

Krzysztof Dybciak

Inwazja eseju

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/4, 113-150

1977

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.

KRZYSZTOF DYBCIAK

INWAZJA ESEJU *

1

Różne są świadectwa siły i ekspansywności gatunków literackich. Esej wybiera sposób najbardziej przewrotny, a wydaje się, że i najskuteczniejszy: proteuszową umiejętność dowolnego zmieniania postaci czy raczej — zdolność bezgranicznej niemal absorpcji elementów form prozatorskich innych typów.¹ Świadectwem jego obecnej energii są więc również wszelkie wypowiedzi o nim — nie chodzi tu tylko o ilościowy rozrost, ale także o sposób mówienia. Esej doskonale zabezpiecza swą autonomię sprowadzając na własny teren prawie wszystkie wypowiedzi o sobie.² Ktokolwiek mówi o eseju, zaczyna mówić esejem. Rozważania krytyków, pisarzy, myślicieli poświęcone temu typowi prozy przeniknięte są jego duchem, już same tylko definicje to popis pomysłowości, subiektywnego podejścia do przedmiotu, paradoksalności myślowej. Jeśli esej traktowany jest jako gatunek, to żadnemu innemu gatunkowi nie przypisuje się tytułu cech charakterystycznych (często sprzecznych ze sobą) i tak różnorodnych realizacji. W najtrudniejszej sytuacji są specjaliści od poetyki, którzy — nie chcąc dać się sprowadzić na płaszczyznę równorzędnosci z przedmiotem badany, muszą wybrać obronną taktykę minimalizowania wypowiedzi, a więc maksymalnego ograniczania przestrzeni kontaktu z zachłannie aktywnym przedmiotem badań.³ Rzecz ciekawa — im lepiej spełniają rygory naukowości i im precyzyjniejszymi narzędziami dysponują, tym ostrożniej poczynają sobie z esejem. Tak więc reakcje poznawczo-obronne wywoływane ekspansywnością eseju, to z jednej strony gwar wykluczających się głosów pisarzy, krytyków, filozofów, z drugiej — nadmierna ostrożność teoretyków literatury.

Spostrzeżenie powyższe nie ma charakteru narzekania na niesprzyjające — esejowi i jego badaczowi — zewnętrzne uwarunkowania. Wręcz

* Artykuł niniejszy jest fragmentem większej całości poświęconej krytyce i esejowi personalistycznego nurtu młodej literatury lat 1932—1939 (przy rozpatrywaniu szeregu spraw brałem pod uwagę również teksty powstałe w czasie wojny).

przeciwnie, rozdarcie między nauką a literaturą doskonale służy eseistyce. Miquel de Unamuno widział przyczynę rozkwitu eseju na przełomie stuleci właśnie w tym niedopasowaniu:

Ludziom nauki brak artyzmu, „esprit” i wdzięku: nudziarze z uroczystą miną, ponurzy jak papież, odnoszą się do wszystkiego z niezwykłym namaszczeniem. Ludzie zaś literatury żyją z dala od wszelkiej poważnej kultury naukowej¹.

A dla badacza owo bogactwo tekstów zaliczanych do eseistyki i różnorodność definicji niech się stanie nicią Ariadny wyprowadzającą z labiryntów eseju.

Badając dzieje tej dziedziny prozy literackiej łatwo zauważyć, że pojawia się ona stosunkowo późno, bo w końcu w. XVI i rozwija się nierównomiernie, eksplodując twórczo tylko w niektórych okresach. Czasy wspaniałości eseju, to zarazem czasy przełomów kultury i radykalnych przemian świadomości literackiej: działalność Montaigne'a i Bacona — okres narodzin gatunku — zbiega się chronologicznie z krytyką klasycznego obrazu natury, z rozbięciem religijnej jedności Europy, ze spowodowanym odkryciami kosmologicznymi i geograficznymi przewrotem w wyobrażeniach o świecie i człowieku. Zauważamy, że ekspansja eseju następowała w czasach rozpadu koherentnych systemów światopoglądowych i literackich. Kiedy rozpadają się zamknięte i usystematyzowane obrazy świata, a dotychczasowe formy poznawcze i komunikacyjne nie są zdolne wyrazić nowych doświadczeń człowieka, wówczas wielkie znaczenie zyskują nowe typy struktur literackich, nie mieszczące się w zastanych klasyfikacjach genologicznych;² wśród nowych gatunków coraz ważniejsze miejsce zajmuje esej. Natomiast nie istnieje on zupełnie lub wegetuje na marginesach w piśmiennictwie epok ustabilizowanych, funkcjonujących w ramach światopoglądów pełnych, harmonijnych, zawierających odpowiedzi na cały zestaw podstawowych pytań człowieka. Rolę drugorzędną odgrywa esej w literaturze klasycystycznej, pozytywistycznej, a w naszym stuleciu np. zanika w realizmie socjalistycznym. Normatywne systemy literackie ignorują istnienie eseju — wypełnia on więc miejsca puste w systemach, a właściwie zagospodarowuje obszary leżące poza terenami kontrolowanymi. Staje się formą zauważaną, akceptowaną, nawet wysoko cenioną w okresach przełomów, kiedy wytwarza się przestrzeń genologicznie rozrzedzona — gdy dawne struktury straciły swą wartość, a nowe dopiero się formują^{2?}

¹ Cyt. za: J. Borejsza, *Rozważania o essayizmie*. „Skamander” 1938, z. XCIX—CI.

