

Jan Prokop

Miłość do desygnatów

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (12), 34-43

1973

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.

Jan Prokop

Miłość do desygnatów

Jakże chętnie sięgamy dzisiaj po pamiętniki mężów stanu, opowieści naocznych świadków, „tajne dokumenty”, niedyskrecje pokojówek i szoferów, córek i reporterów. Chcielibyśmy wiedzieć jak było „naprawdę”, jakie słowa rzeczywiście padły, co tkwiło „w sercu” spraw, których echa biegły po szpaltach czasopism wszystkich kontynentów. Trawi nas głód „nagich faktów”, głód dokumentu, naoczności nie przesłoniętej niczym. O ile w dawnych wiekach ludzie pragnęli bajecznych opowieści, rycerskich romansów, przewodników po krainach rozbudzałej wyobraźni, po feerycznym Bizancjum, Indiach czy Antypodach, to dziś fikcja budzi nieufność albo gorzej — brak zainteresowania, lekceważenie.

Zwęszyli to dziennikarze częstując czytelników „prawdziwymi” relacjami spisywanymi na żywo lub po latach wyciąganymi od najrozmaitszych współczesnych świadków. Wiedzą o tym historycy z upodobaniem preparujący dla czytelników odbrazowione biografie wielkich, publikujący kompromitujące korespondencje, plotki przyjaciół.

Głód
faktów —
lekcewa-
żenie
fikcji

Wprawdzie i dawniej relacja historyka miała odkryć to, co zakryte, pokazać, wydobyć na światło dzienne prawdę wydarzeń. Ale wtedy szło nie o nacoczność świadectwa, nie o magiczne ciepło rzeczywistego (czy sfalszowanego) autentyku. Zadaniem historyka była sprawiedliwa ocena, surowy i beznamiętny osąd wydarzeń i charakterów. Pytanie brzmiało nie: jak było, ale: co było dobre, a co złe. Prawdziwość faktu ważna była z tego punktu widzenia tylko — jako materiał dowodowy obrony lub oskarżenia. To dopiero nasze czasy odkryły urok i ciepło rzeczy, z których zdarto powłokę słowa. Nasze czasy odkryły, jak fascynująca jest żywa materia zdarzeń. Moralistę i sędziego ferującego w imieniu historii nieodwołalne wyroki, zaglądnącego niechętnie i z obowiązku w zakamarki cudzej alkowy, zastąpił ciekawski szperacz, rozgrzebuający zbutwiałe listy, wstążki i rachunki.

Wydaje się, że są głębokie powody takiego stanu rzeczy. Ale idźmy dalej i nieco w bok.

Wydana przed wielu laty powieść Salingera *Buszujący w zbożu* do dziś pozostała ulubioną lekturą młodych. Jej bohater ucieka ze szkoły, która nie daje mu nic poza niepotrzebną sieczką wiadomości, i wałęsa się bez planu odkładając powrót do domu. Narracja prowadzona jest konsekwentnie w pierwszej osobie, zaprezentowany jest wyłącznie punkt widzenia bohatera. Jednym z najczęściej powtarzających się słów jest wypowiedziane w negatywnym kontekście słowo *phony* (fałszywy, efektowany, nie-naturalny). Widać, że jest to obsesja autora, jego fobia.

Przyjmując punkt widzenia młodego bohatera Salinger przyjął zasadę nieinterwencji wszechwiedzącego autora-opowiadacza w świat powieści, który powinien odsłonić się bez szminki i przykrasy. Oto mówi szesnastolatek, oto jego głos „nagrany na taśmie”, oto tak było, nie jest to żadna ułożona narracja powieściowa, żaden *David Copperfield*

Idźmy
dalej
i... nieco
w bok

i tego rodzaju bzdury („*that sort of crap*”), nie jest to „powieść” zatem jako grzeczne ułożenie wydarzeń, zhierarchizowanie ich i zaokrąglenie w całość posiadającą początek i koniec, przeciwstawiające ład dzieła sztuki bezładnemu nurtowi rzeczywistości. Toteż kompozycja jest „bezładna”, powieść rozpada się na szereg luźnych scen, które się „wydarzają” bohaterowi. Oto zapis kilku dni życia wałęsającego się bez widomego celu po Nowym Jorku chłopaka. Oko narratora rejestruje na żywo, to co się dzieje. Jego naiwne, „świeże”, dziecinne jeszcze spojrzenie demistyfikuje świat dorosłych obłożony kłamstwem.

