

Jerzy Kandziora

"Literatura" Wiktora Woroszyńskiego - poetycka formuła prozy autobiograficznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 83/1, 36-61

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JERZY KANDZIORA

„LITERATURA” WIKTORA WOROSZYLSKIEGO –
POETYCKA FORMUŁA PROZY AUTOBIOGRAFICZNEJ

1

Narracja *Literatury* nie układa się w łatwe ciągi zdarzeniowe prozy wspomnieniowej. Zanim jednak poszukamy odpowiedzi na pytanie, cóż właściwie, skoro nie chronologia, porządkuje materię książki, zatrzymajmy się na poziomie najbardziej elementarnym, poziomie – by tak rzec – molekuł narracyjnych utworu. Tym, co przede wszystkim zwraca uwagę, jest szczególne nachylenie narracji, jakby na przekór spodziewanej wspomnieniowej perspektywie fabularnej, ku zapisowi chwili, wycinka czasu. Taki właśnie charakter ma znacząco duża liczba zapisów *Literatury*, wyraźnie wyodrębniających się jako osobny, choć nie jedyny typ perspektywy narracyjnej. Są to narracyjne całości niemal ostentacyjnie nie powiązane ze sobą w sensie sytuacyjnym, przyczynowo-skutkowym. Jedną wszakże cechą łączy je bardzo wyraźnie: wszystkie one zanurzone są w tę samą aurę pamięciowej retrospekcji konkretnej osoby – postaci narratora utworu, noszącego, dodajmy, autorskie imię i nazwisko. Fragmentaryczność i personalny, subiektywny charakter narracji w istocie się uzupełniają, znaczą to samo – świat przetworzony przez psychiczne i emocjonalne filtry bohatera, zdeformowany przez kapryśne reguły zachowywania w pamięci jednych, eliminowania innych scen, dialogów, zdarzeń. Szczególne – i wydzielające te retrospekcje jako odrębny obszar narracyjny – jest owo wrażenie psychologicznej wsobnosci materii opowiadanej, owo niepostrzymane, emocjonalne tętno w niej zawarte. Zacytujmy sam początek utworu:

Najpierw, w tym mieście, rozrzuconym, pustym, wietrznym, jakby wczoraj dopiero zdobytym, rozchybotanym cieniami od muru do muru, ledwie przyjechałem, ze skrzypieniem wszystkich przesiadek w kościach, z uciskającą nudą wagonową w skroniach, i tu z miejsca – wybuch dyrektorskiego triumfu, i mnie w to wciągnięcie: że jednak! że wbrew towarzyszcze Szaka! no, gramy przecież! nawet prób zakazała po jej opinii zwierchność strwożona, a przecież! [L 7]¹

Zauważmy – aura subiektywnego przeżycia, jednostkowego doznania, objawia się w *Literaturze* – bez przesady rzec można – od pierwszych słów. Bo cóż właściwie znaczy owo inicjalne „Najpierw”, skoro nie jest ono po-

¹ Ten skrót odsyła do wyd.: W. Woroszyński, *Literatura. Powieść*. Paryż 1977. Liczby po skrócie wskazują stronicę.

wiązane w rozsądnym (tj. nie gubiącym związku następstwa) dystansie tekstowym, powiedzmy paru zdań, z jakimś dopełniającym okolicznikiem czasu w rodzaju „później” czy „potem”. A zwrot „w tym mieście”? Do czyjej właściwie pamięci odwołują się te słowa, zakładające istnienie jakiejś wiedzy uprzedniej? Wszak nie jest to pamięć ani wiedza czytelnika *Literatury*, który właśnie przeczytał pierwsze zdanie utworu. Jedynym wytłumaczeniem staje się takie, że mamy tu w istocie „dialog” z samym sobą, z własną świadomością. I tak oto identyfikujemy pierwszy z zabiegów pisarskich współtworzących ów – jak go określiliśmy – efekt psychologicznej wsobności. Jest to zabieg ograniczania informatywności narracji. W tym akurat wypadku niedopowiedzenie znaczy tyle, że brakująca informacja znajduje się poza „fonią” narracji, że tkwi w świadomości podmiotu mówiącego jako pewna nie wyartykułowana oczywistość.

Wariantem tego zabiegu bywa nieciągłość narracji jako symptom ograniczonych możliwości percepcyjnych podmiotu. Zilustrujmy to, rozwijając nieco poprzedni cytat, wyjęty z epizodu ocenzonej premiery teatralnej. Oto scena rozmowy autora sztuki z aktorami na przyjęciu alkoholowym po opadnięciu kurtyny:

Chcielibyśmy panu wyrazić, teraz ci trzej wciskają mnie w kąt i już jestem bezbronny, szczerzy podziw całego zespołu dla pańskiej postawy, podziw? postawy? dla konsekwencji, z którą, wiemy o pańskim konflikcie z, wciśnięty w kąt, osaczony, nie żeby nieprzyjemnie, nawet jakieś ciepło tam, obok bólu nieustępującego, wraz z nim, ależ panowie, mnie znacznie, skąd, my już wiemy, i znowu, widziany przez nich poza całą koniecznością, zatem łatwością, nazbyt szlachetnie, w reflektorach wzniosłej samoofiary, przestają być sobą, możebyśmy się jednak napili. [L 11]

Także i tu informatywność relacji ulega zatarciu, tym razem jednak dlatego, że scena sytuuje się w subiektywnym nurcie postrzegania bohatera, nurcie, który jest pewnym kompromisem – stanem chwiejnej równowagi – pomiędzy byciem na zewnątrz (sytuacja konwersacji) a byciem w sobie (wewnętrzny monolog). Stąd „zaniki” w obu kanałach artykulacyjnych – w dialogu i przebiegu myśli własnych. Mamy więc tym razem jakby efekt rekonstrukcji czy też powtórnego doświadczenia, gdy bohater-narrator na nowo zapada w raz już przeżyte zdarzenia, gdy relacjonowanie ich staje się psychologiczną symulacją.

To samo działanie zaobserwujemy na innym jeszcze przykładzie. Oto głęboko retrospektywny zapis repatriacyjnej podróży do Polski centralnej, z motywem rodzącego się debiutanckiego wiersza:

Lecz w tym pociągu, [...] w tym łomocie przez tydzień, przystawianiu, ruszaniu, w dymie rury żelaznej, skrzypieniu, postukiwaniu, właśnie wtedy w uszy mi się włomotał, patetyczny i nieubłagany, wiersz-manifest, [...] istniał łomot, rytm i mój patos w ten rytm wchodzący, moja wiara i duma rymujące się z głośnym zgrzytem jak wagony z gruchotem złączy przystające zniecka, za okienkiem pola, Polska, przedwiośnie, coraz głębiej w przestrzeń moim gestem nie zasiedloną, ale on jest już we mnie, rośnie, chociaż nikt go nie widzi, wykonują ruchy zwyczajne, do piecyka dokładam szczapy, puszkę z konserwami otwieram, na stacyjce, gdzie deszcz na tłumokach i twarzach rozmazuje smugi czarnego pyłu, [...] ale w głębi, tylko to, zaborcze, jedynie ważne, nie przez formę, choć z nią zrośnięte, pierwotny mój gest, mój sztandar na barykadzie, moja płachta czerwona. [L 156–157]

Tym razem wrażenie „bycia w opowiadającym”, mimo dystansu czasu, wzmaga rezygnacja ze zdaniowej segmentacji tekstu. Obrazy, myśli, odczucia ujęte w jeden nie kończący się potok składniowy, zdyszany strumień retrospekcji, zaczynają żyć własnym życiem. Autonomizują się jakby i stwarzają w czasie

przeszłym jakąś wtórną wyspę czasu teraźniejszego, z bohaterem przeniesionym na krótko w ów inny wymiar. Scen o podobnym nasyceniu emocjonalnym jest w *Literaturze* wiele. Wskażmy dwie inne, już bez cytatu: ekstatyczna reminiscencja z lat komunistycznych uniesień, inkrustowana strzępami jeszcze po latach dźwięczących w uszach pieśni masowych (L 54–55) i równie wizyjny obraz wyprawy „w Polskę” parę lat później, w grupie podchmielonych przyjaciół intonujących refren odwilżowego szlagieru (L 61).

W istocie tę samą intencję – „uteraźniejszania” przeszłości i prezentowania jej jako postrzeganej z punktu widzenia narratora uczestniczącego – ma inna jeszcze grupa zapisów, na pierwszy rzut oka zgoła odmiennych i pozbawionych jakby owej ramy percepcyjnej podmiotu narracji. Chodzi o pewne z nagła pojawiające się w *Literaturze* obrazy-rejestracje w rodzaju niżej cytowanego:

Na innej wojnie, w innym szpitalu, w korytarzach podziemnych, otulonych warstwami żelbetu, krwawa miazga na noszach, jęki, migotanie świetlówek, surowica kropla po kropli sącząca się szklanymi rurkami, podkrążone oczy młodej kobiety-chirurga.

My tu obcy, sprawozdawcy zaledwie, ale patrzą na nas z nadzieją.

Uśmiechają się na dźwięk naszego imienia.

Tylko ci dwaj, pod zegarem w portierni, jakby nas nie było.

To wieśniacy, ojciec i syn, odwiedzili drugiego syna, zranionego odłamkiem, obstrzał miasta trwa i nie mogą wrócić do domu.

Ojciec mały, suchy jak drzazga, ma wpadnięte policzki i wyblakłe niebieskie oczy. Wypłowiła narcziarka opada na uszy. Chłopak może szesnastoletni, twarz ma również pociągłą, lecz zaokrągloną przez beret, oczy ciemne. [L 106–107]

W odróżnieniu od charakteryzowanych wcześniej, tego typu partie narracyjne zachowują pozory niemal reporterskiej obiektywizacji. Zdają się precyzyjnie i bez emocji rejestrować detale i opisywać sytuację. Ich kształt graficzny – seria zdań-akapitów podkreślająca „meldunkowość” zapisu – pozostaje w kontraście z typem zdania-potoku, lirycznej ewokacji czasu minionego. Obrazy te, pozbawione w istocie formalnych wyznaczników czasu przeszłego, są jakby zatrzymanym czasem teraźniejszym. A jednak ich retrospektywny charakter, ich psychologiczna wsobność ujawniają się przecież z tym większą sugestią poprzez usytuowanie owych obrazów w kontekście partii jednoznacznie wspomnieniowych. I oto – podobnie jak w poprzednim, „lirycznym” wariacie narracyjnym – także i tu mamy ten sam efekt wzmocnionego zespolenia z planem historii, efekt wizyjności, powtórzonego przeżycia i zniesienia bariery czasu.

Nie sposób wreszcie pominąć kompozycyjnego niejako (choć rzecz tu raczej w ostentacyjnej dekompozycji) aspektu narracji, z całą pewnością także subiektywizującego obraz świata. Chodzi o sygnalizowane już tutaj jaskrawe lekceważenie związków wynikania w regułach montażu poszczególnych epizodów utworu. Obrazy, scenerie, przestrzenie pojawiają się nagle, nie poprzedzone ekspozycją, i równie nagle zapadają w niebyt. Wrażenie rzeczywistości uwewnętrznionej, postrzeganej przez subiektywny filtr świadomości, jakie daje montaż tego rodzaju, wzmocnione bywa wprowadzaniem swoistych obrazów czy rekwizytów „pośredniczących”. Oto pewien przypadkowy składnik przestrzeni – scena lub przedmiot – kilkakrotnie stymuluje pamięć podmiotu narracji aktualizując każdorazowo inny moment przeszłości. W ten sposób świat ewokowany jest niejako losowo, z pogwałceniem ciągłości czasowo-

-przestrzennej. Szelest jesiennych liści pod stopami „sprowadza” trzy inne sceny z różnych lat, z motywem roztrącanych liści (L 23, 29–30). Także czynność wstępowania po schodach (L 52) czy widok plaży (L 154–159) zwielokrotnione zostają wspomnieniem innych epizodów, w tej samej scenerii schodów czy plaży, lecz w odmiennych miejscach i czasach. Tak oto kapryśna, subiektywna asocjacyjność stawia w centrum rejestrowanego świata doświadczającego go i odtwarzającego narratora. Relatywizuje fakty jako doznane, nie zaś jako będące niepodległym, zobiektywizowanym strumieniem zdarzeń, tkwiącym w paradygmacie fabuły czy — szerzej — jakiejś społecznej historii.

