąc rzecz metaforycznie — reprezentuje koncepcję literatury, która jest ponadjednostkową mową samej literatury. Wszelkie gry tekstowe, które skłoni jesteśmy przyporządkowywać takim zjawiskom jak „dialog” czy „intertekstualność” i ich pochodne są wszak wynikiem umowy, że autor mówi cudzymi tekstami, a czytelnik z tej metatekstowości czerpie estetyczną i poznawczą satysfakcję.

Dokonawszy tego rozróżnienia, muszę je jednak zaraz porzucić, zakładając, że zarówno jego zasadność jak i jego dalsze implikacje teoretyczne i historycznoliterackie można uznać za mniej więcej oczywiste. Pierwsza z wymienionych tu strategii prowadziłyby do rekonstrukcji serii utworów o wyznacznikach stylistycznych, tj. leksykalnych, słowotwórczych i składniowych identyfikowanych z ich empirycznymi socjolektami. Druga — prowadziłyby do pokazania rozmaitych technik intertekstualnych jako wyznaczników rekonstrukcji historycznoliterackiej, słowem do opisu tekstów jako metatekstów, fikcji jako metafikcji, przedstawiania jako konwencji reprezentacji werbalnej etc. Jednak współistnienie tych dwóch różnych strategii w całej literaturze wieku XX, pozwala dziś, po blisko stu latach, poszukiwać w nich nie tylko różnic, lecz także jakiegoś wspólnego korzenia: czyli, w skrajnie odmiennych modelach literatury pozwala poszukiwać nie tylko odrębności i zaprzeczeń, lecz odmiennych wariantów jakiejś wspólnej całości.

To zatem, co przed chwilą mozolnie rozcinałem i odróżniałem, teraz

bedę chciał potraktować jako dwa różne pasma tej samej materii. Czy taka hipoteza da się obronić, a przynajmniej uzasadnić?

Żeby odpowiedzieć na to pytanie, muszę teraz zmienić perspektywę i pytać nie o strategie komunikacyjne czy wyznaczniki stylistyczne, lecz o mniej lub bardziej jasno sformułowane tematy poszczególnych pisarzy. Słowem, o te utwory literackie, w których relacja między „głosem” a „tekstem” organizuje problematykę utworu. Podobnie jak poprzednia, także i ta perspektywa pozwala zestawiać pisarzy i utwory, które w każdym innym układzie mogłyby tylko się tylko sobie dziwować. Będę więc teraz mówił o utworach Wacława Berenta, Józefa Mackiewicza, i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Wacław Berent jest chyba jedynym polskim pisarzem, który relację pomiędzy tekstem a głosem uczynił *expressis verbis* problemem swojej twórczości. W jednym z autokomentarzy do cyklu „opowieści biograficznych” wprowadził rozróżnienie pomiędzy „bios” a „logos”.

Dla Berenta „logos” to nie tylko literatura i piśmiennictwo, to także świadomość historyczna i pamięć społeczna kształtowana i utrwalana w różnych formach oraz w przekazach werbalnych i niewerbalnych. „Bios” natomiast to te wszystkie działania, zachowania i wypowiedzi ludzi, które miały miejsce w konkretnym czasie i miejscu, ale które nigdy nie zostały zapisane, zapamiętane, a przede wszystkim utrwalone w pamięci potomnych. Nigdy zatem nie stały się częścią „logosu”. Berentowska opozycja pomiędzy „logos” i „bios” jest niewątpliwie opozycją pomiędzy tym, co społeczne a tym, co indywidualne, pomiędzy tym, co utrwalone a tym, co zapomniane, pomiędzy tym, co prawdziwe a tym, co zmystyfikowane — a w głębszej perspektywie: pomiędzy tym, co żywe, płodne i twórcze a tym, co martwe, stereotypowe i standardowe. Na pozór to Berentowskie przeciwstawienie może wydawać się paradoksalne, albowiem „bios”, czyli to, co „żywe”, umieszczony jest przez pisarza w przeszłości (w „opowieściach biograficznych” jest to przełom XVIII i XIX w.) natomiast „logos” umieszczony jest w przyszłości. Taka interpretacja byłaby jednak nieporozumieniem. Co prawda, „opowieści biograficzne” opowiadają o czasach Oświecenia, a *Żywe kamienie* o epoce Średniowiecza, nie mniej przeciwstawienie „biosu” i „logosu” — tzn. głosu i tekstu, ekspresji i jej utrwalenia, faktu i pamięci o nim — jest przeciwstawieniem aksjologicznym, a nie temporalnym i może dotyczyć każdej współczesności.