² Zob. B. Berger, *Der Essay. Form und Geschichte*. Bern 1964, zwłaszcza rozdz. *Abriss einer Geschichte des Essays*, s. 193—276. — L. Rohner, *Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, szczególnie część pt. *Einführender Teil*. — E. Bieńkowska, *Sztuka eseju*. „Znak” 1976, nr 1.

«Esej będąc zawsze w swych dziejach przekroczeniem albo i zaprzeczeniem gatunków już istniejących nie mógł wytworzyć syndromu cech morfologicznych stale pojawiających się w realizacjach tekstowych i mogących stanowić inwariant gatunku.» Ogromna różnorodność niezbędnych definicji autorskich i kłopoty poetyki historycznej stąd się wywodzą, że nie można podać zespołu cech uniwersalnych ani istoty gatunku eseistycznego. Jediną stałą cechą jest uzupełnianie innych gatunków prozy literackiej. Charakteryzując się dużą dynamiką rozwojową i nie spotykaną gdzie indziej zmiennością przebiegu historycznego, przybiera w konkretnych okresach literackich pełne i łatwo wyodrębniające się formy. Wbrew niektórym opiniom o amorficzności struktur eseistycznych trzeba stwierdzić, że w poszczególnych momentach procesu historycznoliterackiego przybierają one wyraźnie odrębne kształty i rygorystycznie realizują wiele reguł formotwórczych.» Dlatego też trudno zgodzić się na nazwanie eseju szkicem; od biedy można powiedzieć, że w planie treści ważną jakością jest szkicowość, czyli rozważanie problemów raczej niż ich rozstrzyganie, formułowanie pytań niż odpowiedzi, pozostawianie spraw nie rozstrzygniętych. Ale jeśli chodzi o plan wyrażenia, to esej jest jednym z najkunsztowniejszych i najbardziej ustrukturuwionych typów prozy.

Esej przypomina nieco pod względem genologicznym powieść. Oba te duże zgrupowania tekstów zawierają nieprzebraną różnorodność form morfologicznych i ich zbiorcze pozytywne definicje są niezmiernie ogólnikowe. Ilość realizacji powieściowych równoważy prawie całą resztę literatury pięknej ostatnich dwu stuleci? czasami trzy czwarte produkcji literackiej lokowało się w ramach tego gatunku. Lecz wówczas — jak np. w ramach systemu kultury literackiej pozytywizmu — poszczególne wypowiedzenia wspólnej istoty gatunkowej odznaczały się nie tylko wyraźną określonością, a więc odmiennością od innych typów tekstów, ale i jednolitością choćby w ramach odmian gatunkowych, które się wyraźnie wyodrębniły. «Natomiast przekazy eseistyczne powstające w tym samym układzie synchronicznym charakteryzują się dużą różnorodnością. Sprzyja temu (być może stanowi konieczny warunek prawidłowego funkcjonowania) nikła produkcja. Jest to najbardziej elitarny i najrzadziej uprawiany z ważnych gatunków nowoczesnej literatury.» W interesującym nas okresie dwudziestolecia międzywojennego esej jako główny gatunek uprawiało kilku pisarzy, przede wszystkim Jan Parandowski, Bolesław Miciński, a jeszcze kilkunastu posługiwało się czasem formą eseju: Wacław Berent, Tadeusz Boy-Żeleński, Adolf Nowaczyński, Józef Wittlin, Kazimierz Wyka... Wracając na chwilę do powieści — zauważamy, że jej określenia genologiczne nabierają treści dopiero po zmniejszeniu dystansu, przy operowaniu kategorią odmiany gatunkowej. Być może, pozytywne skutki przyniosłoby wyodrębnienie podgatunków na terenie eseistyki, jest to jedno z głównych — jeśli w ogóle wykonalnych — zadań stojących przed badaczami tego gatunku.

Natomiast w ogólnej optyce rozpatrując zgrupowanie wszystkich tekstów eseistycznych, z trudem i bardzo ogólnie można ustalić zespół stałych cech morfologicznych, które stanowić by mogły inwarianty gatunkowe. Ciągłość istnienia i wspólnota relacji między zgrupowaniami tekstów w większym stopniu stanowią o tożsamości wszystkich przekazów gatunkowych. Określając istotę gatunkową eseju, na pierwszym miejscu należy więc postawić znaczenie relacyjne czy strukturalne (ale w sensie nadawanym przez semantykę), a dopiero na dalszych znaczenia: denotatywne i pragmatyczne. Chcąc scharakteryzować esej w badanej sytuacji historycznoliterackiej, należy zrekonstruować całość aktualnego systemu gatunkowego. Dopiero wówczas można zrozumieć sens ukształtowań stylistycznych i zawartości myślowej eseju. Powstają one bowiem — i to jest ich jedyna niezmienna, uniwersalna cecha — jako polemiki i uzupełnienia, negacje i modyfikacje istniejącego repertuaru gatunków. Nie przeczy postawionej tezie to, że odniesienia makrosystemowe nie dominują w poszczególnym tekście, to prawda, iż przeważnie autorskie ambicje formotwórcze zajmują miejsce równorzędne (czasem i drugorzędne) z ambicjami poznawczymi, moralistycznymi, ideologicznymi itd. Identyczność funkcji uzupełniania przy historycznej zmienności strukturalnej — oto istota rozwoju historycznego eseistyki. Silne napięcie relacyjne trwa nieustannie, natomiast zmienia się system literacki na skutek ciągłych przetasowań w nim zachodzących (także gatunkowych).