Analizując powyższe warianty i mnożąc przykłady owego szczególnego nurtu narracji, jakim są w *Literaturze* zapisy-rekonstrukcje o podwyższonej, by tak rzec, receptywności świata, zarówno w planie „dziś” jak w planie „wczoraj”, pragniemy w istocie zakreślić w utworze Woroszylskiego obszar występowania pewnej roli autorskiej. Jest to rola komplementarna względem innych, które postaramy się opisać w dalszej części tej pracy, a zarazem jakby względem nich pierwotna, zarówno w sensie pewnej przedśpekulatywnej percepcji świata, jaka ją określa, jak też dlatego, że krystalizuje się ona na bardzo podstawowym poziomie narracji — poziomie stylistyki wypowiedzi. Określmy ją jako rolę uczestnika-świadka, dla odróżnienia od pozostałych wcieleń „ja” autorskiego. Poprzez nią przemawia w utworze i objawia się bardzo wyraziste i sugestywne — użyjmy terminu Witkacego — Istnienie Poszczególne. Jednostkowe ludzkie zderzenie ze światem, z całą bolesną tego zderzenia dramaturgią. W ten sposób na bardzo elementarnym poziomie *Literatury* sytuuje się jako stale obecny ów człowiek doświadczający, ukazany w największym zbliżeniu, będący istotą odczuwającą świat pełnią zmysłów, podległą wszystkim jego dyskomfortom, a zarazem dyktatowi ludzkiego ciała i świadomości.

Pierwszą podstawową konsekwencją usytuowania w centrum narracji owego bohatera-uczestnika, z równą intensywnością doświadczającego chronologicznie oddalonych od siebie epizodów własnej biografii, jest rodząca się w *Literaturze* względność planów czasowych. Niewątpliwie daje się w utworze wyodrębnić plan *praesens* wydarzeń. Jest to wycinek czasu zawierający się pomiędzy premierą sztuki bohatera w nie nazwanym mieście jesienią 1967 a jego wyprawą po kontestującą w gronie hippisów córkę latem 1968. W tym przedziale czasowym zawiera się dość luźny w sumie plan zdarzeń: praca nad książką i odbywane co pewien czas rozmowy i spotkania. Najważniejsze z nich to spotkanie z córką i z byłą żoną (wątek rodzinny), dialogi z aktorką poznaną na premierze własnego spektaklu, cykl rozmów z Jednym-z-nas (wątek Tadeusza Borowskiego) i spotkania z Aleksandrem (wątek marca 1968).

A jednak tak zarysowany plan *praesens* nie stanowi jakiejś szczególnie autonomicznej i wydzielonej płaszczyzny wydarzeń, „konkurencyjnej” względem czasu przeszłego. Wręcz przeciwnie, nieustannie otwiera się na przeszłość, bardzo często będąc raczej użyteczną ramą kompozycyjną dla ponawianych retrospekcji czy partii eseizujących. Potwierdzeniem tego stanu, tej „ściszzonej” niejako obecności planu *praesens*, wydaje się rozbieżność między zasięgiem czasowym owego *praesens*, sytuowanego w przedziale od jesieni 1967 do lata 1968, a datami 1966–1970, jakie umieścił Woroszylski pod swoim dziełem.

Wskazywałoby to na fikcyjny w dużym stopniu charakter korelacji między przyrostem tekstu *Literatury* a biegiem zdarzeń w *praesens*. Można by rzecz ująć metaforycznie: współczesność – niczym niezbędna, lecz ściśle dozowana przyprawa – rozprowadzona została przez autora równomiernie w pewnej nieporównanie obszerniejszej, wspomnieniowo-dyskursywnej „strawie”, jaką stanowi *Literatura* jako całość, będąca efektem prac pisarskich lat 1966–1970, a nawet większego jeszcze obszaru czasowego².

Oslabionej ekspansywności *praesens* towarzyszy z drugiej strony proces gubienia oznak historyczności w partiach retrospektywnych. Tych zwłaszcza, które poprzez kreację bohatera-uczestnika stają się nie tyle przypominaniem, co odtwarzaniem, powtórnym przeżyciem. Emocjonalne nasycenie, intensywność przeżycia właściwa takim zapisom osłabiają czytelniczną świadomość historyczności owych epizodów, każą je percypować jako cząstki planu współczesnego, skoro w epizodach tych obecność bohatera-uczestnika jest równie „mocna” jak w wydarzeniach rzeczywistego *praesens*.

Raz jeszcze odwołajmy się do zacytowanych fragmentów. W istocie reprezentują one bardzo różne punkty na osi czasu: plan *praesens* utworu (przyjęcie popremierowe w teatrze), rok 1945 (sceny z pociągu repatriacyjnego), rok 1956 (powstanie w Budapeszcie). A przecież ów dystans czasowy pomiędzy nimi jakby zaciera się, nie wyraża się wyczuwalnym epickim oddaleniem. Narrator-bohater *Literatury*, ów autor w roli świadka-uczestnika, swobodnie wstępujący w coraz to inne sfery czasu, od teraźniejszości po lata dzieciństwa, z zawsze tą samą intensywnością nasyca każdy moment swą jednostkową wrażliwością. W ten sposób przeszłość w *Literaturze* jest z reguły innym „dziś”, nie zaś jakimś „onegdaj”, „przed laty”. Woroszyński z całą premedytacją zamazuje granice planów czasowych. Szereg scen pozbawionych jest w zupełności wyznaczników czasowych i – jeśli czasu zdarzeń nie zdradzają pewne realia historyczne (np. sceny okupacyjne czy wypadki z marca 1968) – ich usytuowanie chronologiczne pozostaje niejasne. Również okoliczniki czasu w rodzaju: „najpierw”, „potem”, „wówczas”, „wtedy”, „piętnaście lat temu”, „innej wiosny” – bardzo często pozornie tylko spełniają swą funkcję. Niby relatywizują jedno zdarzenie wobec innego, lecz cóż z tego, skoro tamto również zawieszono jest w czasowej próżni i nie stanowi przez to punktu orientacyjnego.

Z dotychczasowych rozważań wynika, że *Literatura* nie tylko nie buduje ciągów zdarzeniowych według reguł chronologii i przyczynowości, ale – co więcej – całkowicie rezygnuje z dwudzielności, dychotomii czasu teraźniejszego i historii. Oczywiście, nic nie zmienia faktu, że mamy w utworze jakieś „dziś”, a obok tego jakieś „wczoraj”. Rzecz jednak w tym, że owe „dziś” i „wczoraj” w znaczący sposób upodabniają się do siebie i zbliżają. Przenikają się wzajemnie, ponieważ w tym samym stopniu prześwietla je osobowość doświadczającego bohatera.

² *Literatura* wykracza poza daty 1966–1970 w sensie czasu krystalizacji literackiej niektórych epizodów czy obrazów. Odnajdujemy w niej bowiem pojedyncze sceny wyjęte z utworów wcześniejszych i prawie bez zmian powtórzone. Przykładowo – epizod okupacyjny wizyty sąsiada w mieszkaniu Woroszyńskich w sprawie podania o pracę w więzieniu niemieckim (L 39–40) stał się już wcześniej treścią miniatury *Prośba* z tomu *Dialog o gryzieniu* (Kraków 1963), a relacja Anny Bierziń, żony Brunona Jasińskiego, ze zsyłki do ZSRR (L 162–164) zaistniała przedtem w postaci miniatury *Na etapie w Okrutnej gwiazdzie* (Warszawa 1958).

Zwróćmy uwagę na pewną nieblahą konsekwencję wynikającą z takiej właśnie faktury czasu w *Literaturze*. Użyjmy przy tym trybu warunkowego, gdyż antycypować będziemy poniekąd pewien obszar problemowy naszych późniejszych rozważań. Otóż gdyby utwór Woroszylskiego podjąć miał pewien dyskurs na temat historii w ogólności oraz jej reguł, to już w świetle naszych dotychczasowych obserwacji dotyczących czasu w *Literaturze* przypuszczać można, że uniknąłby on pewnego typu schematyzacji, częstych w takich wypadkach. Schematyzacji zmierzających do zrywania ciągłości czasu, tak czy inaczej traktujących przeszłość jako zamknięty rozdział. Chodzi o ujęcia, w których historia bywa albo obszarem dylematów ostatecznie wyjaśnionych, ustronnym miejscem niezakłóconej harmonii przeciwstawionym agresywnej współczesności (utopia regresywna), albo odwrotnie, domeną nieokreszenia i agresji, które dziś już, na szczęście, mamy poza sobą (utopia progresywna). Tego typu schematy historiozoficzne niekoniecznie, rzecz jasna, muszą być źródłem schematyzmu artystycznego w literaturze, zawsze jednak, jak się wydaje, umieszczają historię w swego rodzaju skansenie, w realizacjach literackich implikują zaś ujęcia z oddalenia.

Konstrukcja bohatera-uczestnika w *Literaturze*, z jego przeszłością będącą jakby nieustannym stanem zapalnym pamięci, czymś równie realnym jak dzień dzisiejszy (plan *praesens*), oddala dychotomię historia – współczesność. Co więcej, mieści w sobie zapowiedź pewnej szczególnej, dość – by tak rzec – drapieżnej dramaturgii literackiej: oto Historia, która w „gawędowej” wersji literatury wspomnieniowej ujęta jest w bezpieczne ramy czasu przeszłego, tutaj okazać się może materia o dużym i ciągle jeszcze nie wyczerpanym potencjale agresji, a bohater-uczestnik *Literatury* doświadczyć może jej bezwzględnych reguł tak samo boleśnie w planie „wczoraj”, jak w planie „dziś”.

2

W jaki jednak sposób owa Historia mogłaby zaistnieć w *Literaturze*, skoro, jak powiadamy, opisywany przez nas bohater-uczestnik równie żywo partycypuje w *praesens* jak w przeszłości i znosi przez to granicę pomiędzy „dziś” a „wczoraj”? Otóż jest to właśnie moment, gdy na scenę utworu wkracza drugie wcielenie autora *Literatury* – autorskie „ja” w roli komentatora-interpretatora. Ów – nazwijmy go tak – bohater komentujący dzieła Woroszylskiego, posiada horyzont poznawczy nieporównanie rozleglejszy niż jego „zmiennik” w utworze: bohater-uczestnik. Choć, zauważmy od razu, w niczym to nie podważa istotności doświadczeń owego uczestnika, które są po prostu zapisem świata w utworze dokonany w innym zupełnie, choć równie wiarygodnym rejestrze. O ile bohater-uczestnik postrzegał rzeczywistość zmysłowo i jego prawda jest prawdą jednostkowego zderzenia ze światem, o tyle ów bohater-komentator podejmuje trud uporządkowania obrazu świata w pewien zespół reguł, a prawda tego bohatera jest prawdą dyskursu pojęciowego.

Kim jest ów bohater komentujący? Gdzie zaczyna się i gdzie kończy jego narracyjne dominium? Na tę autorską rolę składa się, po pierwsze, całokształt diagnoz zwerbalizowanych w formie eseistycznej czy w postaci mniejszych rozmiarowo partii narracji, ujmujących jednostkową biografię bohatera-uczestnika, cały jej kontekst – kalejdoskop zdarzeń historycznych i współcze-

snych, korowód postaci bliższych i dalszych – w pewien paradygmat pojęć i kategorii historiozoficznych, psychologicznych, antropologicznych czy socjologicznych. Po drugie, rola bohatera-komentatora *Literatury* konstytuuje się także pośrednio, poza dyskursem, jako pewien sposób komponowania, montażu, formowania materii biograficznej i zdarzeniowej, będący pozawerbalnym świadectwem systemowego postrzegania świata, swoistą „metodologią” bohatera-komentatora.

Spróbujmy wskazać najpierw kilka zapisów, w których pojawia się intencja uogólniania – w postaci dyskursywnej – zapisów, które zawierają pewien klucz pojęciowy przydatny do zrozumienia chaotycznych z pozoru asocjacji w obrębie narracji *Literatury*. Okazją dla tych zapisów bywają np. przypomnienia własnych literackich krystalizacji Woroszyłskiego. Oto fragment na temat genezy wiersza *Zagłada gatunków*, wprowadzający do tekstu jedno z kluczowych pojęć-haseł *Literatury* – pojęcie zagłady (rozpadliny):

pamiętam dokładnie swoją ówczesną lekturę, była nią praca Antoniny Leńkowej *Oskalpowana ziemia*, opowiadająca o wyniszczeniu rozmaitych gatunków zwierząt i roślin, uczona autorka oskarżała cywilizację, lecz mnie się zdawało, że dramat rozgrywa się w scenarii głębszej i trwalszej niż stworzona przez działalność techniczną człowieka, i że jest on jednorodny z dramatami sam gatunek ludzki miewającymi za przedmiot. W owych tygodniach, gdziekolwiek obróciłem wzrok, zdawało mi się, że widzę rozpadlinę, w której pograżają się milcząco czworonogie i dwunogie gromady, brzegi rozpadliny zrastały się błyskawicznie i na rozległej równinie pojawiały się nowe gromady [...]. [L 22]

W innym miejscu, pośród całej polifonii scen i epizodów, pośród natłoku akcydensów postrzeganej rzeczywistości, rysuje się obszar dyskursywnego uogólnienia skupiony wokół tematu obcości, motywu przybyścia, budzącego agresję odmienca. Bezpośrednim bodźcem staje się lektura Cwietajewej:

w poemacie miłosnym (Praga 1924) raptowne stwierdzenie:

*W siom christianniejszem iz mirow
Poety – židy!*

Żydostwo poetów, murzyństwo poetów, rozdierająca obcość, odmienność (biała, jasna, rosyjska, z domieszką parę pokoleń wstecz krwi niemieckiej i polskiej), odtrącenie, skazanie, fatalność Dantesowej kuli zabijającej Murzyna, błękitnookiego Murzyna, to szło za nią przez całe życie, przez młodość, przez miłość, przez macierzyństwo, aż dopadło w tej osadzie wśród śniegów, chyba nie była zdziwiona, była na to przygotowana.