Etymologiczne i symboliczne sensy tego przeciwstawienia należą do rozpoznawczych cech literatury modernistycznej, jakkolwiek zostały zwerbalizowane w jej wczesnej fazie. Chodzi tu o przeciwstawienie pomiędzy życiem a śmiercią, pomiędzy autentycznością a deformacją, pomiędzy żywym głosem a konwencjonalnością wypowiedzi, pomiędzy czynem (tj. działaniem) a słowem (tj. piśmiennictwem), pomiędzy tym, co ukryte, a tym co znane, pomiędzy głębią a powierzchwnością itd.

Z tego przeciwstawienia Berent wyprowadził własny program literacki, który — w przyjętej tu perspektywie — można przedstawić następująco. Pisarz ma do czynienia z tekstami, które są świadectwami istnienia ludzi w historii. Te świadectwa zawierają informacje niekiedy prawdziwe, niekiedy fałszywe, niekiedy dokładne, innym razem fikcyjne, ale zawsze pozbawione są żywego głosu, tzn. głosu wypowiedzianego przez żywego człowieka. Zadaniem literatury jest więc rekonstrukcja tego głosu, przebicie się przez skorupę, jaką tworzy „logos” i rozdarcie jego kolejnych nawarstwień. Berent wierzył, że jest to możliwe, że sztuka pisarska jest w stanie przywrócić tekstom utracone przez nie głosy żywych ludzi, słowem, że kamienie zaczynają mówić, dokumenty historyczne odzyskują akustyczność wypowiedzi, a greckie rzeźby — swoje barwy. Jest to możliwe przynajmniej na jeden moment — w literaturze — jeśli czytelnik w to wierzy. Jak pisał Słowacki:

„Ta kartka wieki tu będzie płakała
I łez jej stanie.”

* * *

A oto inny pisarz, w którego utworach „głosy” i „teksty” są składnikami programu literackiego.

Tematem większości utworów Józefa Mackiewicza jest historia współczesna. Ambicją pisarza stało się opowiedzenie o tym, co było, co się zdarzyło na prawdę. Mackiewicz w tym jest bliski Berentowi, że zakłada, iż istotna część wiedzy o historii współczesnej jest zmyślikowana, przemilczana lub ocenowana. Berent winił za to społeczny mechanizm świadomości historycznej, Mackiewicz — XX-wieczną cenzurę polityczną istniejącą w każdym ustroju. Wspólne jest więc Berentowi i Mackiewiczowi przekonanie, że to, co jest ukry-

te w historii, może być ujawnione w literaturze. Wszystko inne, lub prawie wszystko, oczywiście ich różniło.

W utworach Józefa Mackiewicza nie ma aksjologicznej opozycji pomiędzy głosem a tekstem, czyli takiej, jaka organizuje utwory Berenta — jest natomiast różnica funkcjonalna pomiędzy tymi formami wypowiedzi.