Ale co więcej: nie tylko konstrukcja powieści manifestacyjnie przeciwstawia się klasycznej powieściowej konwencji. Najistotniejszy u Salingera jest język — nasycony slangiem, w składni, słownictwie i fonetyce manifestujący swoją odległość od języka literackiego, języka szkoły i oficjalnej kultury. Krańcowy kolokwializm języka powieści ma być gwarancją jej „autentyczności”, ma chronić ją przed „fałszem” literatury bujającej w papierowym niebie, a całkowicie odseparowanej od tego, co jest „naprawdę”.

Słowo
mówione
jest
wiernym
posłańcem

Słowo mówione, w oczach autora, przykleja się ściśle do rzeczy, jest ich wiernym posłańcem, podczas, gdy słowo pisane jest sztucznie zbudowaną fasadą, złą dekoracją zmuszającą nas do wykonywania tanich, teatralnych gestów. Niech nawet ortografia bluźni przeciwko regułom wytwornej mowy, biegnąc jak najściślej śladem żywego słowa, śladem jego niepewności, wahań, zająknięć! Bowiem gwarancją wierności rzeczom jest przede wszystkim niedoskonałość słowa, jego niewykończenie, chropawość, pęknięcia, przez które sączy się światło tego, co jest naprawdę. Rozchwianie języka, jego nieszczelność, nietrafności wciąż poprawiane umożliwiają przeciekanie żywych soków rzeczywistości w obszar literackiego świata. Jeśli

Salinger uczynił swoim bohaterem kilkunastoletka o świeżym dziecięcym spojrzeniu, to Jack Kerouac w *Satori in Paris* (r. 1966) zbudował swoją książkę wokół siebie samego, pakując się „z nazwiskiem” w sam środek tekstu. Co więcej, nie omieszkał, gdzie mógł, zanotować nazwisk swoich rozmówców, łącznie z taksówkarzem, który go dowoził na lotnisko. Nieistotne oczywiście, czy nazwiska są prawdziwe czy zmyślone; intencją autora jest wywołać wrażenie autentyczności. Prawdziwości faktów, o których pisze. I znowu przeciwstawia ową nieokrzesaną autentyczność „literackości” francuskich powieściopisarzy zmyślających wyrafinowane brednie.

Nieokrzesana
autentyczność

Satori in Paris to książka — nie powieść — zbudowana na zasadzie „sprawozdania” z podróży do Paryża i do Bretanii. Sprawozdania o ambicjach „prawdziwości” faktycznej (zanotowane rozmowy, ludzie z nazwiskami, miejsca). Ale to nie tylko próba przebicia się do „reporterskiej prawdy” przez zwały literatury, to przede wszystkim próba dotarcia do siebie samego (stąd „satori” — objawienie) — do własnych korzeni. Fabularnie jest to bowiem poszukiwanie materiałów do historii własnej rodziny wywodzącej się z Bretanii. Co we mnie najprawdziwszego, najgłębszego? — pyta narrator w pełnej zabawnych przygód wędrownicy. Powrót do kraju przodków jest powrotem do źródeł własnego ja. Spotkania z krajanami-bretończykami pozwalają autorowi odkryć glebę, z której i on wyrasta.

Do źródeł
własnego ja

„Ale, jak powiadam, nie wiem jak mi się przydarzyło to satori i jedno co zostało to zacząć od początku, wtedy może odkryję je właśnie w samym centrum całej historii i dojdę radosny aż do końca, do końca opowieści, opowiedanej nie z innych powodów, ale dla przyjaźni i dla tego, żeby przekazać coś religijnego, coś z religijnej czci na temat rzeczywistego życia w tym rzeczywistym świecie, który literatura powinna odbijać i tu odbija naprawdę” (s. 10).

Trud pisarza — tak jak go on sobie sam uświada-
mia — to docieranie do ukrytej, zrazu niedostępnej,
prawdy. To próba spojrzenia w lustro i obejrzenia
siebie bez „literatury”:

„wymyślone historie i romanse na temat co by, gdyby do-
bre są dla dzieci i dorosłych kretynów bojących się spoj-
rzeć w lustro, kiedy są chorzy, skaleczeni albo na kacu,
albo psychicznie nienormalni” (s. 10).