Inaczej trochę ma się rzecz z pozostałymi gatunkami prozy niefabularnej: dość dokładnie można wymienić stałe cechy morfologiczne portretu, pamiętnika, dziennika, reportażu, felietonu, a w gatunkach krytycznoliterackich — trwałe nastawienia pragmatyczne. W eseju trudno nawet wyróżnić rozumianą na sposób fenomenologiczny istotę, postawę lub stałe nastawienie, jak usiłowano robić wielokrotnie (przypisując esej np. lirycę z powodu subiektywizmu, emocjonalizmu, monologowości), a niedawno próbował podobnie postąpić Wojciech Głowala twierdząc, iż istotą eseju jest refleksja³. „Refleksja” jest dość nieporęcznym słowem, również wieloznacznym i tajemniczym jak „esej”, a przy tym charakterystycznym w równym stopniu dla wielu innych zjawisk kultury. Jeśli trzeba szukać jakichś ogólnych nastawień, w rodzaju istoty rodzajowości, to wydaje się, że można z większą dążą słuszności przyporządkować takie siły kierunkowe wielu innym ważnym gatunkom prozy niefabularnej. Spróbujmy — bez dowodów — dokonać takiej wstępnej operacji klasyfikacyjnej: postawa liryczna dominuje w dzienniku i wspomnieniu, epicka w reportażu i portrecie, dramatyczna w publicystyce i krytyce. Poza rodzajową przynależnością lub ponad nią znalazłyby się: aforyzm, gawęda i właśnie

³ W. Głowala, *Próba teorii eseju literackiego* „Prace literackie” t. 7 (1965).

esej. Pierwiastki tradycyjnie rozróżnianych rodzajów konstytuują przekazy eseistyczne w zależności od konkretnych decyzji autorskich.

Heimito von Doderer bezforemność uważa wręcz za zasadę formalną prozy eseistycznej⁴. Zgodzić się z tym paradoksem można przy poprawce, iż nie ma stałych i wspólnych różnym klasom esejów zasad formalnych. Niewątpliwie — esej z natury ignoruje obowiązujące granice i wewnętrzne podziały literatury. Do jego istoty przynależy wolność i nieograniczoność. Jak wspomnieliśmy, w czasie panowania poetyk normatywnych esej żył poza terenami oficjalnie uznawanymi i dziś zaliczamy do niego te przekazy słowne, które nie były odczytywane wówczas jako literackie. Bujny rozwój tego gatunku zaczął się w czasach rozkładu normatywnej teorii klasycystycznej, a szczytowy okres nastąpił w pierwszej połowie w. XX, w kulturze literackiej nastawionej na eksperyment, przełamywanie tradycyjnych podziałów i twórczość „pozarodajową”. Eseistyka stała się dzisiaj pełnoprawną dziedziną literatury, a nawet zaznaczył się jej wpływ na inne gatunki — koronnym przykładem jest powieść. Esaj najlepiej ma się w sytuacji kiedy rygory rodzajowe są już rozluźnione, ale jeszcze rozpoznawalne i mają moc obowiązującą przynajmniej w niektórych dziedzinach działalności literackiej. Postępujący proces zanikania tradycyjnych klasyfikacji i ogólnej amorfizacji literatury utrudnia istnienie eseistyce. Kiedy powstaje duża ilość dzieł o luźnej, otwartej konstrukcji, których przynależności gatunkowej nie można zidentyfikować, esej zaczyna rozpląwać się i niknąć w owej nieokreśloności. Gdyby tendencje homogenizacyjne uzyskały przewagę absolutną, przestałby istnieć, kiedy bowiem wszystko jest esejem, nie ma miejsca dla niego. Nie bądźmy jednak katastrofistami: do sytuacji takiej nigdy nie dojdzie, gdyż oznaczałaby ona również koniec literatury.

Wracając na grunt nauki o esaju przyjrzyjmy się wynikom najnowszych badań. Przeważnie uprawiana jest pozytywna metoda opisu, tzn. wykrywa się morfologiczne i (rzadziej) funkcjonalne, stale obserwowane cechy tekstów należących do tego gatunku. Jednak — jak mówiliśmy — najlepsze opracowania są bardzo ostrożne i... bardzo ogólne. Oto np. definicja Ludwiga Rohnera podsumowująca jego ogromne dzieło *Der deutsche Essay*:

Esej, samodzielny gatunek literacki, obejmujący krótkie, zamknięte, choć stosunkowo luźno skomponowane utwory refleksyjnej prozy, które w wyrafinowanej estetycznie formie swobodnie interpretują określone tematy, przy tym z najwyższym upodobaniem działając syntetycznie, asocjacyjnie i wyobrażeniowo, po mistrzowsku nawiązują duchową rozmowę z literackim partnerem, któremu proponują różnorodne obrazy, konstrukcje myślowe i przeżycia⁵.