Głos konkretnego, żywego człowieka jest dla Mackiewicza pierwotnym elementem rzeczywistości. Miarą autentyczności relacji o rzeczywistości jest właśnie zapisanie, czy przedstawienie, niepowtarzalnego sposobu mówienia mieszkańców Wileńszczyzny i Polesia. Literacki fenomen Mackiewiczowskich reportaży w latach trzydziestych polegał min. na niezwyklej inkrustacji tzw. żywym słowem relacji o problemach społecznych, politycznych i administracyjnych na wschodnich terenach II Rzeczypospolitej. Spoza indywidualnego głosu reportera wylaniał się arcybogaty wielogłos jego rozmówców. Tę sztukę zapisywania leksykalnej, składniowej czy akustycznej idiomatyki wypowiedzi Józef Mackiewicz przeniósł do swych powojennych powieści. Za to go cenili krytycy i krajanie — min. Czesław Miłosz. Jednak pamięć i umiejętność utrwalania mowy „wilniuków” i innych mieszkańców tamtego regionu nie wystarczały Mackiewiczowi do realizacji opowieści o tym, jak było naprawdę, czyli o tym, co się zdarzyło w czasie sowiecko-niemieckiej okupacji na wschodzie Europy. Mówiąc w skrócie: prawda „głosów” — w koncepcji Mackiewicza — okazała się nie wystarczająca do rekonstrukcji prawdy o wydarzeniach historycznych. Dlatego głosy konkretnych ludzi Mackiewicz postanowił uzupełnić tekstami. Obok wypowiedzi bohaterów wprowadził zatem do powieści, na prawach cytatów, obszerne przytoczenia dokumentów historycznych: uchwał partii bolszewickiej, rozkazy i raporty dowódców armii polskiej, niemieckiej i sowieckiej, depesze oficerów Armii Krajowej, fragmenty artykułów prasowych itd. Każda z jego powieści nieco inaczej zresztą wykorzystuje te materiały.

Dla Mackiewicza — jak wspominałem — różnica pomiędzy „głosami” a „tekstami” jest różnicą funkcjonalną. „Teksty” w jego utworach są nośnikami informacji. „Głosy” natomiast bywają reakcjami postaci na te informacje. Powieściowy status głosów i tekstów jest więc zasadniczo odmienny. „Głosy” są świadectwami prawd indywidualnych, ludzkich emocji, odczuć, konfliktów, itd. „Teksty” natomiast należą do bezosobowego wymiaru historii. Są faktami — by tak rzec — ro-

dzonymi przez politykę, ideologię, grę interesów państwowych czy partyjnych.

O ile głosy należą do stricte personalnej perspektywy narracji Mackiewicza, to teksty naruszają tę perspektywę. „Teksty” wprowadzają do powieściowego świata informacje spoza wiedzy powieściowych bohaterów. To wykroczenie poza horyzont możliwości informacyjnych postaci Mackiewicz tłumaczył koniecznością wielostronnego przedstawiania prawdy o wydarzeniach historycznych. Tak więc „głosy” i „teksty” w koncepcji Mackiewicza dopełniają się nawzajem. Równocześnie jednak współtworzą dwa wymiary dramaturgii każdego utworu: mechanizmów polityki i racji zwykłych ludzi, którzy — w utworach Mackiewicza — zawsze okazują się tej polityki ofiarami.

* * *

A oto jeszcze inny wariant relacji pomiędzy „głosami” a „tekstami”: opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

W utworach Herlinga nie ma żadnych form żywej mowy, formy dialogowe zredukowane są w nich do minimum, a w niektórych opowiadaniach nawet w ogóle nie istnieją. Podstawową formą podawczą jest w nich natomiast monolog narracyjny pełniący funkcję bądź relacji, bądź komentarza. Tak charakterystycznej redukcji sfery wypowiedzi towarzyszy równocześnie w utworach Herlinga rozbudowana sfera „tekstów w tekstach”, czyli rozmaitych utworów przywoływanych w tych tych opowiadaniach. Niemal każdy utwór Herlinga to rodzaj palimpsestu nadbudowanego nad jakimś wcześniejszym tekstem: kroniką, najczęściej kroniką włoską, wspomnieniem, notatką gazetową, legendą lub zasłyszaną opowieścią, najczęściej neapolitańską albo cytatami z książek. Punktem wyjścia narracji Herlinga jest więc zawsze jakiś cudzy tekst, który bądź inspiruje narratora do poszukiwań, wędrówek, dociekań i komentarzy bądź staje się częścią opowiadanej historii — utworem w utworze, narracją w narracji.

Cechą charakterystyczną utworów Herlinga jest to, że są one opowieściami o postaciach, o których wypowiedziach ustnych niewiele wiadomo, które bądź niewiele powiedziały, bądź których istnienie — z perspektywy narratora — nie było istnieniem w słowie. Postacie te bywały bohaterami historii lokalnych, rodzinnych, a najczęściej mało znanych i zawsze istniały jakby poza głosem, obok głosu lub — przywołam tu formułę Leśmiana — istniały „oprócz głosu”. To „poza-

głosowe” istnienie bohaterów Herlinga jest rozpoznawalnym elementem problematyki jego utworów.