Zapotrzebo-
wanie
na
autentyzm

Zostawmy na boku sprawę czy Kerouac serio od-
rzuca „literaturę”, czy jego ataki na „fikcje arty-
styczne” są pewnego rodzaju manewrem wobec
czytelnika, a ambicja „poznawcza” (poszukiwanie
prawdy!) jedyną ambicją. Nawet jeśli jest to tylko
manewr, to przecież musi mu odpowiadać zapo-
trzebowanie — oczekiwanie czytelnika właśnie na
wartości „autentyzmu”. Nie ważne tutaj, ile opis
podróży do Francji mieści w sobie literackiej fikcji.
Ważne, że bohater staje wobec czytelnika jako bo-
hater nonkonformista, w zabawny sposób skon-
frontowany z nowym środowiskiem. Jego beztroski
alkoholizm jest znakiem lekceważenia ustalonych
układów — jak lekkie piórko przelatuje im koło
nosa. Przyjmując rolę błazna robi miny pod adre-
sem sztucznych „kapłańskich” wielkości. Błazeń-
stwo ma rozwijać martwe stereotypy sztucznego
świata. W zetknięciu z paryskimi literatami boha-
ter powiada, że jego najulubiejsza piosenka to
w straszliwym slangu śpiewana zachęta Jimmy
Lunceforda:

It aint watcha do
It's the way atcha do it'
(Nie to co robisz, ale jak to robisz).

Slang
filozofią
życia

Slang jest tu filozofią życia, deklaracją ideową, po-
dobnie jak u Salingera i wielu innych. Używanie
slangu to gest lekceważenia pod adresem ustalo-
nych hierarchii wartości, to akt nieuszanowania
skierowany przeciwko społeczeństwu, a zarazem
afirmacja własnej rebelii, ustanowienie własnej

niepodległej inności. To odrzucanie maski w imię prawdy. Rola społeczna pisarza jako utrwalacza ładu i porządku, zaszczepionego w ludzkie umysły poprzez szkołę i system wychowania, zostaje totalnie zakwestionowana. Język marginesu społecznego, lumpenproletariatu, slumsów murzyńskich staje się znakiem niezależności wobec znieruchomiałych układów społecznych. Dawniej literatura posługiwała się slangiem dla charakterystyki postaci, dla oddania „obyczajów środowiska”. Nawet jeśli była to literatura „zaangażowana”, strzegła języka literackiego jako swoistego „punktu widzenia”, jako znaku przynależności do „wysokiej kultury”. Ale to wszystko przestaje obowiązywać rebeliantów. Jak biały kołnierzyk, który przecież obowiązywał najbardziej antyburżuazyjnych rewolucjonistów dziewiętnastowiecznych.

Ale poza slangiem (słownictwo, fonetyka) proces rozbijania literackiego porządku idzie dalej. O ile dzieła artystyczne dążą do skończoności, do proporcji i ładu, to tutaj regułą jest bezładność wypowiedzi mówionej, nieskończoność, brak wyraźnego rozczłonkowania „pijackiego” monologu. Składnia jako zasada porządkowania naszego obrazu świata staje się dla Kerouaca wrogiem głównym. Jego zdania nigdy się nie kończą. Są to zdania o wszystkim, tok wypowiedzi zmienia kierunek, powraca do tego samego tematu, biegnie w bok. Jak gdyby dotarcie do „rzeczy” wymagało wielu prób po omacku, wielu poszukiwań, porzucania ścieżek, na które dopiero co się wkroczyło, kluczenia i wahań. Dawniej wyobrażano sobie, że należy zamykać chaos świata w doskonałą formułę pięknego zdania. Kerouac sądzi jednak, że jest ono ciasnym gorsetem tamującym przepływ krwi. Składnia, jak w ogóle język, o ile zgęstnieje w gotową formę, odrywa literaturę od życia, im więc mowa dalsza od doskonałości, im więcej w niej

Długa
jest
droga
do
rzeczy

wahań, pęknięć, bezład, „szumu”, tym bliższa gorących źródeł rzeczywistości.