A Pasternak [...] u schyłku życia oplwany, napiętnowany, wyzuty, pod pręgierzem, na ustach głupców i szczwaczy, co czuł Pasternak, czy uwierzył też w prawo murzyńskich losów i polowania z nagonką [...]. [L 77–78]

Podobnych do cytowanych wyżej partii narracyjnych o funkcji syntetyzująco-komentującej, nadbudowanych jako „drugi głos” autora (w roli komentatora) nad „głosem pierwszym” (bohatera-uczestnika), wskazać by się dało jeszcze sporo. Powiedzieć można, że bohater-komentator we wszystkich tych fragmentach całą prawdę o świecie doświadczanym przez bohatera-uczestnika sprowadza do sentencji „*nil novi sub sole*”. Pojedynczy człowiek, a także wspólnoty, zbiorowości, narody, skazane są na powtarzanie pewnych procedur i zachowań, a cała polifonia świata, wszystkie epoki i zdarzenia, sprowadzalne są do elementarnych, trwających ponad biologiczną przemijalnością życia schematów sytuacyjnych. Postrzegany przez komentującego bohatera *Literatury* człowiek czy zbiorowość to przede wszystkim wiązka determinantów, doświadczeń elementarnych, które każda poszczególna biografia ludzka,

a w innej skali całe narody w kolejnych pokoleniach, „przerabiać” muszą na nowo. Życie człowieka to pewien repertuar doświadczeń egzystencjalnych, takich jak: miłość, dojrzałość i śmierć, obcość (inność), wiara (opcja ideowa), pamięć, inicjacje historii, płci, wojny, ekstremalne sytuacje życiowe – samobójstwo i obłąd. Natomiast obraz zbiorowości, narodów zdominowany jest motywem zagłady, wizją rozpadliny.

Wymieniony krąg pojęć, werbalizowany w partiach komentujących, staje się zarazem w *Literaturze* przedmiotem ekspresji niedyskursywnej, ekspresji osiągananej poprzez reguły formowania i montażu narracji. Wspomnieliśmy o tym, określając owe reguły jako świadectwa systemowego postrzegania świata przez bohatera-komentatora, jako wyraz jego pewnej „metodologii” poznawczej. Spróbujmy teraz scharakteryzować je nieco dokładniej.

W istocie rzeczy chodzi o dwie wzajemnie się dopełniające tendencje: kryptonimowanie realiów historycznych, środowiskowych i autobiograficznych oraz sekwencyjność jako zasadę montażu całości narracyjnych. Współbieżność tych dwóch sposobów formowania narracji polega na tym, że każdy z nich inną drogą zmierza ku unieważnieniu – do pewnego stopnia – istotności realiów i imion własnych, uwydatniając w zamian ponadakcydentalną, tkwiącą w obrazie świata systemowość. Tę systemowość, którą bohater-komentator werbalizuje bezpośrednio w dyskursie pojęciowym.

Rozważmy na początek pierwszy ze wskazanych kierunków transformacji tekstu – kryptonimowanie. Trzeba tu zauważyć rzecz podstawową: nie jest celem autora budowanie napięć odbiorczych związanych z deszyfracją, i w ogóle nie postawę deszyfratorską stymulować ma owo kryptonimowanie.

Na ogół w tekstach z obszaru autobiograficznej czy dziennikowej ten właśnie aspekt kryptonimowania wysuwa się na plan pierwszy. Bywają dzienniki (autobiografie), gdzie sytuacja dozowanego wtajemniczenia jest istotnym elementem gry z czytelnikiem, a nagminne stosowanie inicjałów postaci autentycznych rodzi czytelniczą ekscytację i deszyfratorską pasję. Tymczasem w *Literaturze* – by pozostać przy zagadnieniu kryptonimowania osób – deszyfracja jakby nie dostarcza oczekiwanej satysfakcji. Po pierwsze bowiem, kryptonimowanie postaci znanych skądinąd czytelnikowi, takich jak Tadeusz Borowski (w tekście po prostu Tadeusz), Władysław Broniewski (Mistrz) czy Jerzy Putrament (Trąba Powietrzna), jest bardzo powierzchowne i nie nastrocza większych trudności identyfikacyjnych, po wtóre zaś, kryptonimowane są postaci, których rzeczywiste personalia i tak nie są znane szerszej publiczności, zatem choćby nawet podległy deszyfracji, nie będzie to nigdy sytuacja spektakularnego rozpoznania, zdarcia literackiej maski (np. postać partyjnego urzędnika wyższego szczebla Edwarda Uzdańskiego, obdarzonego w utworze kryptonimem Siedlecki³). Zwłaszcza ten drugi przypadek – kryptonimowania „nadmiarowego”, wręcz ponad możliwości i kompetencje deszyfratorskie przeciętnego czytelnika – wydaje się ostatecznie przesądzać, że w istocie nie chodzi tu o grę z odbiorcą w identyfikację, lecz – wstępnie to

³ Scena spotkania narratora z Siedleckim (L 8–9) jest powtórzeniem fragmentu szkicu wspomnieniowego Woroszylskiego pt. *Nasza łódzka młodość* (w zbiorze: *Tranzytem przez Łódź*. Łódź 1964, s. 121), w którym pisarz podaje rzeczywiste nazwisko tej postaci.

określmy – eliminowanie faktograficznego balastu i schematyzowanie świata w czytelne typy relacji międzyludzkich i postaw⁴.

Sięgnijmy po reprezentatywny, jak się wydaje, przykład reguł kryptonimowania w utworze rzeczywistości historycznej, materii autobiograficznej. Niech to będą początkowe sceny *Literatury*. Oto anonimowe miasto w ponurej jesiennej scenerii opustoszałych ulic. Bohater pojawia się tutaj wieczorną porą, niczym ów K. w *Zamku* Franza Kafki, w nie oznaczonym dniu i roku swego życia. Przybywa na premierę swojej sztuki w miejscowym teatrze. Anonimowi gospodarze – „Dyrektor, Scenograf, Kierownik Literacki” – wtajemniczają go w wyniki pertraktacji z cenzurą, podkreślając własne zasługi. Potem próba generalna, ujawniająca rzeczywisty stopień deformacji tekstu, a po niej ciężka, pełna wzajemnych pretensji rozmowa autora z kierownictwem teatru, wymuszająca pewne ustępstwa na rzecz praw autorskich. Następny epizod już nazajutrz, w dniu premiery. Bohater wertuje gazetę kupioną w kiosku, nieoczekiwanie trafiając na nekrolog o treści: „Zmarł towarzysz Siedlecki”. Ta wiadomość uruchamia ciąg retrospekcji o bliskim niegdyś człowieku, sprawcy pisarskiego debiutu bohatera.

Wolno sądzić, że przeciętny czytelnik raczej nie odczuwa pokus deszyfracji tego fragmentu *Literatury* w jego warstwie faktograficznej. Sytuacja przetworzona jest literacko w ten sposób, że wciąga w lekturze pewna poetycka aura, posępna sceneria i kafkowska właśnie moralitetowość czy paraboliczność, uderzająca zwłaszcza w pierwszej części epizodu, „zaludnionej” anonimowym „Dyrektorem”, „Scenografem”, „Kierownikiem Literackim”. Wręcz obca temu fragmentowi wydaje się myśl o jakimś niefikcyjnym, autobiograficznym „zapleczu” całej sytuacji fabularnej. Tymczasem zatopione są w niej dwa bardzo konkretne fakty historyczne: premiera spektaklu Wiktora Woroszylskiego *Trębacze* w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim oraz zgon Edwarda Maksymiliana Uzdańskiego, zastępcy członka KC PZPR, wiceprzewodniczącego Komitetu do spraw Radia i Telewizji. Co więcej, fakty owe zatopione są w tym fragmencie z zachowaniem precyzyjnej korelacji czasowej między nimi. Premiera sztuki *Trębacze* rzeczywiście odbyła się w dwa dni po zgonie Uzdańskiego – 4 listopada 1967, a więc w dniu premiery Woroszylski z całą pewnością mógł kupić w kiosku gazetę z nekrologiem zmarłego 2 listopada swego dawnego opiekuna ideowego⁵. Cała ta faktograficzna dokumentacja została jednak przez autora *Literatury* starannie zamaskowana, przetworzona tak, iż gotowy tekst literacki nie mieści w sobie kuszącej obietnicy skrytego w nim autentyzmu, a wręcz przeciwnie, od owych realiów historycznych czytelnika oddala, przybliżając mu w zamian aurę paraboliczną.

Podobny wniosek nasuwa analiza występujących w *Literaturze* kryptonimów. Wspomnieliśmy już, że typowy dla prozy w rodzaju dziennika

⁴ Pośrednim potwierdzeniem tej obserwacji jest autotematyczny fragment utworu – fikcyjna (ujęta jako zapis snu) rozmowa autora z wydawcą po ukończeniu *Literatury*: „Wyliczył wątki uniemożliwiające wydanie, Borys Pasternak, polityka literacka, wreszcie ta mała wojna w kraju, którego nie nazwałem, co niczego nie zmieniło, ale ja nie dlatego nie nazwałem, żeby łatwiej przemycić, tylko że odczuwałem niechęć do nazywania [...]” (L 76).

⁵ Notę o zgonie Uzdańskiego dwukrotnie zamieściła m.in. „Trybuna Ludu” – 3 i 4 XI 1967. Dane o premierze spektaklu Woroszylskiego pt. *Trębacze. Widowisko poetyckie ułożone z fragmentów współczesnej poezji radzieckiej znaleźć można w „Almanachu Sceny Polskiej” za sezon 1967/68.*

intymnego kryptonim ma postać inicjałów literowych. Z racji swej asemantyczności ta forma kryptonimu raczej nie skupia uwagi czytelnika na samej sobie, tym silniej kierując jego zainteresowanie na osobę nosiciela, tym natarczywiej domagając się jej deszyfracji. Inaczej z kryptonimem wyrazowym, w którym zagadnienie deszyfracji staje się jakby mniej naglące i nie wyłączone, ponieważ semantyka własna takiego kryptonimu do pewnego stopnia absorbuje uwagę odbiorcy. Jeśli jest to kryptonim wyrazowy znaczący (np. przezwiskowy), to poza wskazaniem na swego posiadacza kryptonim ów działa i w innym kierunku – „wyprowadza” personalia z doraźności w pewną klasę zachowań czy ról, a więc – typologizuje. I ta właśnie funkcja kryptonimu wysuwa się w *Literaturze* na plan pierwszy. Kryptonim ów (a jest to niemal wyłącznie jego wariant wyrazowy, „figuralny”, nie zaś inicjał) co najmniej wpisuje swego nosiciela w pewną strefę zażyłości z bohaterem głównym utworu. Nadto jednak na tę typologię nakłada się często klasyfikacja społecznej roli posiadacza kryptonimu. Kryptonimy w postaci imion (tych jest najwięcej) wyodrębniają krąg osób bliskich, które z bohaterem łączy układ partnerstwa czy intymności. Imiona te bywają autentyczne (wówczas tylko brak nazwiska czyni z nich kryptonimy), np. Tadeusz (Borowski) czy Hanka (Adamiecka)⁶, fikcyjne, choć z intencją upodobnienia do autentycznych, np. Jaromir (Ziemowit Fedeki)⁷, niekiedy zaś, jak sam autor przyznaje, obejmujące kilka osób skontaminowanych w jedną postać (np. Aleksander⁸ czy Marta).

Bogatszą niż tylko wskazanie stopnia zażyłości z bohaterem głównym informację przynoszą kryptonimy: Jeden-z-nas (Tadeusz Drewnowski), Mistrz (Władysław Broniewski), Siedlecki (Edward Uzdański). Wszystkie trzy jakoś sytuują swych posiadaczy względem bohatera (pozycja rówieśnika, nauczyciela, współpracownika), zarazem jednak w ich semantykę wpisana jest też społeczna rola każdej z postaci (odpowiednio: członek kolektywu, autorytet moralny, funkcjonariusz partyjny). Pozornie semantycznie „płaski”, kryptonim „Siedlecki” nabywa dodatkową semantykę przez to, iż jest jedynym kryptonimem nazwiskowym w utworze i – tak wyosobniony – staje się nośnikiem abstrakcyjnej kategorii oficjalności służbowej. Do tej grupy dorzucimy jeszcze trzy dalsze kryptonimy, kategoryzujące jednoznacznie już tylko rolę społeczną: Stary Pisarz, Obrońca Miasta i Druga Osoba w Państwie (Jakub Berman)⁹.