Berent rekonstrukcją głosu konkretnego człowieka (z dokumentów historycznych, z legend i wspomnień) uczynił podstawą poetyki i historiozofii swych opowieści biograficznych. Herling wkracza na ten sam szlak modernistycznych poszukiwań i fascynacji. W ich punkcie wyjścia znajduje się pytanie o ekspresję indywidualności przeciwstawioną społecznej „niepamięci” lub deformacjom, jakie tzw. społeczna świadomość narzuca na jednostki. Jeśli jednak Berent jeszcze wierzył, że alchemia technik literackich i faktów czerpanych z dokumentów historycznych — czyli z tekstów — może przywrócić zagubiony przez historię głos jednostki, to Herling takich nadziei (lub złudzeń — jak kto woli) już nie ma. Literatura nie jest w stanie ani ocalić ani przywrócić głosu jednostce. Nie tylko dlatego, że jej środki są ograniczone do konwencji zapisów literackich, ale przede wszystkim dlatego, że człowiek — w koncepcji Herlinga — wielką część swej osobowości realizuje w sferze bezsłowności, milczenia, tego wszystkiego, co jest nie wypowiedziane, choć jest pomyślane, przeżywane i doświadczane. Jest to rzecz jasna, inny wariant modernistycznej koncepcji podmiotu jako człowieka wewnętrznego. Nie mam możliwości, by ten temat w twórczości Herlinga dokładniej tu analizować. Niech więc tu wystarczy stwierdzenie, że koncepcja Herlinga znajduje się na dokładnie przeciwnym biegunie niż opisana przez mnie wcześniej koncepcja żywego słowa jako wyznacznika podmiotowości.

Problematyki, którą przedstawiłem za pomocą twórczości tych trzech pisarzy nie należy jednak traktować jako zamkniętego już etapu zainteresowań pisarzy polskich XX w. Wystarczy tu wspomnieć najnowszą powieść Stefana Chwina pt. *Hanemann* (1995), która dokładnie wpisuje się w zrekonstruowaną wyżej problematykę. Chwin rekonstruuje postać niemieckiego chirurga z materiałów, które można nazwać jedynie poszlakami. Ulice i kamienice Gdańska, przedmioty pozostałe po Niemcach, którzy wyjechali z miasta w 1945 r. zasłyszane opowieści, hipotezy literackie i filozoficzne — oto materia, z której pisarz chce wydobyć historyczną przeciwieść postaci Hanemanna. Chwin wkracza więc na szlak poszukiwań modernistycznych, które opisałem na przykładzie Berenta i Herlinga. Bliższa jest mu jednak sceptyczna

wiara Berenta we wskrzesielską moc literatury niż integralny pesymizm Herlinga i jego koncepcja milczenia.

Trzy poetyki, które tu naszkicowałem, stają się istotne w historyczno-literackiej rekonstrukcji polskiego modernizmu jedynie przy rozróżnieniu iluzjonizmu głosowego i tekstowego. Pozwalają się też opisać jako różne warianty modernistycznej koncepcji podmiotowości i modernistycznej koncepcji języka. Ich zróżnicowanie wyznaczają właśnie typy przeciwstawień pomiędzy „głosem” a „tekstem”, pomiędzy „słowem żywym” a „milczeniem”.

Czy w obrębie polskiego modernizmu — rozumianego jako nurt trwający przez cały wiek XX — można wskazać jeszcze inną koncepcję rozwiązania tego samego problemu, tzn. inny niż wyżej przedstawione wariant relacji pomiędzy „głosem” a „tekstem”? Zaryzykuję odpowiedź pozytywną: jest nim, moim zdaniem, twórczość Witolda Gombrowicza. Ryzyko tego twierdzenia polega na tym, że o ile kategorie „tekstów” i „głosów” w twórczości wcześniej wymienionych pisarzy są po prostu składnikami poetyki i problematyki ich utworów, to w przypadku Gombrowicza mogą się wydać — i słusznie — kategoriami całkowicie sztucznymi i niepotrzebnymi, słowem — „niegombrowiczowskimi”.