Wydaje mi się, że pełna definicja prawdziwie oddająca charakter omawianego typu prozy musi w równej mierze uwzględniać genologiczne

⁴ Zob. Rohner, *op. cit.*, s. 673.

⁵ *Ibidem*, s. 672.

parametry sytuacyjne. W trakcie ewolucji zmieniają się radykalnie poszczególne struktury, natomiast stałe są wyrażane świadomie relacje oddzielające esej od innych gatunków systemu literackiego. Jego stałe cechy morfologiczne są bardzo słabo rozróżnialne. Tak samo tematyka nie może spełniać roli specyfikującej, gdyż esej porusza wprawdzie nie wszystkie tematy, ale wszystkie powszechnie ważne. Ta niespecjalistyczność i powaga poruszanych tematów nadają esejowi charakter niesystemowej i nieprofesjonalnej filozofii życia, co słusznie podkreślają współcześni nam teoretycy eseju (szczególnie Bruno Berger). Również ogromna, niczym nie ograniczana różnorodność ukształtowań stylistycznych i środków przekazu nie pozwala tu szukać *differentia specifica* omawianego gatunku; co najwyżej można mówić ogólnie o bardzo swobodnej, ale pięknej — artystycznie umotywowanej i precyzyjnej konstrukcji. Ważną cechą wyróżniającą są relacje osobowe wpisane w strukturę eseju, które polegają w głównej mierze na eksponowaniu osobowości podmiotu mówiącego i odbiorcy, często indywidualizowanego i bezpośrednio występującego w tekście. Sposób rozwiązywania problemów i postawa światopoglądowa autora wewnętrznego są stosunkowo najbardziej widoczną „różnicą swoistą”: niesystematyczność, a nawet pewna kapryśność myślenia, mnożenie pytań i punktów widzenia, unikanie zdecydowanych i kompletnych rozwiązań problemów, przewaga przypuszczeń nad dowodami, osobiste i emocjonalne traktowanie zagadnień teoretycznych, zastępowanie pojęć obrazami...

Propozycja definicji eseju jako gatunku przybrała więc taki oto kształt: niefikcyjny gatunek prozatorski, którego gramatyka powstała głównie na zasadzie opozycji wobec aktualnego systemu gatunkowego, jako jego uzupełnienie bądź modyfikacja. Natomiast określenie realizacji tekstowej tak rozumianego gatunku dałoby się wyartykułować następująco: swobodnie skonstruowany średnich rozmiarów utwór prozatorski, w którym nawiązania do tekstów innych kodów gatunkowych przeważają nad nawiązaniem do tekstów własnego kodu gatunkowego. Porusza on różnorodne, ale doniosłe problemy egzystencjalne, akcentuje osobisty charakter rozważań i wykorzystuje różnorodne sposoby uprawiania refleksji, posługując się niemal wszystkimi środkami języka poetyckiego. Fabularność pojawia się czasem jako element drugorzędny.

Zaproponowana powyżej definicja eseju wymaga dopełnienia kilku uwagami ogólnymi, dotyczącymi procedur klasyfikowania przekazów literackich⁶. Zasada relacyjnego — uwzględniającego działanie całego syste-

⁶ Wnikliwe i usystematyzowane omówienie dziejów typologizacji literatury zawiera książka H. Markiewicza *Główne problemy wiedzy o literaturze* (Kraków 1965 i wyd. nast., rozdz. *Rodzaje i gatunki literackie*). Zob. też R. Wellek i A. Warren, *Teoria literatury*. Warszawa 1970, rozdz. *Rodzaje literackie* (tłum. I. Sieradzki).

mu komunikacji literackiej (lub jego obszernego sektora) — wyodrębniania tekstów wprowadza nowe kryterium dokonywania podziałów literatury. Przyjąwszy proponowaną perspektywę genologiczną wyróżnić można trzy zasadnicze sposoby klasyfikacji tekstów literackich:

1. Grupowanie utworów posiadających wspólne cechy morfologiczne. Podejście takie jest charakterystyczne dla poetyki — polega na rozpoznaniu i opisie empirycznych jakości szeregu dzieł, a następnie na łączeniu ich w duże całości na podstawie powtarzania się wykrytych jakości.

2. Grupowanie utworów, w których przejawia się ta sama postawa duchowa lub które są aktualizacjami wspólnej formy poznawania i konstruowania rzeczywistości. Ta metodologia klasyfikacyjna — uprawiana najczęściej w ramach neokantyzmu, fenomenologii, egzystencjalizmu — dąży do wydobywania istoty gatunku czy rodzaju, ukrytej głęboko, poza zewnętrznymi i akcydentalnymi elementami. Uchwycenie istoty lub formy (rozumianej szerzej niż w poetyce — raczej w duchu epistemologii kantowskiej) dokonuje się poprzez poznanie intuicyjne, dociekanie filozoficzne, ogląd ejdetyczny, itp.