⁶ Zob. informacje o Hannie Adamieckiej, korespondentce „Sztandaru Młodych” podczas powstania węgierskiego, zawarte w artykule Woroszylskiego *Dwadzieścia lat później* (w: *Powrót do kraju. Kartki z dziennika, wspomnienia, polemiki, artykuły*. Wstęp A. Drawicz. Londyn. 1979, s. 154–159).

⁷ O Ziemowicie Fedekim – zaszyfrowanym inicjałami Z. F. – wspomina także G. Herling-Grudziński (*Dziennik pisany nocą. 1971–1972*. Paryż 1973, s. 42–43), i to przedstawiając tę samą – opisaną w *Literaturze* – scenę odwiedzin u Borysa Pasternaka w Pieriedielkino, połączonych z przekazaniem tłumaczowi manuskryptu *Doktora Żiwago*.

⁸ Nie jest wykluczone, że imię Aleksander, nadane w *Literaturze* równocześnie dwóm postaciom o genealogii żydowskiej, a także imię Włodek, nadane przyjacielowi-komuniście z czasów wczesnej młodości autora, mają swoje pierwowzory w postaciach Aleksandra Puszkina i Włodzimierza Majakowskiego, tak bliskich Woroszylskiemu i obecnych w *Literaturze*. W tym sensie imiona te, jako kryptonimy, posiadałyby swą dodatkową symbolikę – odpowiednio: „plemiennej obcości” i „rewolucyjności”.

⁹ Relację z kryptonimowanej w *Literaturze* (L 132) rozmowy Borowskiego z Bermanem zawiera książka T. Drewnowskiego *Ucieczka z kamiennego świata. (O Tadeuszu Borowskim)* (Warszawa 1972, s. 280).

I jeszcze typ kryptonimów – nazwijmy je tak – przezwiskowych, opartych na zasadzie nazwisk znaczących, których funkcja kategoryzacyjna jest szczególnie wyraźna: Trąba Powietrzna (Jerzy Putrament), towarzyszka Szakal, Józio Kapuć.

Warto zwrócić uwagę na powszechność działań kryptonimujących w *Literaturze*. Obejmują one osoby i czas zdarzeń, ale także nazwy organizacji („Służba Polsce” staje się „Służbą Ojczyźnie”, L 116) lub tytuły dzieł i nazwiska ich twórców (np. wzmianka o nie wymienionym z tytułu filmie Jana Kadara i Elmara Klosa *Sklep przy głównej ulicy*, L 151, czy równie anonimowy cytat z *Rynku Kazimierza Brandysa*, L 111–112). Także miasta pojawiające się w biografii bohatera utworu pozbawione zostają w większości nazw własnych po to, by zaistnieć jakąś jedną, poszczególną dominantą swego losu czy przeznaczenia, być miastem obłożonym i niezłomnym (Budapeszt), miastem pogranicza (Gorzów Wielkopolski), miastem zagłady (Góra Kalwaria), miastem utraconego dzieciństwa (Grodno), wreszcie miastem inicjacji i wielkiej obietnicy (Łódź). Miasto z konkretnym imieniem własnym zastąpione więc zostaje miastem-archetypem, miastem-symbolem. Podkreślmy raz jeszcze: w rezultacie działań kryptonimujących świat przedstawiany w *Literaturze* wytraca do pewnego stopnia swą namacalną konkretność, jednorazowość, uwydatniona zostaje paraboliczna wręcz modelowość miejsc, scenarii, postaci *etc.*

Kontynuacją tej tendencji stają się działania w sferze kompozycji czy też montażu epizodów. Chodzi o szczególnego rodzaju sekwencyjność zdarzeń, oddalającą związki przyczynowo-skutkowe, dekomponującą chronologię i – w zamian – grupującą sceny oraz epizody w serie według kryteriów, by tak rzec, istotnościowych. Regułą jest tożsamość Zasady, wspólnota Mechanizmu, która skupia zdarzenia odległe w czasie, wyjęte z różnych kontekstów politycznych, kulturowych, geograficznych, i łączy je w sekwencje, ciągi egzemplaryczne.

Zaobserwujmy montaż sekwencyjny narracji na przykładzie wspomnianego już przez nas pojęcia zagłady-rozpadliny, stanowiącego zdecydowaną dominantę w obrazie świata postrzeganym przez bohatera-komentatora. Po raz pierwszy pojęcie to pojawia się we fragmencie *Literatury* dotyczącym genezy wiersza *Zagłada gatunków* (L 22, 26–27). Równocześnie rozwija się seria scen, retrospekcji, których tematem wspólnym jest doświadczenie zagłady: obraz miasta wczesnej młodości i postać przyjaciela nie wracającego z wojny (L 23), opowieść Krystyny, znajomej z lat studiów, o śmierci ojca na Wschodzie po r. 1939 (L 27–29), obrazy z powstańczego Budapesztu w r. 1956 (L 29–30), wreszcie fragment beletryzowany: zapis myśli bolszewickiego marszałka, ofiary stalinowskiej czystki lat trzydziestych, na moment przed egzekucją (L 31–34).

Następna sekwencja scen z motywem zagłady pojawia się na s. 81–86. Kolejne jej ogniwa to: narada partii młodoturków w r. 1915 poprzedzająca masakrę Ormian, scena projekcji filmu o hitlerowskich zbrodniach i zapis na temat inscenizacji teatralnej pamiętnika Anny Frank w r. 1958 w Austrii, fragment poświęcony opowiadaniom obozowym Tadeusza Borowskiego, wreszcie rozmowa z Aleksandrem, ofiarą antysemickiej nagonki w marcu 1968 roku, będącym nosicielem losu Polaka pochodzenia żydowskiego w planie *praesens*.

Kolejny powrót wątku zagłady to sekwencja na s. 96–108: emigracja Marleny Dietrich z hitlerowskich Niemiec, pożegnanie Aleksandra opuszczającego Polskę po marcu 1968, sceny okupacyjne: kolumna jeńców radzieckich w stanie wycieńczenia, wyprowadzanie Żydów z getta na zagładę, zastrzelenie nauczycieli – Chudawca i Kochanowskiego, scena zabawy z Bogusiem, przyjacielem dzieciństwa, w papierowe żołnierzyki, zakończona spaleniem „armii” i antycypującą wzmianką o śmierci ojca Bogusia w Katyniu, sceny lat 1939 i 1941: postrzegane oczami dziecka postacie żołnierzy – Rosjanina i Niemca, wkraczających na teren Polski, wreszcie kolejna reminiscencja powstania węgierskiego 1956 – sceny szpitalne i uliczne.

Zaznaczyć należy, że sekwencyjność scen nie zawsze rysuje się tak wyraziście jak w powyższym przykładzie. Niekiedy sekwencja ma postać mniej narzucającą się. Jest tak wówczas, gdy pewna ilość epizodów pokrewnych pojęciowo występuje w rozproszeniu, rozdzielona innymi scenami. Jednak i w tej sytuacji epizody korespondują w końcu z sobą, układają się w dyskretną kontynuację wątku, a impulsem spokrewniającym oddalone fragmenty staje się najczęściej owo kluczowe pojęcie-hasło, gdzie indziej rozwinięte w formie dyskursu, tu natomiast funkcjonujące jako sygnał. Jest tak np. z kategorią „pamięci”. W takiej właśnie sygnałnej pozycji pojawia się to słowo w początkowej części *Literatury*. Najpierw w scenie rozmowy z Krystyną w przedziale kolejowym, niezależnie od opowiadanej przez nią historii śmierci ojca, uwydatniony zostaje mechanizm pamięci, jakiemu podlega rozmówczyni. Pamięć wyodrębniona zostaje jako problem osobny, przerastający jednorazową sytuację konwersacji i opowiedzianą historię:

Krystyna podniosła wzrok znad książki, dobry wieczór, powiedziałem, poznaje mnie pani, i zaczęła się ta rozmowa, nie wiem dlaczego padło słowo „pamięć”, chyba to ja powiedziałem, w jakimś obojętnie grzecznym kontekście, ma pani dobrą pamięć czy coś w tym rodzaju, mam dobrą pamięć, potwierdziła z namysłem, nie dręczy mnie bez potrzeby [...]. [L 28]

Słowo zostaje tu „napromieniowane” sensem głębszym, bardziej uniwersalnym, który wnosi później w następne epizody, w jakich się pojawi. W ten sposób, mimo sporej odległości tekstowej, późniejsza o 10 stron okupacyjna scena ucieczki z miasta, zaczynająca się od słów „Moja pamięć nie jest przecież tak dobroczynna...” (L 41), bez trudu i w czytelny sposób nawiązuje do owej rozmowy z Krystyną i kontynuuje rozpoczęty wątek pamięci.

Kategoria pamięci zostaje w dalszej części *Literatury* bardziej jeszcze wyeksponowana i splecie się z wątkiem zagłady jeszcze silniej, poprzez dwa kolejne epizody na s. 82–83: scenę projekcji kinowej filmu dokumentalnego o wojnie i relację ze skandalu wokół inscenizacji pamiętnika Anny Frank w Austrii. W obu epizodach problemem będzie odrzucenie przez młodą publiczność prawdy o okropnościach wojny jako wątpliwej, być może zmistyfikowanej. Ów stan braku pamięci w pokoleniu wstępującym zyskuje wymowę szczególnie dramatyczną, gdyż koresponduje z cytowaną tu już metaforą zagłady jako rozwierającej się i zamykającej rozpadliny. Czas młodych byłby czasem złudnego zasklepienia rozpadliny, czasem poprzedzającym fazę nowego rozwarcia.

Sekwencyjność jako niedyskursywny sposób definiowania systemowości świata przez bohatera-komentatora *Literatury* szczególnie często uwydatnia

paralelizmy biografii ludzkich. O ile kategoria zagłady miała wymiar historiozoficzny, o tyle tutaj mielibyśmy do czynienia z budowaną przez bohatera komentującego pewnego rodzaju typologią socjopsychologiczną. Próbkę tego rodzaju typologii zaczerpnijmy najpierw skądinąd, z wywiadu udzielonego przez Wiktora Woroszyńskiego w roku 1974:

Borowski i Majakowski – tak, tu jest wiele wspólnego. Ogromna namiętność, rzucanie na szalę całego swojego życia – fascynuje mnie to, jest mi to bliskie jako sprawa charakterologiczna. Natomiast w płaszczyźnie intelektualnej jest to problem utopii. Obaj byli utopistami. Interesuje mnie utopia w życiu jednostki i w życiu społecznym. Utopia jest czymś bardzo wzbogacającym człowieka. Ale jest też destrukcyjna – utopista musi zginąć – unicestwiony lub w samounicestwieniu¹⁰.

Zatem poszukiwanie wspólnych przebiegów, paralelizmów losów, związane jest z jednoczesnym ujmowaniem ich w kontekście społecznym, w obszarze pewnych ciśnień polityki, historii, pryncypiów, pod których presją sytuuje się człowiek. W istocie każdy dający się wyodrębnić typ biografii to zarazem pewien typ adaptacji do realiów zewnętrznych, a w skrajnych wypadkach rzeczywistości szczególnie agresywnej – typ ucieczki od niej.

Wspomina Woroszyński w *Literaturze swą* – w końcu lat pięćdziesiątych planowaną – książkę „o niezgodach, ucieczkach, ludziach nazbyt napiętej struny, o wariatach, wierzących i samobójcach” (s. 91)¹¹. *Literatura* stanowi w interesującym nas aspekcie wyraźną kontynuację, rozwinięcie porzuconego niegdyś pomysłu pisarskiego, a szerzej, owych imperatywów kategoryzacyjnych Woroszyńskiego. Typologia „ludzi nazbyt napiętej struny” układa się tu w szereg sekwencji życiorysowych.

Oto najpierw psychologiczne studia postaw samobójczych: tragicznie zakochana reporterka powstańczego Budapesztu, Hanka, i jej samobójstwo wynikłe z poczucia winy kobiety zdradzającej, inżynierowa F., kobieta fatalna epoki przedwrześniowej, ofiara zdradzającego męża, który później ginie w Katyniu, rosyjski pisarz, poplecznik zbrodni stalinowskich, odbierający sobie życie po otwarciu łagrów i wyjściu na wolność kolegów-pisarzy, wreszcie Tadeusz Borowski i jego śmierć samobójcza obrastająca w *Literaturze* całą siecią hipotez. Szczególna bliskość tekstowa tych epizodów zaznacza się na s. 54–69 utworu, choć, rzecz jasna, sekwencja ma zasięg szerszy, obejmujący całe dzieło, ponieważ wskazane epizody wracają i w innych fragmentach narracji, z reguły w nieco odmienionym naświetleniu.