Nie ma potrzeby nikogo przekonywać, że problem „żywego słowa” nie istnieje w żaden sposób w twórczości Gombrowicza. Ta koncepcja, niezależnie od swych wariantowych realizacji, zakłada, że literatura — przynajmniej w wymiarze językowym — jest zapisem empirycznym. Jest to koncepcja najbardziej obca Gombrowiczowi. Z drugiej strony, nie ma potrzeby dziś udowadniać, jak wielka jest rola w twórczości Gombrowicza cytatów, przytoczeń, parodii czy aluzji na różnych poziomach poszczególnych utworów. Ale i ten intertekstualny wymiar tekstów Gombrowicza jest najdalszy od jakiegokolwiek empiryczności. Jednym słowem, repliki dialogowe i wypowiedzi nie mają nic wspólnego z kategorią „głosowości”, z kolei wszelkie Gombrowiczowskie „teksty w tekstach” obywają się doskonale bez przyporządkowywania ich wcześniejszym pre-tekstom: rozszyfrowanie konkretnego cytatu czy aluzji nic nie wnosi do interpretacji utworów Gombrowicza. W tym sensie Gombrowicz sytuuje się poza modernistyczną problematyką „głosów” i „tekstów”. Ujmując rzecz w największym skrócie: problematykę „tekstów i głosów” twórczość Gombrowicza po prostu unieważnia. Co zatem unieważnia

Gombrowicz, jeśli uznać, że faktycznie unieważnia oba dwudziestowieczne typy modernistycznej iluzji, tzn. „iluzję głosowości” i „iluzję tekstowości”, iluzję „deja lu” i iluzję „jamais lu”? Wydaje się, że Gombrowicz, po pierwsze, unieważnia podstawową dla modernizmu potrzebę empirycznie potwierdzonej wiarygodności komunikacji literackiej, której wyznacznikiem mogła być zarówno empiryczność podmiotu wypowiedzi, tj. indywidualnego głosu jak i empiryczność cytowanego tekstu, stylu, gatunku, konwencji, etc.

Po drugie, Gombrowicz unieważnia związaną z tym modernistyczną koncepcję podmiotowości, którą można by określić jako bezpośrednie ujawnianie nagromadzonych wcześniej doświadczeń: psychicznych, intelektualnych, erotycznych, językowych, lekturowych, politycznych, etc. Podmiot wypowiedzi w koncepcji Gombrowicza realizuje się nie po przez otwarte eksploatowanie złóż wcześniejszego doświadczenia (np. dzieciństwa czy dojrzewanie), lecz jako podmiot staje się w samym akcie wypowiedzi — to, co było wcześniej zdaje się być dla niego jakby „czystą kartą”, a w tym sensie gombrowiczowski podmiot zdaje się być po prostu pusty. „Pusty”?! Jak to możliwe? Przecież nikt inny, tak jak Gombrowicz, nie uczynił ze swego „ja” głównego tematu literatury! Żaden pisarz polski nie stoczył w XX wieku tak porywającej walki o ściśle podmiotowy wymiar istnienia człowieka. Więc jak tu mówić o „pustce” Gombrowiczowskiego podmiotu?! Nie ma tu jednak sprzeczności: „pusty” znaczy w tym kontekście wolny od tego, co zostało mu narzucone przez empirię życia społecznego, przez biologię, historię, kulturę. Dla dookreślenia swej antropologii Gombrowicz wprowadził, jak wiadomo, kategorię „stylu”. Właśnie „styl” jest dla niego wyznacznikiem podmiotowości, nowej antropologii i indywidualności jednostki, która stwarzając się pośród innych, pozostaje zawsze wolna — jest sobą. Ten Gombrowiczowski styl nie jest jednak ani zbiorem stylistycznych cech wypowiedzi ustnej, ani cytowanych czy parodiowanych przez Gombrowicza cech stylistycznych cudzych tekstów. Jest natomiast nazwą najbardziej ogólnego stosunku człowieka do kultury rozumianej jako tygiel sprzecznych tradycji, możliwości, opcji, genealogii. Nie podporządkować się żadnej z nich, ale z żadnej przecież nie zrezygnować — oto, jak się zdaje, afirmatywny sens Gombrowiczowskiego pojęcia stylu.