3. Wyodrębnianie przekazów literackich przejawiających określone tendencje wobec znakowych obiektów zewnętrznych (kryterium relacyjno-energetyczne). Główną regułą specyfikującą jest już nie zbiór cech budowy ani istota, lecz sieć stosunków dialogowych z innymi zbiorami tekstów. Grupa wypowiedzi pełniących wspólne zadania w procesie komunikacji literackiej rozumiana jest jako wiązka energii semantyczno-estetycznej. Poza umożliwieniem wyodrębnienia przestrzeni istnienia eseju perspektywa „energetyczna” jest szczególnie przydatna przy klasyfikacji następujących typów tekstów: a) nastawionych na pełnienie funkcji pragmatycznych (publicystyka, dydaktyka, krytyka, propaganda); b) użytkowych, niesamodzielnych — nie mających autonomicznego bytu, stanowiących element większych mechanizmów komunikacyjnych.

2

Recepcja *Podróży do piekieł* Bolesława Micińskiego była świadectwem uzyskania przez esej pełni praw należnych autonomicznemu gatunkowi literackiemu, a także jednym z wielu sygnałów dokonującego się wówczas przełomu w twórczości prozatorskiej i świadomości literackiej. Rewerencja, z jaką przyjęto eseistyczną książeczkę 26-letniego debiutanta, to zjawisko nie spotykane przed sezonem literackim 1937/38. Przypomnijmy kilka „świadectw odbioru”⁷. W dyskusji zorganizowanej przez „Wiadomości Literackie” na temat najwybitniejszych dzieł polskich autorów, jakie opublikowano w r. 1937, *Podróże do piekieł* znalazły się wśród książek

⁷ Termin M. Głowińskiego (*Świadectwa i style odbioru*. „Teksty” 1975, nr 3).

pretendujących do głównej nagrody⁸. Z kolei w ankiecie redakcji „Prosto z mostu”: *Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w roku 1937*, za *Podróżami do piekieł* wypowiada się kilku uczestników⁹. Do tego trzeba dodać falę recenzji, i to wybitnych piór — omawiali esej Micińskiego m. in. Tadeusz Breza, Kazimierz Czachowski, Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Kott, Hieronim Michalski, Artur Sandauer, Konstanty Troczyński, Kazimierz Wyka¹⁰. Wprawdzie dostojna i zachowawcza Polska Akademia Literatury przyznała Nagrodę Młodych za rok 1937 *Młodości Jasia Kunefala* Stanisława Piętaka, ale trzeba pamiętać, że Miciński był pierwotnie kandydatem większości jury¹¹. Niech więc książka Bolesława Micińskiego będzie materiałem rekonstrukcji poetyki eseju z końcowego okresu literatury dwudziestolecia międzywojennego. Do takiego wyboru uprawnia zarówno ranga, jaką autor uzyskał w owych latach, jak i — szczególnie ważny dla tej pracy — fakt, że jego autorem jest przedstawiciel pokolenia wchodzącego do literatury po 1930 roku.

Architektura *Podróży do piekieł* naznaczona jest mitycznym piętnem, spowodowanym zapewne przez „piekielną” tematykę: esej składa się z 7 części, a wiadomo, jak wiele magicznych znaczeń miała ta cyfra w różnych kulturach. Najdłuższa część (pierwsza) zajmuje 9,5 stronicy druku¹², najkrótsza (piąta) trochę ponad 4; pozostałe — od 6 do 8 stronic. W sumie 49 stronic, co stanowiło wówczas górną granicę dopuszczalnych

⁸ Protokół z dyskusji nad najwybitniejszą książką polską 1937 r. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 11.

⁹ Odpowiedzi na ankietę wymieniającą książkę Micińskiego podał „Prosto z mostu” 1938, nry 5, 8, 13, a podsumowanie ankiety — w nrze 18/19.

¹⁰ T. Breza, K. Wyka, *Dwugłos o Bolesławie Micińskim*. „Ateneum” 1938, nr 2. Przedruk tekstu Wyki, zatytułowany „*Podróże do piekieł*”, znajduje się w jego tomie: *Stara szuflada*. Kraków 1967. — K. Czachowski, „*Podróże do piekieł*”. „Nowa Książka” 1938, z. 4, s. 204. — J. Iwaszkiewicz, „*Podróże do piekieł*”. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 24, s. 4. — J. Kott, *Spacer po pieklach*. „Pion” 1938, nr 8, s. 3—4. — H. Michalski, *Szkice literackie*. „Kultura” (Poznań) 1938, nr 8, s. 5. — A. Sand[auer], *Spory filozoficzne*. „Nowy Dziennik” 1938, nr 132, s. 8—9. — K. Troczyński, *Uroki pięknego stylu — przyczynek do dziejów snobizmu*. „Dziennik Poznański” 1938, nr 85, s. 7.

¹¹ W pierwszym głosowaniu na kandydaturę Micińskiego padło 5 głosów, na Piętaka tylko 1 głos. Z powodów proceduralnych (nikt nie uzyskał większości głosów) zarządzono następne głosowanie. W drugim Miciński otrzymał znów 5 głosów, a Piętak już 4, w trzecim: Miciński — 6 głosów, Piętak — 7 (większość). W głosowaniu wzięło udział 13 akademików, gdyż nieobecni byli Szaniawski i Wierzyński. Do nagrody kandydowali wtedy również: J. Andrzejewski, T. Breza, H. Malewska, T. Parnicki, K. Pruszyński, A. Rudnicki, H. Worcell, J. Zagórski (zob. *Nagroda Młodych*. „Prosto z mostu” 1938, nr 8, s. 4).