W sekwencji samobójców motyw nieszczęśliwej miłości (także u Borowskiego), miłości fatalnej, miłości niemożliwej, splata się z sytuacją uwikłania w historię, której napór bywa niepowstrzymany, niszczycielski, wymuszający ucieczkę w nicość. Ów napór historii staje się determinantem podstawowym ludzkiego losu także w sekwencji następnej, będącej studium wiary i fanatycznej opcji światopoglądowej. I znów mamy galerię postaci uosabiających, niczym w średniowiecznym moralitecie, ten wybór życiowy, ten rodzaj trwania pod ciśnieniem historii: Mistrz (Władysław Broniewski), którego wiara nie wykluczała gestów kontestacji i wierności przyjacielom-komunistom straco-

¹⁰ *Mam kilka dusz. Rozmowa z Wiktorem Woroszyńskim*. Rozmawiał J. Goczoł. „Trybuna Opolska” 1974, nr 342.

¹¹ Informację na ten temat przynosi także wywiad B. Drozdowskiego z W. Woroszyńskim („Życie Literackie” 1958, nr 39).

nym w latach trzydziestych, Anna, wdowa po autorze *Pałę Paryż*, i on sam, jeszcze w celi, z której nie miał już wyjść na wolność, układający wiersz do komisarza ludowego. Przyjaciel lat szkolnych, Włodek, płomienny komunista, w scenerii wywózek Polaków na wschód w przeddzień wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej broniący racji Państwa Przyszłości. I postacie epizodyczne: zrewoltowana, burzycielska postać dziewczyny z epoki studenckiej wiosny 1968 w Paryżu, robotnik-komunista odrzucający jako wymysł prawdę o powstaniu węgierskim r. 1956, rosyjska emigrantka w Paryżu z rozrzewnieniem wspominająca swą młodość, czas przodowników pracy, wreszcie przypadek dość nietypowy: postać bogobojnej chłopki białoruskiej, podczas wojny ratującej ukrywających się i ściganych gwoli odkupienia grzesznego romansu z konfidentem gestapo.

Można by wskazać więcej jeszcze sekwencji kompozycyjnych w *Literaturze*, budujących w sumie pewną „mechanikę” zachowań społecznie powtarzalnych. Odwołaliśmy się do paru bardziej wyrazistych układów sekwencyjnych, z sekwencją zagłady w pierwszej kolejności, jako bez wątpienia dominującą w utworze. Z tego splotu przebiegów sekwencyjnych wyłania się pewna dość klarowna wizja ludzkiego losu obsesyjnie zdominowana obrazem istoty wkręconej w tryby historii. Istoty poddanej w całej swej delikatnej konstytucji psychofizycznej naporowi historycznego kontekstu, dziejowym, politycznym determinantom, które mniej lub bardziej dekomponują kruchą tkankę ludzkiego życia. Dekompozycja może być częściowa, gdy w rezultacie adaptacji człowiek staje się posiadaczem świadomości zredukowanej (utrata pamięci, ideologiczny fanatyzm, obłąd), lub całkowita, i wówczas – zacytujmy tytuł opowiadania Woroszylskiego o Tadeuszu Borowskim – „człowiek wybiera śmierć”. Właśnie Borowski, autor *Kamiennego świata*, jest tą postacią planu historycznego *Literatury*, która staje się ogniwem wszystkich właściwie sekwencji, postacią, której dane było doznać wszystkich stadiów konfrontacji z ciśnieniem historii, doświadczyć wszystkich form adaptacji, z których żadna nie okazała się wybawieniem. Z Borowskim też związany jest zapis, który najpełniej, jak się wydaje, werbalizuje konstrukcję myślową, w jaką w *Literaturze* Woroszylski wyposaża bohatera-komentatora:

Czy nie sądzisz, zapytałem Jednego-z-nas, tego ostatniego wieczoru, kiedy mogłem z nim jeszcze mówić [...], czy nie sądzisz, zapytałem go, że kamienny świat Tadeusza, rozejrzyj się, obiektywnie istnieje, i ucieczką przed nim, twardo zasklepiającym się wokół, może być miłość, i może być powołanie, czyli twórczość, i idea, czyli destrukcja i nowy porządek, a także, kiedy tamto wszystko zawodzi, obłąd i śmierć? Kiedy zawodzi ucieczka w miłość, w twórczość, w ideę, lub chociażby na mgnienie wydaje się, że zawodzi, czy nie wtedy kusi schronienie w obłąd, który zawsze dźwigamy w sobie, w śmierć, nie odstępującą nas nigdy? [L 141]

3

Pora teraz, by oba opisane dotąd autorskie wcielenia – uczestnika-świadka i komentatora-interpretatora – ogarnąć spojrzeniem bardziej ogólnym, by dostrzec je w całej ich dynamicznej przemienności i koegzystencji, w dramatycznym sprzężeniu, w jakim jawią się w utworze Woroszylskiego. Obecnie możemy już stwierdzić, że cała poetyka *Literatury* podporządkowana jest w dużym stopniu skonfrontowaniu dwóch sprzecznych z sobą żywiołów: z jednej strony jest to jednostkowa, rozchwiana, ludzka „poszczególność”,

znajdująca swój ekwiwalent w narracji o zakłóconej informatywności i ciągłości, w której zdania zastępowane są emocjonalną frazą o niejasnych cezurach składniowych, z drugiej zaś – logika procesu historycznego, owa nieubłagana kinetyka mechanizmów psychologicznych i społecznych, sugestywnie wyrażona sekwencyjnym rytmem scen i schematyzującą, parabolizującą anonimowością realiów.

Istnienie Poszczególne *Literatury*, bohater-uczestnik, a zarazem nosiciel biografii Woroszyńskiego, stanowiący ów biegun kruchej, jednostkowej egzystencji, przeciwstawiony zostaje – podobnie jak inne, epizodyczne postacie utworu – prądom historii. Poddany tym prądom, poddany historycznie powtarzalnym procedurom bycia w zbiorowości, w ograniczonym horyzoncie czasowym swej biografii i w jednorazowym istnieniu swego ciała skazany jest on na rolę wiecznego debutanta. Jego wybory tracą cechę inicjacji jedynie z perspektywy bohatera-komentatora, w strefie osobistego doświadczenia będąc natomiast zawsze tak samo niedoskonałą, pojedynczą odpowiedzią na bolesne ciśnienia epoki. Odpowiedzią taką okaże się w biografii bohatera-uczestnika m.in. jego opcja komunistyczna. Poprzedzi ją jednak i jakoś przygotowuje pierwsze doświadczenie zagłady, owo doświadczenie wojny:

Ta rozpadlina, jak każdy z moich bliskich spędziłem jakiś czas nad jej brzegiem, podpełzała ku stopom, wykonywałem gwałtowne ruchy, żeby odsunąć się od niej, a jednak własne istnienie nad rozpadliną nie tak we mnie utkwiło, może dlatego, że mimo wszystko pozostawało ciągle istnieniem, z całą zawartością tego pojęcia, ciekawością, oczekiwaniem, nadzieją, nie tak zatem jak ów powtarzający się widok spychanej do rozpadliny gromady [...] i wciągnięcia w zbiorowy przerób, przegnój, przebrak historii, to utkwiło we mnie na zawsze [...]. [L 99]

Czas powojenny to kolejna „oferta” historii – komunizm, „oferta”, której pełne rozpoznanie znajdzie się niejako poza uwikłanymi w „tu i teraz” władzami poznawczymi bohatera. Młodzieńcza potrzeba autorytetu, odrzucenie koszmaru wojny, tęsknota do ładu powszechnego, dynamika młodzieńczego witalizmu, wszystko to skumuluje się w owym czasie połowy lat czterdziestych w pewną potencję poszukującą ujścia w przestrzeni społecznej. Oto moment przyjęcia legitymacji partyjnej sugestywnie oddający tę kinetykę ludzkiego losu w nurcie historii:

stoję w progu, przejdę? nie przejdę? jeszcze mogę zawrócić, drzwi zamknięte, mogę nigdy nie stanąć przed balustradką, za którą ktoś przerzuca papiery i podnosi twarz zdziwioną, kiedy pytam głośno o ideę ukrytą pod pseudonimem, mogę nie wejść i nie wyjść z jej legitymacją w kieszeni, wszystko będzie inaczej, wszystko możliwe, póki stoję na progu.

Mogę mówić rozmaicie i milczeć różnym milczeniem, kiedy świat nagabuje mnie tym, co wokół, czemu mówię tak właśnie i milczę tak właśnie, skoro innych wariantów nie spróbowałem, zatem władza mną coś większego od wyobraźni i nie jestem wolny, i tej skóry sam nie wybieram?

Coraz mocniej przylega do mnie, dopasowuje się, coraz szczelniej opina, już nie zrzucę jej z siebie. [L 109]

Lecz przecież opcja komunistyczna nie jest ostatnią z „ról” bohatera-uczestnika *Literatury*, jakie przygotowała dlań historia. Trzeba nam w związku z tym uwydatnić kolejny, szczególnie doniosły aspekt dramaturgii utworu. Oto bowiem o dramaturgii tej przesądza nie tylko konfrontacja ludzkiego „ja” z bezosobowym mechanizmem, dokonana w czasie przeszłym biografii bohatera, lecz nadto fakt, że konfrontacja ta wkracza również w plan *praesens* utworu. Zapowiadaliśmy taką ewentualność dużo wcześniej, gdy wskazywali-

śmy, że konstrukcja bohatera-uczestnika *Literatury*, z jej wszechobecną ponad strefami czasu emocjonalnością, likwiduje dychotomię: czas przeszły – współczesność, usuwa konwencjonalny, wspomnieniowy dystans wobec historii. Wystarczyło już tylko zdefiniowanie, w innej niejako instancji – bohatera-komentatora – owych reguł historii, wyodrębnienie jej jako kategorii samodzielnej, górującej nad bohaterem-uczestnikiem, by stała się faktem owa antycypowana przez nas drapieżna dramaturgia literacka: wdarcie się w obszar *praesens* historii jako siły o nie wytraconym potencjale agresji. Współczesność *Literatury* okazuje się obszarem bezbronnym i otwartym na kontynuację, podatnym na infekcję i nawroty zbiorowych stanów chorobowych, jakie w przeszłości były udziałem narodów i wspólnot.

I otóż szereg wydarzeń i epizodów planu *praesens Literatury* wpisuje się w historię, a ściślej – w ową dominującą w utworze sekwencję rozpadliny czy też zagłady. Najwyraźniej sytuuje się w niej temat marca 1968, widzianego bynajmniej nie przez pryzmat pewnych zdarzeniowych kulminacji (aluzyjne jedynie i kryptonimowane właśnie wzmianki o wiecu studentów pod politechniką i zebraniu oddziału warszawskiego ZLP), lecz ujętego w serię epizodycznych scen – przypadkowych spotkań z Aleksandrem, przyjacielem autorskiego *alter ego* w utworze, a zarazem ofiarą antysemickich napaści. To studium człowieka osaczonego, z delikatnie tylko zaznaczonym tłem historycznym, szczególnie silnie wpisuje marzec 1968 w dziejową sekwencję nawrotów zbiorowej agresji i atawizmów, kolejnych przebudzeń instynktu zagłady. Taką rozszerzającą wymowę wprowadza zwłaszcza scena dworcowa pożegnania emigrującego Aleksandra, gdy na peron stacyjny wpada spóźniony Jan krzycząc z gorzką desperacją: „z którego toru odjeżdża transport do”. Lokomotywa zagłusza koniec tego zdania, lecz sens sceny dopełniony zostaje komentarzem:

Nazwę stacji, wykrzyczanej przez Jana kolejarzom, powtórzył mi ktoś nazajutrz, była to przerażająca nazwa rozpadliny, która niegdyś, za naszego życia, przyjęła była w siebie hekatombę z mężczyzn, kobiet i dzieci, także rodzice Aleksandra pewnego dnia zimowego odjechali w jej kierunku zaryglowanym wagonem [...]. [L 97]

Postać Aleksandra, początkowo literacka kontaminacja dwóch różnych osób, ulega – jakby pod naporem zdarzeń – ponownemu rozdwojeniu. Każdy z dwóch Aleksandrów wybiera inny sposób ocalenia z opresji. Pierwszy opuszcza Polskę, czym wpisuje się w historyczny szereg wygnańców z własnego kraju, aktualizowany w *Literaturze* postaciami Marleny Dietrich, Eugéne’a Ionesco, Mariny Cwietajewej. Drugi wybiera ucieczkę w świat twórczości, rodzaj emigracji wewnętrznej, połączony z afirmacją świata w jego najprostszych przejawach:

Aleksander, na ulicy spotkany: tak, rzeźbię, znowu rzeźbię, dawno mi tak nie szło jak teraz, ale to nie jest najważniejsze, żyję, istnieję, czujesz swoje istnienie? już kiedyś tak było, miałem zniknąć z powierzchni ziemi i każda chwila przeżyta znaczyła triumf: a jednak! teraz zjadam kawałek chleba i to jest w jego smaku, wypijam kieliszek wódki, słucham muzyki, czytam książkę, siedzę w parku na ławce, głaszczę psa: a jednak! w uszach mam piosenkę z teatru: świat nie jest taki zły, świat wcale nie jest mdły, niech no tylko zakwitną jabłonie, kwitną, słońce przygrzewa, śmieję się, spotykam ludzi, rano budzę się, przysznic, biorę dużo do ręki, nie zdechłem, nie zwariowałem, istnieję. [L 152–153]