Jeśli zgodzimy się, że „teksty” i „głosy” należą do charakterystycz-

nych kategorii literatury polskiego modernizmu, to Gombrowicz bardzo wcześnie, bo przecież już w trzeciej dekadzie naszego wieku, poszerzył te kategorie o wymiar nie zauważany wówczas ani przez pisarzy, ani przez czytelników. „Teksty” i „głosy” otwierały obszar pytań o sposoby tworzenia literatury jako literatury: jako iluzji i deziluzji literackich konwencji, słowem — otwierały obszar pytań o „grę w literaturę”. W tej grze stawką jest literatura: jej wiarygodność i jej prawdziwość, jej możliwości i jej niemożliwości, słowem jej kategorie, pojęcia i wartości autonomiczne — choćby były najbardziej ze sobą sprzeczne lub różnorodne.

Natomiast Gombrowiczowska kategoria „stylu” otwiera obszar pytań zupełnie innych: pytań nie o „grę w literaturę”, lecz o „grę literaturą”. W Gombrowiczowskiej „grze literaturą” stawką jest nie literatura: stawką nie są „teksty” i „głosy”, lecz stawką jest sam pisarz, autor reżyserujący na oczach czytelników spektakl, w którym sam sobie, swojej podmiotowości stara się podporządkować wytwory kultury — a więc także samą konwencje „gry w literaturę” oraz takie jej kategorie jak „teksty” i „głosy”. Gombrowiczowska „gra literaturą” przerzucała pomost pomiędzy parodystycznymi i awangardowymi nurtami literackimi z początku wieku a współczesnymi nam, już z końca XX wieku, koncepcjami sztuki jako wydarzenia, happeningu, sztuki jako samego aktu kreacji a nie przedmiotu wytworzonego, słowem sztuki, w której bohaterem jest sam artysta na scenie, a nie jego dzieło poza którym jego twórca pozostaje niewidoczny.⁴

Urywam to porównanie, by wrócić do literatury. Gombrowiczowski autor nie znika ani za głosami swoich bohaterów — tak jak znika Tetmajer czy Stasiuk, Mackiewicz czy Schubert, Berent czy Chwin — ani za tekstami, które wykorzystuje do intertekstualnych gier — tak jak znikają za swoimi utworami Leopold Buczkowski, Tadeusz Różewicz, Gustaw Herling czy Umberto Eco. Gombrowicz — powtarzam — „gra literaturą” o siebie. W polskim modernizmie Gombrowiczowska kategoria „stylu” unieważnia, jak wspominałem, koncepcję literatury jako „iluzji głosów” oraz „iluzji tekstów”, a raczej z tych „iluzji” literaturę po prostu wyzwała. Dla Gombrowicza iluzją jest

⁴ Przykładów wykraczania autora „przed dzieło” można znaleźć wiele w XX-wiecznej kulturze artystycznej, np. w teatrze (Tadeusz Kantor, Miron Białoszewski), w filmie (Andrzej Wajda, Tadeusz Konwicki), a także w muzyce i plastyce, ale to już osobny temat.

bowiem sama literatura (oraz kultura) i jej wszystkie konwencje — jeśli stają się wartościami wyższymi niż pisarz, autor czy człowiek. Jedynym „głosem” jaki Gombrowicz ceni w literaturze jest więc głos autora, jedynym tekstem — tekst jego „ja”, jego życia. Paradoks, przed jakim stanął Gombrowicz jako polega wszak na tym, że „tekst” jego „ja” oraz „głos” jego życia są nadal dla czytelników „tekstem” i „głosem” wpisanymi w literaturę. Gdyby pisarz lub artysta miał być konsekwentny, musiałby po prostu zamilknąć. Ale paradoks Gombrowicza to jeden z podstawowych paradoksów modernizmu, który można rozwiązać tylko przez definitywne zamilknięcie. Co też niniejszym czynię.