¹² Poniższa eksplikacja przeprowadzona została na tekście *Podróży do piekieł* zamieszczonym w wydaniu: B. Miciński, *Pisma. Eseje. Artykuły. Listy*. Wybór i opracowanie: A. Micińska. Kraków 1970. Do stronic tego wydania odsyłają liczby w nawiasach podane po cytatach.

rozmiarów dla eseju — Miciński nigdy nie napisał tekstu dłuższego, a pozostałe eseje są przeważnie kilkakrotnie krótsze. Także inni eseści pokolenia 1910 uprawiali krótkie formy eseistyczne; np. teksty tego gatunku, jakie napisał w latach trzydziestych Kazimierz Wyka, mieszczą się w granicach 3,5 strony (*Honoriusz Daumier*, 1934) i 13 stron (*Starość Norwida*, 1933)¹³. Jedyne dłuższe niż *Podróże do piekieł* eseje w drugim dziesięcioleciu międzywojennej literatury obejmuje 57 stron w wydaniu paryskim¹⁴, ale składa się on z osobno tytułowanych części, zachowujących pewną autonomię, przypomina więc nieco cykl eseistyczny. Miciński nie dzieli tak wyraźnie całości tekstu, natomiast uruchamia liczne inne środki delimitujące, szczególnie aktywne w mniejszych odcinkach wypowiedzi. Każdą z siedmiu dużych części *Podróży do piekieł* podzielił autor na mniejsze, kolejno numerowane fragmenty, przeważnie 1—3-stronicowe. Ten numerowany układ linearnych fragmentów tekstu jest cechą wyróżniającą Micińskiego wśród rówieśników. Chwyty tego nie stosuje zupełnie Wyka, który z reguły w ogóle wówczas nie dzielił swych tekstów na części; bardzo rzadko pojawia się on u Włodzimierza Pietrzaka; nieco częściej u Frydego, lecz niekonsekwentnie i wyimennie z metodą tytułowania podrozdziałów dużych szkiców. Numerowanie fragmentów zbliża Micińskiego do starszego przyjaciela a zarazem mistrza eseju — ów komponował średnich rozmiarów teksty z kolejno numerowanych najczęściej 2—3-stronicowych fragmentów. Oto jak przedstawiają się proporcje *Pana Jowialskiego i jego spadkobierców*:

część	1	2	3	4	5
liczba stron	11	9	12	13,5	9
liczba fragmentów	6	4	6	7	5

Porównując te proporcje z *Podróżami do piekieł*, zauważamy, iż Miciński silniej delimituje swoją wypowiedź już na poziomie dużych odcinków (tzn. części eseju). Ale nie tylko na tym poziomie. Operuje małym, parozdaniowym akapitem — akapity półstronicowe są dość rzadkie. Co więcej, pojawiają się 1-zdaniowe akapity, często o aforystycznej zwięzłości. Parokrotnie w *Podróżach do piekieł* występują całe szeregi pojedynczych zdań (pojedynczych w sensie gramatycznym, a także w sensie układu graficznego, akapitowego).

Takie zasady architektoniki eseju zmuszają do maksymalnego nasycenia tekstu figurami stylistycznymi, aby małe fragmenty — na jakie utwór został rozczłonkowany — mogły zachować wyznaczoną im wzglę-

¹³ Przedruk wszystkich wymienionych w tym artykule esejów Wyki — w tomie *Stara szuflada*.

¹⁴ P. Hostowiec [J. Stempowski], *Eseje dla Kassandry*. Paryż 1961. Format (liczba znaków) esejów Micińskiego i Stempowskiego w obu wydaniach książkowych jest identyczny.

nie (bo w ramach jednej struktury literackiej) autonomiczną pozycję. Stawia to eseistę w sytuacji innej niż zachodząca w tekście o narracji epickiej, bardziej powolnej i rozlewnej — takiej, której najwybitniejszym reprezentantem stał się w późniejszych latach Kazimierz Wyka. Epicki tok narracji pozwala na rozrzedzenie tropów semantycznych i operowanie konceptami rozwijanymi w większych odcinkach tekstu. Zupełnie inaczej budowany jest tekst intensywnie delimitowany, tu trzeba ciągle stosować „stylistyczne środki natychmiastowego działania”. I *Podróże do piekieł* realizują tę regułę konsekwentnie. Przede wszystkim spełnia powyżej sformułowaną dyrektywę różnorodna metaforyka. Zabiegi metaforyzujące język eseju stosuje Miciński aktywnie bez przerwy: zarówno w odcinkach poniżejzdaniowych jak i dłuższych — tworząc rozbudowane metafory. Przytoczmy najpierw szereg najmniej skomplikowanych metafor, niejako metafor nuklearych.