Nie tylko jednak poprzez wątek marca 1968 plan współczesny *Literatury* w tak złowrogi sposób otwiera się na przeszłość. Także postać główna utworu

– ów obdarzony biografią autora bohater *Literatury* – nie ma prawa czuć się bezpieczny, odgradzony jakąś barierą czasu terazniejszego od owej symbolicznej, okresowo rozwierającej się rozpadliny. Historia wdiera się w jego terazniejszość, zdaje się mówić, iż nic, co zdarzyło się kiedyś, nie podlega przedawnieniu i wszystko może powtórzyć się jeszcze raz. Bohater ten, w istocie tak samo jak Aleksander, tkwi w zaciskającym się z wolna kręgu, coraz bardziej wyobcowany, zbędny, „nadmiarowy”, nadający się do eliminacji. Poczynając od pierwszej sceny utworu, owej ocenzonej w ponurym mieście premiery teatralnej, rozwija się w planie *praesens* ów wątek unicestwiania myśli, tekstów i człowieka. Dzieła, podległe cząstkowym zrazu zawłaszczeniom pojedynczych zdań i myśli, z upływem czasu nikną coraz bardziej, okrawane w swych nakładach i objętości, by ostatecznie zapaść w niebyt wraz z ich autorem. Oto polifoniczny zapis na ten temat, wpisujący w jedną „ścieżkę dźwiękową” głosy kilku osób – tyrady nadzorcy ideologicznego, monolog autora broniącego swych wątpliwych pozycji, łagodne perswazje wydawcy-cenzora i nakładający się na to wszystko, dobywany z dzieciństwa, głos karcącego nauczyciela:

To już, tak już będzie, przerażenie nagle za gardło, więc prorokiem Józio Kapuć grożący, o sto złotych będziecie błagać, jeszcze mam sto złotych, jeszcze dwieście, zaoszczędziłem, jutro sprzedam ten album z reprodukcjami, doigraliście się, panowie, tak już zostanie, kiedy, panie profesorze, więcej nie będę, to nie ja tę szybę, słowo honoru, Woroszyłski, wyjdź z klasy, Woroszyłski, Woroszyłski? rozdmuchany sztucznie w okresie, wszystkie te rzekome wielkości, Woroszyłski, z literatury! karty biblioteczne do pieca, czy był taki, nie ma dowodów, ci, co są naprawdę, drukują, może mógłbym pod czyimś, nie możemy ryzykować, sam pan rozumie, sam rozumiem, nie pomyślałem, gdzież te dawne dobre, podejrzliwość, rozterki, co autor miał na myśli, skreślić zdanie, odłożyć, w mniejszym nakładzie, nie będziemy z niego robili, w kozi róg! nieistnienie, jakie to proste, nieistnienie [...], cały skreślony [...]. [L 144]

Ofiarami rozpadliny tej epoki, czasu terazniejszego *Literatury*, bywają nie tylko „skreśleni”, lecz i ci doznający szczególnego przeistoczenia z powodu akceptacji. Oto pisarz łowiący uchem stukot maszyny drukarskiej tłoczącej jego teksty zapada w stan osobiwej izolacji od świata, porzucając myśl wypowiedzenia w dziele pełnej prawdy (L 141). Oto inny pisarz, po chwilowym buncie zniewolony obawą nieistnienia, zastyga w pogodnej rezygnacji wkrótce po dokonaniu urzędowej sekcji jego powieści (L 110–112). Przeistoczenia, metamorfozy ludzi i scenerii – oto najczęstszy proces zachodzący nad brzegiem „rozpadliny”. Choćby ów moment przemiany obojętnego dotąd otoczenia w przestrzeń dyskretnego nadzoru, zachowującą pozory normalności:

Druga rzeczywistość, z tworzywa niewidocznego, nałożona na tę zwyczajną, gdy poczułem ją po raz pierwszy, było tak, jakby wszystko, co otaczało mnie, przesunęło się wzdłuż osi ukrytej, o ułamek kąta, w ułamku chwili, i w następnej nie byłem już w stanie stwierdzić tego wahnięcia [...]. Później, ci mężczyźni wpatrzeni godzinami w wystawy, te głuche telefony, te mercedesy w biały dzień ze światłami, i ten blondyn o zepsutych zębach [...] spod mojego domu krok w krok przez miasto, wszystko to dużo później i już w zwykły tok egzystencji wmontowane, jak inkasent, poczta, zakupy, ale wtedy, tamto pierwsze dotknięcie, pośród zajęć potocznych i myśli górnych, cień zaledwie, mgielka ulotna, zdmuchnąc, przetrzeć i ani śladu, jednak nie, rzeczywistość widoczna niewidoczną pociągnięta jak lakierem bezbarwnym, i już nie do poznania. [L 168–169]

Podobnie jak wątek Aleksandrów i marca 1968, również ten fragment planu współczesnego *Literatury*, z motywem metamorfozy i z bohaterem egzy-

stującym „na kurczącym się skrawku”¹², włączony zostaje w sekwencję rozpadliny. Poprzednio obraz transportu Żydów do miejsca zagłady stanowił ową paralelę historyczną otwierającą „dziś” na przeszłość. Tym razem funkcję rozszerzającą, umieszczającą bohatera na owym ponurym trakcie historii przedłużonym w *praesens*, pełniły cytaty z dziennika Eugéne’a Ionesco — zapisy na temat obserwowanych w Rumunii w r. 1940, krótko przed emigracją pisarza na Zachód, przeobrażeń ludzi w faszystów:

Pewnego dnia I. powiedział nam, że mamy, naturalnie, rację, a tamci są bez wątpienia potworami albo obłąkańcami. Jednakże, powiedział, to dziwne, niekiedy wydają się, wydają się mieć rację w jednym szczególe... W tym momencie zrozumieliśmy natychmiast, że I. już dostał się w tryby. [...] Wszyscy zaczynają tak samo. Przyznają pewne rzeczy, z całym obiektywizmem. W rzeczywistości ustępują. Robią koncesje. Nie wiedzą o tym. W rzeczywistości wkładają palec w tryby. Wkrótce zostaną pożarci przez Molocha. [L 150]

Są zatem jakby dwie główne formy pochłaniania człowieka przez „rozpadlinę”. Dekompozycja jednostkowego „ja”, stan uwiedzenia przez Molocha, lub sytuacja ofiary, istnienia zbędnego, skazanego na eksterminację. Bohater-uczestnik doświadczy w końcu w swej biografii każdego z tych stanów podległości sekwencji zagłady. Najpierw udział w okropnościach wojny, potem identyfikacja z destruktywną utopią komunizmu, w końcu zawieszenie na krawędzi rozpadliny, status zbędnego — już w realiach czasu terażniejszego *Literatury*.

Podkreślił raz jeszcze aspekt dramaturgiczny tak skomponowanego obrazu uwikłania człowieka w cykle historyczne. Budowana jest dynamiczna wizja historii jako stanów okresowej utraty poczytalności rodzaju ludzkiego, który od czasu do czasu doznaje ponurych nawrotów instynktu destrukcji. Ta diagnoza historiozoficzna, artykułowana zrazu abstrakcyjnie, ponadczasowo, w bezpiecznej odległości od sfery „dzisiaj”, w sferze egzemplów historycznych, bardzo szybko doznaje drastycznego urealnienia. Sekwencja zagłady wsącza się w plan *praesens*, także tu z wolna i nieuchronnie pochłaniając bohatera utworu. Groza jego położenia „tu i teraz” nasycza dzieło Woroszylskiego w stopniu zupełnie wyjątkowym, bo spotęgowanym sytuacją autobiografizmu pisarskiego. Rzecz można nieco metaforycznie, iż wypowiedź artystyczna dramatycznie przeistacza się w gryps skazanego. Z tych też względów *Literatura*, przy całej parabolizacji realiów, całej swej artystycznej niedookreśloności, stanowi zapis literacki Polski lat sześćdziesiątych o niepospolitej wymowie oskarżycielskiej, świadectwo swego czasu tyleż wczesne, co niezwykle drapieżne i przenikliwe. Odkrywa pod powierzchnią pozornie spokojnej, nieodwołalnie — zdawałoby się — ucywilizowanej współczesności grozę kontynuacji, bliskość „rozpadliny”, słowem, dzień powszedni totalitaryzmu.

Warto w ogóle dostrzec, że utwór ten całą swą konstrukcją myślową, opartą na przeciwstawieniu bohatera-uczestnika i reguł historii, zorientowaną na nieustanną konfrontację człowieka z jego historycznym kontekstem, sytuuje się zasadniczo polemicznie względem ideologicznej aury epoki lat sześćdziesiątych, o której Woroszyłski pisał we wspomnieniu o Witoldzie Wirpszy:

¹² Zob. W. Woroszyłski, „Na kurczącym się skrawku” i inne zapiski z kwartalnym opóźnieniem. Londyn 1984, oraz wyd. krajowe: Oficyna Literacka, 1984. Zbiór zawiera felietony z lat 1971–1981 pisane dla „Więzi”, z których wiele podległo konfiskacie cenzorskiej w całości lub we fragmentach.

była uboga i ciemna, miała wąsko zaciśnięte wargi jak sam Gomułka, nie sprzyjała radosnemu podnieceniu, choćby były po temu prywatne racje¹³.

Ciągle jeszcze tkwiące na sztandarach owej epoki „drugiego Gomułki” hasła postępu społecznego, ewolucji i powszechnej szczęśliwości u końca drogi zastąpione zostają w utworze Woroszylskiego historiozofią zgoła przeciwną – wizją dziejów jako okresowych zapaści cywilizacyjnych, pośród których komunizm stanowi zapaść tego rodzaju nie najmniej rozległą. Nadto sama konstrukcja bohatera-uczestnika *Literatury*, owo nieustanne skupianie na nim perspektywy narracyjnej, filtrowanie świata przedstawionego poprzez jednostkową świadomość tego bohatera, stanowi bez wątpienia wyraz manifestacyjnego personalizmu, polemicznego względem ideologicznej kolektywizacji w duchu epoki. Woroszylski obsesyjnie wraca do pytania podstawowego – „a co na to zwykły człowiek?” I odnajduje z reguły zasadniczą dysharmonię, wyrażającą się wielopostaciowo, także w strukturach głębokich, w obrębie poetyki dzieła – jako antagonizm pomiędzy „indywidualistyczną” dekompozycją a „kolektywistyczną” systemowością, między destabilizacją struktury a jej zaostrzonym rygorem.

4

W dotychczasowych rozważaniach skupiliśmy naszą uwagę na najwyraźniejszej zarysowanej sytuacji dramaturgicznej *Literatury* – owym spektakularnym skłóceniu racji Istnienia Poszczególnego i napierających nań, zniewalających je mechanizmów „historii spuszczonej z łańcucha” (by zacytować znane określenie Jerzego Stempowskiego). Bohater-uczestnik i bohater-komentator – oto dwie role podmiotu narracji *Literatury*, które wyznaczają pole powyższej konfrontacji. Istnieje wszakże trzeci jeszcze „głos” autora w utworze, trzecia jego rola, niesprowadzalna do dwóch poprzednich, posiadająca własną linię dramaturgiczną, autonomiczny obszar ekspresji. Jest to rola pisarza – twórcy dzieła.

Założeniem wyjściowym, pozwalającym wydzielić tę rolę autorską, jest uznanie, iż autotematyczne wątki i komentarze stanowią integralny składnik dramaturgii utworu. Dyskurs samego autora na temat literatury, czynności pisarskich, a także spektakularna ich prezentacja nie powinny być traktowane jedynie jako obiektywizacja aktu twórczego, lecz również jako wybór pewnej konwencji czy też stylu opisu (prezentacji) tegoż aktu. Pozwala to nam mówić o bohaterze-twórcy dzieła jako o pewnym bycie wykreowanym, równie nietożsamym z autorem jak dwaj inni nosiciele nazwiska „Woroszylski” w *Literaturze* – bohater-uczestnik i bohater-komentator.