Wprawdzie już romantycy nie wierzyli słowu oskarżając je o kłamstwo, ale sądzili, że niezgodność słowa i „uczucia” wynika właśnie z niedorastania słowa, z jego niewystarczalności, z tego, że jest ono za słabym narzędziem. Nie podejrzewali mowy o to, że może stać się samodzielnym układem odsyłającym do siebie samego i nie przepuszczającym żadnych głosów z zewnątrz. Że dopiero jej rozbitcie na miazgę stwarza szansę dopływu żywej krwi. „*Briser la langue pour toucher la vie*” (rozbić język, żeby dotknąć życia) — wołał Artaud w *Teatrze i jego sobowtórze*. Kultura jako siła napędowa miała wejść w ciało i krew aktora, a nie zakrzepnąć w księżce i słowie.

Przykłady buntu przeciw mowie, która jest kneblem w ustach, można by cytować bez końca. Podobnie banalny jest bunt przeciwko wszelkim maskom, „gębom”, narzucanym z zewnątrz rolom w imię autentyczności, „prawdy wewnętrznej” czy „życia”.

A wszystko to jest pochodną podstawowego napięcia między słowem i desygnatem, między mową i rzeczą, między językiem i rzeczywistością, która język funduje. Mowa bowiem wyzwala się z rzeczy, porzuca bezpieczny port wyruszając w samodzielną podróż. Język uwalnia się od jakichkolwiek odniesień do rzeczywistości, kreuje własne światy, zaludniając je niezwykleymi stworami. Przecina nici łączące go z tym, co jest i zamyka się w autonomicznym królestwie tego, co napisane (powiedziane). Mowa staje się rytuałem, uroczym obchodzonym obrzędem społecznym, kultem i liturgią — ale bez wiary, jak kościół bez Boga, skoro odpadają pozajęzykowe odniesienia. Autonomizacja języka może być fascynującą przygodą, może dawać złudzenie potęgi i wolności bez granic. To jest — wolności od rzeczy, wyzwolenia z powinności wzglę-

Mowa
wyzwala się
z rzeczy

dem desygnatów. Wkraczamy bowiem w sferę, gdzie przestają obowiązywać prawa tego świata, ale zarazem poddajemy się „wyalienowanej” mocy języka. To język — jako bezosobowa władza — rządzi naszymi decyzjami. Powiada się, że nie pisarze piszą słowa, ale słowa piszą pisarzy. Żywy konkret jednostki wypowiadającej się poprzez język rozmywa się pod ciśnieniem narzuconych przez język stereotypów, wzorów, ograniczeń. Nie potrzebujący żadnych fundamentów w rzeczywistości język — jako system doskonały — utrzymuje się sam i wysnuwa z siebie własną wypowiedź, wypowiedź nie na temat świata, ale na temat siebie samego. Jest to zrealizowane *perpetuum mobile* obywające się bez dopływu energii z zewnątrz, obracające się bez interwencji w doskonałej próżni. Znak znaczy siebie. Powstawszy z błota ziemi odwraca się od ziemi, przestaje służyć rzeczom. Jak powiada Tzvetan Todorow w studium o *Adolfie Constanta*, słowo zabija rzecz, wypowiedzenie słowa unicestwia to do czego słowo się odnosi: gdy mówię kocham, przestaję kochać prawdę.

Ale bunt znaku przeciwko rzeczom jest buntem drogo opłaconym. Słowo bowiem tęskni do rzeczy, pragnie stać się ciałem, gliną i błotem, które je zrodziły. Przyboś pisał:

„Co innego uczucie, które liryk chce przekazać słuchaczowi, a co innego uczucie, jakie wywołuje wiersz jako wiersz. Jeśli jednak rozdział między nimi jest tak wielki, że wzruszenie odbiorcy nie koresponduje z owym przekazywanym uczuciem — nazwijmy je — życiowym (w przeciwstawieniu do estetycznego), wiersz oddala się od liryzmu. Przykład szczytowych osiągnięć w liryce świadczy o doskonałym zjednoczeniu tego, co estetyczne, z tym co życiowe. Liryki lozańskie składają się ze słów tak przeistoczonych, że słyszy się płacz poety, a nie słowa o nim mówiące. Słowo, jak w Biblii, staje się ciałem. Ciałem żalu i uczucia przemijania...”