[...] Odys, tragiczny bohater, zawiązał tylko węzeł tragicznej sieci. [30]

W monumentalnych fugach Bacha śledzimy temat, jak nitkę w ściegach krzyżowych [...]. [34]

Marzenie rozwija się poza ograniczeniami rzeczywistości, przelatuje nad piekłem i nie broczy skrzydeł w falach Acherontu. [52]

dzisiejszy stan wiedzy o człowieku przypomina stan nauk geograficznych w wiekach średnich, gdy zważano obręb świata, gdy wytyczano lądy o fantastycznych zarysach, o konturach podobnych do syren i hipogryfów. [53]

Przejęciowym rodzajem metafory jest 1-zdaniowa wprawdzie, ale złożona przenośnia, w której wyraźnie wyodrębniają się dwa układy znaczeniowe, silnie ze sobą związane syntaktycznie i semantycznie:

Ten król dążąc uparcie z wiosłem na ramieniu w głąb lądu, musiał chyba przypominać stracha na wróble — śmieszny, jak koźlonogi symbol tragiczności. [29]

Metafory rozbudowane przybierać mogą kilka wariantów: a) metafory paralelicznej:

Śmierć śpiewa na łakach syrenich, śmierć — szczęśliwa suka, drzemie w jaskini Skilli, śmierć — boska charibdis, „ponurą poi się wodą”. [28]

b) wielkiego łańcucha metaforycznego. Najdoskonalszą manifestacją tak nazwanego tropu semantycznego jest początek części 2 *Podróży do piekieł*, w którym podjęto problem substancji oraz jej stosunku do zjawisk i wrażeń. Najpierw zjawia się zmetaforyzowany obraz rzeczywistości pozbawionej substancjalności, gdzie poszczególne zjawiska, umocowane dotąd silnie w swych substancjach, uzyskują nagle niezależny byt:

Gdyby dwa słońca wypłynęły na niebo, gdyby drzewa zerwały się do lotu, łopocąc skrzydłami gałęzi i gubiąc zielone pióra liści, przestalibyśmy wierzyć

w rzeczywistość. Rzeczywistość zrównałaby się ze snem. Byłby to dzień Sądu Ostatecznego, w którym zerwane zostaną prawa rządzące światem. W dniu tym, jak nas zapewnia Apokalipsa, niebo ustąpi jak księgi zwinione, spłyną wyspy, a konie urągając prawu ciężenia cwałować będą wśród obłoków. [32—33]

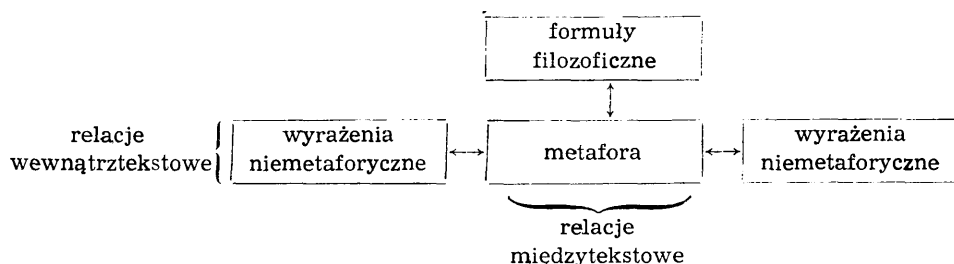
Następnie obraz ten powróci znów i zostanie sparafrazowany, rozwijając dalej apokaliptyczny wątek:

W dniu Sądu Ostatecznego ręka Boża skruszy wiotki szkielet substancji. Wrażenia zmysłowe, pozbawione trwałego substratu, spłyną strumieniem psychicznym, jak połyskująca ławica ryb, jak chmura motyli nad łąką, a świat zerwany z kotwicy, która wbiła drapieżne szpony w mocne, skaliste dno rzeczywistości, zakręci się na mętnych nurtach iluzji. [34]

Równie skomplikowanych formalnie i niezwykle sugestywnych metafor niewiele można byłoby znaleźć w naszej poezji, a w prozie nie ma chyba analogicznej¹⁵.

Metaforyka, która w poezji może nasycać tekst bez ograniczeń, w prozie — szczególnie z pogranicza dyskursywności — przejawia znacznie mniejszą aktywność. Metafora pełni w eseju w mniejszym stopniu funkcję wzmacniania estetyczności („ornamentu”), a w znacznie większym stopniu — ogniwa w łańcuchu rozumowania. Sprawdzeniem trafności metafory jest jej „celność” (nośność myślowa), czyli możliwość zastąpienia obrazem pewnej fazy dyskursu. Wytwarzanie nowych znaczeń daje się zrealizować dzięki odniesieniu metafory do dwu układów motywujących jej budowę. W pierwszym planie należy rozpatrzeć relacje między formułą metaforyczną a sformułowaniami filozofii dotyczącymi tego samego przedmiotu. Związek między wyrażeniami utrwalonymi w tradycji danej dyscypliny a nowym wyrażeniem metaforycznym pozwala uchwycić zmiany znaczenia. Oprócz nawiązań układu paradygmatycznego trzeba rozpatrzeć relacje zachodzące w porządku syntagmatycznym, a więc wyszukać więzi między metaforą a jej niemetaforycznymi sąsiedztwami. Przenośnia pojawiająca się na miejscu jakiegoś możliwego wyrażenia niemetaforycznego demonstrowuje swoje możliwości substytucyjne. Drugi z omówionych typów odniesień zbliżony jest do opisywanego w substytucyjnej teorii metafory, wypracowanej na gruncie retoryki. Ale tylko zbliżony, gdyż obok podkreślania konieczności umieszczenia metafory (z niefabularnego tekstu prozatorskiego) w ciągu narracyjnym — zaznaczyć trzeba jej niepełną przekładalność na język dyskursywny.