Wstępnie niejako, w trybie hipotezy, wolno przypuścić, iż obraz procesu pisarskiego, jaki zarysowany zostanie w *Literaturze*, pozostawać musi w pewnym związku myślowym, w ideowej korelacji z ową dominującą w utworze wizją człowieka uwikłanego w historię, istoty nie zadomowionej, skazanej na procedury obronne i adaptacyjne względem agresywnych kontekstów społecznych. Spytajmy, jak zatem wobec tej wizji losu ludzkiego – będącego niejako permanentnym trwaniem w przeciągu historii – sytuuje się literatura, jak

¹³ W. Woroszylski, *Imiennik*. „Kultura” (Paryż) 1986, nr 1/2.

przebiega w cieniu zagłady, u brzegu „rozpadliny” podejmowany akt twórczy, którego podmiotem jest ów bohater *Literatury* w swym trzecim wcieleniu – pisarza. W partiach dyskursywnych utworu wyłania się jednoznaczny obraz twórczości jako elementarnej czynności ocalającej:

istotą literatury – sztuki w ogóle? literatury naszego wieku? świadomości naszego wieku? – jest walka z depersonalizacją-niwelacją? zrównaniem z przyrodą do poziomu grobu masowego? – niezgoda na anonimowość ofiary zbrodni masowej, odczłowieczającą i ją, i świadka – obrona każdego pojedynczego życia, które kończy się pojedynczą śmiercią – pamięć o pojedynczej śmierci – pamięć jako wyraz istnienia – istnienie jako pamięć? literatura jako nieprzemijająca obecność? – nieuległa pamięć każdej istoty przeciw zapomnieniu, zrównaniu, przydeptaniu, spłaszczeniu. [L 152]

Ów ocalający aspekt twórczości jako pamięci, ujmowany w tym fragmencie w sensie powinności czy też misji, w oderwaniu wszakże od kondycji własnej twórcy, dopełniony zostaje w *Literaturze* – o czym już pisaliśmy – obrazami twórczości jako indywidualnego samoocalenia artysty. Pisarstwo, literatura, bywa ażylem, jedyną dostępną sferą pełnej egzystencji w sąsiedztwie świata „konieczności dziejowych”, w sąsiedztwie „rozpadliny”.

Jak widać, w partiach dyskursywnych utworu literatura i czynności twórcze jawią się nade wszystko jako sposób istnienia w warunkach ekstremalnych. Zauważmy, że sytuuje to twórczość jakby poza obszarem wszelkich hierarchii artystycznych, że w tak radykalnie uogólnionym obrazie pisarstwa jako ocalenia nikną z pola widzenia wszelkie odcienie artystycznego wyodrębnienia. Wybory artystyczne, takie choćby, jak kontemplacja świata lub służba społeczna, rola klasyka lub awangardysty, outsidera lub autorytetu, schodzą na plan dalszy wobec perspektywy totalnego nieistnienia jednostki. Twórczość liczy się jako znak, pozostawiony ślad istnienia własnego i innych. Przestaje być domeną ekskluzywności, odświętności, finezji wykonawczej, staje się zaś elementarną czynnością rejestracji, rekonstrukcji, upartą pracą pamięci. I w istocie poza wszelką hierarchią czy opcją artystyczną istnieje też w *Literaturze* bohater-twórca dzieła. Pisarstwo nie jest dlań licytacją poetyk, nie wynosi też jego biografii ponad inne, nieartystyczne życiorysy. Nie czyni zeń, powiedzmy, przywódcy duchowego, artysty oddalonego od spraw ziemskich czy wirtuoza pióra. Stawia go natomiast w sytuacji bycia pośród. Przede wszystkim pośród ludzkich losów, których pisarz-bohater staje się wytrwałym deszyfratorem i których przebieg krzyżuje się z jego własnym losem. Rejestrowana jest współbieżność losów, ich rozchodzenie się i zetknięcia, nasycanie jednych drugimi, odpychanie i przyciąganie. Są losy wcześniej urwane lub stracone z oczu, biografie rówieśników i biografie ludzi młodych, wychylone w przyszłość, a wśród nich jest też los własny, los pisarza wprawdzie, lecz jedynie jako rezonatora losów cudzych, nie zaś istnienia wydzielonego, wywyższonego:

Anegdota o Mistrzu, migawkowe zdjęcia Tadeusza, szukam siebie, piszę o sobie, ale ja to oni, oni to ja, Tadeusz, Włodek, Mistrz, dziewczyna z Paryża, i poeta, o którym, i Franciszek, i Boguś, i Aleksander, i profesor Kochanowski na ciężarówce, i pan Burek znad buta, i mój ojciec, wszyscy weszli we mnie, przeszli przeze mnie, opuścili mnie, we mnie zostali [...], weszli, przeszli, zostali, dołożyli, stworzyli, z kawałków skóry, nitek głosu, pęcherzyków istnienia, pyłków przemijania [...]. [L 136]

I drugi cytat – apostrofa do Włodka, przyjaciela późnego dzieciństwa, pierwszych lat wojny, będącego jakby prywatnym archetypem komunisty w biografii bohatera *Literatury*. Apostrofa ujmująca biografię własną pisa-

rza w porządku kontynuacji, jako rezultat „napromieniowania” przez biografie cudzą:

Nie skończone między nami, inni będą tobą, sam tobą będę, będę tobą sto razy i sto razy tym, który z tobą się spiera, i Franciszek, i Tadeusz, i Aleksander, i ta piękna dziewczyna, z którą szliśmy przez Paryż jak ja z tobą przez nasze miasto [...], i ten wielki poeta zawsze pijany, którego nazywaliśmy Mistrzem, i którego telefony budziły mnie po nocach, ciężko dyszał po drugiej stronie [...], Mistrz nie żyje, lecz nie odkładałam słuchawki, do dziewczyny w Paryżu czekającej na rewolucję piszę listy złą francuszczyzną, a Majakowski topi szybę czołem gorącym, napisałem książkę żeby między mną a nim chociaż, i też nie skończone, jesteś szczeniak w tej swojej furazerce zjeżdżającej na czoło i głupio wierzysz, że między nami skończone. [L 120]

Ów obraz losu bohatera-pisarza jako ogniwa jedynie w rozległej sieci wielu życiorysów, sieci dającej się ogarnąć zasięgiem pojedynczej pamięci i utrwalić w dziele, dopełniony zostaje obrazem samego procesu twórczego wpisany w *Literaturę*. Autotematyczne zapisy, rezultat autorskiej samoobserwacji towarzyszącej powstawaniu utworu, budują pewną dramaturgię twórczości idealnie przystającą do wizerunku pisarza jako rezonatora cudzych losów. Aspekt biegłości artystycznej, warsztatowej doskonałości dzieła, pozostaje jakby poza zasadniczą intencją aktu twórczego. Perfekcjonizm, kultywowanie formy bywa dla pisarza zagrożeniem, rodzajem tłumika blokującego „nasłuch”, utrudniającego kontaktowanie się z otoczeniem. W związku z pisarstwem Tadeusza Borowskiego taki oto zapis na temat „demonia literatury”:

któż nie zna tego demona, czy podobna nie walczyć z nim, złotoustym, zdrajcą życia, znieważającym cierpienie przez przydanie mu formy, czynienie pięknym, ale jak się wywinąć z pułapki [...]. [L 170]

Oddalając pokusę artystycznej finezji i cyzelatorstwa, uznając, iż bywają one zgubne dla pełnego wysłowienia świata w dziele, Woroszyński w autokomentarzach redukuje zarazem do minimum aspekt twórczości – by tak rzec – wolicjonalny. Większość zapisów autokomentujących i obrazów procesu pisarskiego stwarza sugestię, iż to, co najważniejsze w dziele, pojawia się w nim jakby poza granicą twórczej premedytacji, jako rezultat nie poddającego się racjonalizacji „naporu” rzeczywistości czy też pamięci, z towarzyszącym temu samoporządkowaniem się materii opisywanej¹⁴. Oto kilka fragmentów kreujących taką dramaturgię:

Dlaczego teraz, kiedy myślę tę książkę, wszystko zbiega się do mnie: ludzie nie widziani od lat albo widywani poza wszelką treścią swojego i mojego istnienia, w zamazanym półświatle potoczności życiowej, raptem znoszą mi klocki przystające do innych klocków [...], a do tego wspomnienia, jakby nie przeze mnie odgrzebane, lecz same przedzierające się w moim kierunku przez zaspy dni, które przysypały je były, zdawało się, bezpowrotnie [...], to dziwne poczucie zamykających się wątków, które towarzyszy mi od jakiegoś czasu i ma w sobie coś ze śmierci, już nie innych ludzi, mojej własnej [...], godzę się z tym, więcej, wdzięczny jestem nieznannej sile, która to sprawia [...]. [L 14–15]

Nie stało się najlepiej, że zacząłem tę książkę jesienią, od razu wtargnęły w nią wiatry listopadowe i deszcze [...], ulegam temu, jesień wdziera się we mnie i przenika całego, z zakamarków wydobywając inne jesienie, współpracuję z każdym szarpnięciem wiatru, ciągnącym korowód szarpnięć minionych, z zamiecią liści przez czas, z rozpełzaniem się kropel po obrzeżach pamięci, ulegam [...]. [L 38]

¹⁴ Tę tendencję do prezentowania aktu pisarskiego w aurze determinizmu odnotowuje w związku z *Literaturą R. Nycz* w swej książce *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu* (Wrocław 1984, s. 19–20).

znów echo, prawo echa steruje moim istnieniem w tej książce, jakby to, co na zewnątrz, czytało nie ogłoszoną i śpieszyło na każdy dźwięk odpowiedzieć [...]. [L 110]

Zauważmy owo szczególne w cytowanych fragmentach nagromadzenie metaforyki przestrzennej. Zniwala ją twórcę kinetyka pamięci przedstawiona tu zostaje nie tylko drogą dyskursu pojęciowego, lecz także jako sugestywna dynamika przestrzeni. Dzieło jakby „pisze się samo”. Zadaniem autora jest „nasłuch”, zastąpienie spekulacji myślowej wystarczająco swobodną, niekontrolowaną asocjacją pamięci. Należy poddać się utajonym rytmom wspomnień, „prawu echa”, „nieznanej sile”, która daje „dziwne poczucie zamykających się wątków”, a wszystko, niejako bez udziału pisarskiej inwencji, ułoży się w czytelny rysunek oddający strukturę rzeczywistości i kierunkowe ludzkiego losu.

Istnieją w *Literaturze* pewne partie narracji, które do skrajności niejako doprowadzają formułę pisarstwa jako „nasłuchu” zewnętrznosci. Są to rozsiane w utworze fragmenty, w których autor w spektakularny sposób „wychodzi z siebie”, by wstąpić w świadomość różnych, historycznych czy fikcyjnych postaci. „Staje się”, kolejno, Charlie Parkerem – muzykiem jazzowym, bolszewickim marszałkiem skazanym na śmierć w stalinowskiej czystce, młodym kontestatorem z Europy Zachodniej, postaciami w dialogu z amerykańskiego filmu, Marleną Dietrich, Sammy Davisem – gwiazdą amerykańskiej estrady, oficerem SS Kurtem Gersteinem. Wypowiada słowa, które mogłyby wypowiadać te postacie, aranżuje sytuacje dialogów i monologów, których one mogłyby być uczestnikami-podmiotami. Owe zapisy-rejestracje są zawsze jakby wyjęte z innej rzeczywistości, są rekonstrukcją pisarską, która wszakże nie jest zwykłym rzekaniem się funkcji narratora, cofaniem się w głąb utworu, by zrobić miejsce innym podmiotom narracji. Autor-bohater nadal obecny jest w dziele, z tym że okresowo mocą twórczej wyobraźni i emocjonalnej identyfikacji staje się on którąś z postaci, odbywa swoisty seans metempsychicznego przeniesienia się w inną osobę, sytuację życiową, czas historyczny. Podkreślony zostaje ten aspekt wyswobodzenia się z jaźni własnej i wstąpienia w inną. Oto spektakularny moment przewycięcia kryzysu pisarskiego podczas pracy nad tekstem, dokonujący się dzięki takiemu właśnie przeniesieniu „ja” autorskiego w „ja” historycznej postaci – tym razem Marleny Dietrich:

Najpierw dźwięk wypłynął, było to imię, jedno z kilku, jakie dopiero co wymieniłem, skoro zaś, zniechęcony, odsunąłem rękopis i sięgnąłem po książkę nie moją, niczego prócz wytchnienia w niej nie szukając, imię to samo i już nie w otoczeniu innych, powtórzyło się znowu, dźwięczne, w obcej książce, znak fascynacji nie mojej, i za dźwiękiem wynurzyła się postać, i wspomnienie czegoś, co czułem, gdy czułem, i poczułem to znowu, i odczułem możliwość wcielenia, które jest wyzwoleniem z siebie [...]. [L 93–94]

Motyw „wstępowania w postać” nie jest jakimś *novum* w twórczości Woroszylskiego. Owa znamionująca pisarza-twórcę dzieła zdolność osiągnięcia stanów szczególnej, nasilonej receptywności czyjegoś losu staje się podstawową zasadą konstrukcyjną także w *Snach pod śniegiem* – powieści biograficznej Woroszylskiego o Michale Sałykowie-Szczedrinie. Zacytujmy fragment tej książki, by wydobyc analogię:

jego ja i nie jego, moje i nie moje zarazem – ja Michała Jewgrafowicza, skonstruowane ze świadectw własnych i postronnych, z dokumentów, dzieł, wspomnień, a wreszcie domysłów,

tak, skonstruowane, stworzone, ale w konstrukcję tę, zanim jeszcze powstała, wślizguje się ja moje, autora, jednoczy się z nią i utożsamia, nie porusza nią z zewnątrz, lecz tkwi w niej – ależ jestem, jestem szlachcicem twerskiej guberni, pamiętam lwie paszcze na murach Carskiego Sioła i zakurzone archiwa riazańskiej Izby Skarbowej, boję się mateczki Olgi Michajłowny, piszę okrutną i śmieszną historię miasta Głupowa, przeżywam od początku do końca niezwykle żywot rosyjskiego pisarza [...] – to ja, Michał Jewgrafowicz Sałtykow, o przydomku Szczedrin¹⁵.