To co mówi Przyboś mieści się na antypodach poezji Mallarmégo, który twierdził, że poemat two-

Czy słowa
piszą
pisarzy?

Słowo —
zabija
rzecz...

...ale i staje
się ciałem

rzy się nie z myśli, ale ze słów. Z drugiej strony, jeśli Rimbaud został wielkim świętym współczesnej literatury, to nie tylko jako autor *Sezonu w piekle*, nie tylko dlatego, że pisał, ale i że pisać przestał, że afrykańską awanturą zadokumentował pogardę dla słowa, jego jałowość, jego niemoc — wybierając *to co jest* przeciw temu, *co napisane*. Stał się patronem przez ten akt wyboru — przeciw „tylko słowom”.

Dwubiegunowość słowa, które pragnie być tylko słowem, a tęskni, aby stać się ciałem — jako konflikt, jako rozdarcie szczególnie ostro przeżywane jest w kulturze naszych czasów. Jest to zapewne związane z kryzysem mitu jako fundamentu rzeczy — zapewniającego światu dwubiegunowe napięcie, a zarazem jedność i tożsamość. Mit był znakiem rzeczy, a zarazem tkwił w rzeczach, jako ich racja bytu, zasada i gwarancja istnienia, model i wzór. Słowo mitu dziejąc się w płaszczyźnie pozaczasowej ogólności interweniowało jednocześnie w sferę jednostkowego konkretnego i czasu historycznego. Persefona powracająca z podziemi była znakiem wiosny, ale zarazem racją bytu, uzasadnieniem wiosennego rozkwitu i ciepła. To co się działo w sferze mitu, miało bezpośrednie przedłużenie w świecie rzeczy. Persefona była istotą wiosny, była rozkwitającymi kwiatami, pierwszą zielenią liści i ciepłymi kroplami deszczu. Tak jak Driada była drzewem a drzewo Driadą. Porządek słów nie był osobnym porządkiem, ale drugą stroną rzeczy, albo może lepiej, rzeczy były drugą stroną słowa. Słowo bez rzeczy było niemożliwe — tak samo jak rzeczy były możliwe tylko dzięki Słowu. W takim układzie „kłamstwo” było niemożliwe, gdyż zmiana słowa musiałaby pociągnąć za sobą zmianę rzeczy. Oba porządki były ze sobą sprzęgnięte. Słowo było „święte”, rządziło rzeczami, ale zarazem wyłaniało się z rzeczy. Przypisywanie słowu boskiego pochodzenia potwierdzało sakralny charakter słowa. To

Mit —
znakiem
i funda-
mentem
rzeczy

nie człowiek samowolnie ponazywał rzeczy, ale noszą one w sobie przez Boga daną (immanentną) nazwę.

Skoro mit stał się „tylko opowieścią”, tworem ludzkim nie mającym wpływu na rzeczy, porządek słowa odkleił się od porządku rzeczy. Słowo uległo desakralizacji, przestało rządzić rzeczami, wyzwoliło się i uniezależniło. Stało się pianą swobodnie ślizgającą się po powierzchni świata. *Na początku było Słowo* — powiada święty Jan; *words, words, words...* — powiada Hamlet.

W tym momencie rozwoju kultury, gdy okazało się możliwe spojrzenie na słowo jako na „tylko słowo...” — a więc umowny twór ludzki, nie związany sakralnym węzłem z rzeczami — pojawiła się tęsknota, aby powrócić do pierwotnej jedności. Pragnienie, aby zaszyć bolesne rozdarcie, aby słowo znowu stało się drożdżami rzeczy, magiczną mocą poruszającą światem. Aby stało się ciałem. Zadanie powtórnej „resakralizacji” słowa podejmuje poezja, o ile nie jest czystą grą językową. Poezja bowiem „wspak” próbuje odbudować mit, uczynić tak, aby słowo rządziło światem. Mit jednak był sprawą zbiorowości, świat przezeń tworzony był światem obowiązującym dla wszystkich. Słowo poety zaś, nawet jeśli staje się ciałem, odbudowuje jeden z wielu możliwych światów, jeden z wielu niekoniecznych, różnych od siebie. Mit bowiem prowadził wszystkich razem w jedność wszechświata, gdy poezja otwiera przed jednostką prywatne kosmogonie.

Poezja
resakra-
lizuje słowa