Recenzująca *Sny pod śniegiem* Anna Kamińska uznała za stosowne wskazać na poetycką proveniencję perspektywy narracyjnej, jaka właściwa jest powieści Woroszyłskiego:

Opisując zdarzenia, ustawiając sytuacje, Woroszyłski traktuje je wyłącznie jako tło przeżycia wewnętrznego, a więc wychodzi z założenia liryki¹⁶.

Zgódźmy się z Kamińską i zauważmy dalej, że owo liryczne „wstępowanie w postać” (mówilibyśmy tu chyba o zbliżeniu narracji do liryki roli), w *Snach pod śniegiem* będące zamysłem artystycznym organizującym cały utwór, w *Literaturze* stosowane jest jedynie wycinkowo. W tej wersji wtrąceń jedynie w zasadniczy nurt narracji, realizowanych przy użyciu techniki montażu ostrego¹⁷, „wstępowanie w postać” staje się jeszcze jedną „odsłoną” w owej kreowanej tu dramaturgii pisarstwa, niewątpliwie uwydatniając w wizerunku twórcy dzieła znamię poetyckiej biegłości. Sugestia owej kompetencji lirycznej, oscylująca pomiędzy poetyckim natchnieniem a intuicją, w istocie zawierała się już we wcześniej omówionych przez nas obrazach aktu twórczego jako „nasłuchu”, jako bezwiednej percepcji i rejestracji znaków czasu i figur ludzkiego losu. Zatem stany medialnego przejścia bohatera-pisarza w inne „ja” stanowią jakby spektakularną kulminację tej – wcześniej zaistniałej – sugestii.

5

Przyznajmy jednak przecież, że powyższy opis „stanów medialnych” twórcy dzieła wyrażonych „osunięciem się” narracji w – jak to nazwał Michaił Bachtin – „mowę cudzą” (dialogi i monologi wewnętrzne „postaci”) nie wyczerpuje zagadnienia, grzeszy jednowymiarowością. W istocie bowiem rola bohatera-pisarza, w tym owe stany mediacji, winny być przez nas postrzegane w innym jeszcze aspekcie, jako składnik wyraziście autotematycznej czy metaliterackiej struktury całego utworu. Omawiane dzieło jest taką wypowiedzią o literaturze także w tym szerszym sensie, jako artystyczna całość, zespół decyzji artystycznych zorientowanych polemicznie wobec jednych, aprobatywnie wobec innych procedur „przekładu” wiedzy o świecie na tekst literacki.

I oto postrzegane w tym drugim porządku wprowadzenie „mowy cudzej” stanowi wypowiedź o literaturze jako znaczące naruszenie konwencji wspomnienia, jako wypowiedzenie paktu autobiograficznego. „Cudze słowo” gra całą swą ostentacyjną sztucznością, obcością, bo oznacza wprowadzenie mowy niezależnej w strukturę biografii, której obca jest

¹⁵ W. Woroszyłski, *Sny pod śniegiem*. Kraków – Wrocław 1984, s. 7.

¹⁶ A. Kamińska, *Opowieść o Sałtykowie-Szczedrinie*. „Tygodnik Kulturalny” 1963, nr 46.

¹⁷ Zob. M. Głowińskiego (*Konstrukcja a recepcja*. <Wokół „Dziejów grzechu” Żeromskiego>. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 227 – 232) analizę techniki montażu ostrego jako przeciwstawnej regułom powieści klasycznej, bliższej zaś powieści modernistycznej.

konwencja doskonałej pamięci, zwłaszcza realizowana na tak rozległych obszarach narracji¹⁸. Tak oto wyłania się sens „wcielen w postaci” jako dyskursu na temat fikcjonalizacji czy — powiedzmy dobitniej — wszelkiej symulacji w literaturze. Autorska opcja rysuje się jednoznacznie: mowa niezależna jako wyraz natchnionej mediacji z cudzym „ja”, jako znak poetyckiej iluminacji, staje się wartością aprobowaną, jest wyborem „najkrótszej drogi” ku rzeczywistości; ta sama mowa niezależna jako tkwiąca w porządku dokumentalnej autobiografii — skazana zostaje na „osobność”, na status, rzecz można, narracyjnego preparatu, pogładowego „ćwiczenia z literatury”. Postrzegana jako synonim powieściowości, beletrystycznej fikcjonalizacji, do końca pozostaje znakiem premedytacji, przeciwieństwem owej poetyckiej „najkrótszej drogi” do prawdy o świecie.

Aksjologia wyborów pisarskich pomiędzy biegunem poezji a biegunem narracji powieściowej, aktualizowana owym ambiwalentnym statusem mowy niezależnej, przenika w istocie całe dzieło Woroszylskiego. Poetyckość staje się w nim pewną nadrzędną, preferowaną zasadą twórczą organizującą materię wspomnieniową. Podejmijmy zatem skrótową, puentującą niejako nasze wcześniejsze analizy, próbę usytuowania *Literatury* w jej, jak się okazuje, pierwotnym, macierzystym kontekście — w kontekście języka poetyckiego¹⁹.

Zauważmy najpierw podobieństwo podmiotu narracji *Literatury* do kategorii podmiotu lirycznego. Trzy „role” autorskie (uczestnika, komentatora, twórcy dzieła) różnicują się i „nasycają” w tekście na sposób bliski poezji, tj. jako obszary narracji, w których wypowiedź zorganizowana jest językowo ponad potrzebę samej tylko referencji. Tak więc efekt psychologicznej „wsobności”, podwyższonej receptywności, „powołujący do życia” uczestnika-świadka, stwarzany jest poprzez celowe naruszanie norm składniowych (ułamność konstrukcji zdania, potoki składniowe itp.) oraz przez proceder ograniczania informatywności (kryptonimowanie). Owo kryptonimowanie ma równocześnie swój udział w kreowaniu drugiego „ja” autorskiego — komentatora-interpretatora, uwydatniając nieakcydentalność i systemowość postrzegania świata znamionujące tę instancję. Wrażenie systemowości postrzegania współtworzy tu nadto sekwencyjność — również poetyckie ze swej istoty i „nadmiarowe” przekształcenie narracji. Sekwencyjność ma z kolei swój udział także w budowaniu trzeciej autorskiej roli — twórcy dzieła, bowiem wraz z przyływami „cudzej mowy” ewokuje sytuację mediacyjnej, poetyckiej i bezwiednej rejestracji świata.

Krystalizowaniu się podmiotu narracji *Literatury* na sposób poetycki, poprzez kumulowanie tkwiących w organizacji językowej „informacji”, towarzyszy równie poetycka polisemantyczność poszczególnych przekształceń stylistycznych i figur narracyjnych. Widać to wyraźnie na wyżej zarysowanej

¹⁸ Zob. uwagi M. Głowińskiego na temat konwencji doskonałej pamięci — w jego artykule *Dokument jako powieść* (w zbiorze: *Studia o narracji*. Wrocław 1982, s. 202–203).

¹⁹ W tej części artykułu wykorzystywane są ujęcia teoretyczne zawarte w następujących pracach o poezji: E. Balcerzan, *Poetyckość i poetyzacja*. W: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971. — J. Mukałowski, *Nazywanie poetyckie a estetyczna funkcja języka*. Tłumaczył J. Mayen. W: *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór, redakcja i słowo wstępne J. Sławiński. Warszawa 1970. — J. Sławiński: *O kategorii podmiotu lirycznego*. W: *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974; *Wokół teorii języka poetyckiego*. W: *jw.*

„mapie” ognisk krystalizacji ról autorskich, gdzie na przykład kryptonimowanie, w zależności od uwikłań kontekstowych, znaczy jako wyraz wsobnej (rola uczestnika), to znów ponadjednostkowej (rola komentatora) perspektywy poznawczej. Znak językowy podlega tu zatem, tak jak się to dzieje w poezji, reinterpretacji poprzez kontekst.

Zwróćmy z kolei uwagę na niwelujący wpływ poetyckiej nadorganizacji na zdarzeniowość w *Literaturze*²⁰. Rozpad zdarzeniowości, zauważalny już we wczesnej fazie lektury tekstu, wynika bezpośrednio z lirycznej konstrukcji narratora jako kumulacji przekształceń narracyjnych wypierających referencyjność wypowiedzi. Autobiografia jako następstwo zdarzeń czyjegoś życia *de facto* nie istnieje. Rozpada się na trzy role, z których żadna nie uznaje chronologii jako centralnej zasady opisu świata, zamiast niej na plan pierwszy wysuwając stany wzmożonej receptywności chwili, ujęcia systemowe czy też sam proces twórczego postrzegania i artykulacji.

Warto wreszcie podkreślić ową powtarzającą się w *Literaturze* modelowość planu wyrażania względem sfery idei. Opisywana przez nas podstawowa sytuacja dramaturgiczna utworu — skłócenie racji Istnienia Poszczególnego i napierającej nań historii, zachowań kolektywnych — „rozgrywa się” równocześnie jako dysharmonia w planie wyrażania, jako sprzeczność „formy otwartej” (rozpad zdania, zanik informatywności narracji) i „formy zamkniętej” (typologizujące kryptonimowanie i sekwencyjność). Owa homologia, ekwiwalencja między planem treści a planem wyrażania, to przecież także cecha zapożyczona przez Woroszylskiego z reguł wystowienia poetyckiego.

Poetyckość zatem — by zamknąć tę analizę porównawczą — nie jest cechą *Literatury* wtórnie dodaną, ornamentacyjną jedynie, lecz przenika w głąb utworu, jako generalna zasada artystyczna. W związku z tym warto może, zmierzając ku końcowi naszych rozważań, zwrócić uwagę na programowy, by tak rzec, aspekt tego wyboru pisarskiego.

Przypomnijmy: analizując rolę uczestnika-świadka w utworze, zwróciliśmy uwagę na wpisaną w tekst polemiczność względem pewnego wzorca autobiografii-wspomnienia, ujmującego historię jako obszar czasu uspokojonego, nie kontaktującego się ze współczesnością. Jest to — zdaniem naszym — sprawa kluczowa dla zrozumienia poetyckości dzieła Woroszylskiego jako pewnej, programowej właśnie, opcji artystycznej. Negatywnym obszarem odniesienia dla *Literatury* okazuje się ten typ prozy, w którym jednostkowa dramaturgia losu ludzkiego podlega neutralizacji przez konwencję. I chodzić tu będzie nie tylko o standardowe narracje wspomnieniowe, lecz także o spory obszar beletrystyki, nie wyłączając powieści, któremu zagraża — powtórzmy wcześniejszy cytat — „demon literatury [...], złotousty zdrajca życia, znieważający cierpienie przez przydanie mu formy, czynienie pięknym [...].” (L 170). W dziele Woroszylskiego poetyckość staje się zbawiennym *antidotum* na wszelką beletryzację życia, staje się najważniejszą, ponadgatunkową, totalną niejako i niezakłamaną formułą percepcji świata. Kończąc,

²⁰ O zasadniczej konkurencyjności fabuły i poetyckiej nadorganizacji w przekazach artystycznych pisze J. Ziomek w artykule *Powinowactwa przez fabułę* (w: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980, s. 10–11).

oddajmy głos autorowi, który w r. 1968, w okresie pracy nad *Literaturą*, tak oto wyraził swą ideę:

zatraciłem w ostatnich latach poczucie różnic gatunkowych, poczucie wyraźnych granic pomiędzy rozmaitymi sztukami. Poezją może być dla mnie nie tylko wiersz, lecz także powieść, film, widowisko czy esej filozoficzny. Więcej: musi nią być, jeżeli ma w ogóle istnieć jako sztuka. Ale co to znaczy: być poezją? Chyba tyle, co uczestniczyć w pełnej rzeczywistości, uczestniczyć głębiej, niż nakazuje zwyczaj i zastana sytuacja, uczestniczyć wyodrębniając i łącząc, uczestniczyć w każdym fragmencie rzeczywistości (więc w każdym fragmencie dzieła) nie z rozpędu, machinalnie, automatycznie, lecz odradzając się z nim i w nim zawsze na nowo, wypełniając go sobą i siebie nim z ostateczną intensywnością. Daleki jestem od mniemania, że często władam darem — w prozie czy wierszach — uprawiania tak pojmowanej poezji. Niemniej — jest to jedyny program, pod jakim mogę się dziś podpisać²¹.

²¹ W. Woroszyński, autokomentarz. W antologii: *Debiuty poetyckie 1944–1966. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*. Wybór i opracowanie J. Kajtoch i J. Skórnicki. Warszawa 1972, s. 211.