¹⁵ Na bezbłędną trafność cytowanej przenośni od razu zwrócił uwagę K. Wyka w recenzji *Podróży do piekieł* pisząc (cyt. za: *Stara szuflada*, s. 256—257): „Oto obraz prawdziwie filozoficzny; nie jakiś sztafaż zewnętrzny, nastrojowy czy symboliczny, gwoździ stworzenia ekwiwalentów uczuciowych, jaki w podobnej sytuacji znali poeci Młodej Polski, ale samo pojęcie w ruchu ostatecznym, który obnaża zawarty w nim ładunek, uniezwykła wprowadzeniem w stan, do jakiego tych pojęć nie zwykliśmy wprowadzać”.



U Micińskiego przenosi się upostaciowaniem idei, środkiem odsłaniającym nowe jakości semantyczne omawianego zjawiska lub problemu, a przede wszystkim — sposobem ukazania ukrytych powiązań między pojęciami. Sprawdzianem wartości metafory jest nie tylko estetyczne nacechowanie tej figury rozpatrywane w izolacji, ale jej funkcjonalność w ciągu rozumowania. Można nawet sformułować to radykalniej: metafora dobrze spełnia swoją funkcję w eseju, jeśli staje się niewymienialnym, wiążącym lub puentującym elementem rozwijanego dyskursu. Ową równowagę myśli i obrazu szczególnie podkreślał Miciński w swych dywagacjach metaliterackich. W zamykającym *Portret Kanta* wyznaniu metodologicznym *Od autora*, rozważa sprawę obrazu filozoficznego, ograniczając ją jednak przez sprowadzenie na płaszczyznę mechanizmów i skojarzeń wizualnych:

Założenia artystyczne niniejszego szkicu zawarte są w tytule: *Portret Kanta*. *Portret* — założenia są więc natury malarskiej, a że żywot Kanta przysłowiowo był bezbarwny i monotony, wyłoniły się niemałe trudności, skoro *ex definitione* trzeba było starannie unikać wszelkich pozamalarskich elementów, takich jak analiza psychologiczna, interpretacja tekstu czy historyczny komentarz. Ambicją tego szkicu była transpozycja pojęć na wyobrażenia. [122]

Portret Kanta, tekst nieco późniejszy, ukończony w r. 1941, stanowi szczególnie ciekawy przykład zastosowania mechanizmu metaforyzacji. Cały ten esej jest w swej strukturze głębokiej metaforą, próbą, która za pomocą plastycznych wyobrażeń ma przedstawić i wyeksplikować istotę filozofowania autora *Krytyk*. Operacje metaforyzacyjne są głównym czynnikiem generującym tekst *Portretu Kanta* — wyjątkowo ciekawy jeszcze z tego względu, że stanowi rzadki przypadek eksperymentu autotematycznego w eseistyce. Sygnały metatekstowe są zawarte *implicite* w strukturze przekazu literackiego oraz są stematyzowane we fragmentach teoretycznych rozważań (jak choćby przytoczony wyżej fragment).

✓ Powrócić trzeba do kwestii innych sposobów konstruowania małych odcinków dyskursu eseistycznego. Z całego repertuaru tropów semantycznych znalazły zastosowanie w esejach Micińskiego jeszcze te, które sytuują się w przestrzeni zorganizowanej przez porównanie i aforyzm. Porównania są rozbudowane — ich zadaniem jest ukonkretnienie filozoficznych pomysłów autora. Szczególnie ulubionym środkiem jest zestawianie zjawisk psychicznych ze zjawiskami przyrody:

W obu postaciach [jakie przybrał Odyseusz] bez trudu odnajdujemy tożsamość, podobnie jak w fasolce za oknem, która wczoraj okryta zielonymi pąkami, dziś rozkwitła i jutro szernieje. [35]

Stosunek marzeń i snów do sprawnie działającej świadomości przypomina stosunek ładów do mórz na ziemskim globie — fantazje i sny obramowały nasze życie, jak tajemniczy i szumiący ocean. [53]

Rozpatrując miejsce, jakie porównaniom przypadło w poetyce esejów z lat trzydziestych, trzeba stwierdzić, iż odgrywały one jednak rolę dość podrzędną, znacznie mniejszą niż metafora i aforyzm, którym z kolei trzeba się zająć nieco szczegółowiej. Aforystyka jest odrębnym gatunkiem (typem?) literatury, posiada chyba najwspanialszą tradycję, sięgającą początków piśmiennictwa. Poszczególne aforyzmy — tak jak jednostki sąsiadujących zbiorów „literatury najmniejszych form” (zresztą krzyżujących się zakresami) — jest samodzielnym tekstem. Dlatego umieszczenie maksymy, gnomy, sentencji, nawet przysłowia itp. w ramach większego utworu stanowi czynnik wzmacniający niezależną pozycję zdania lub fragmentu, a zatem działający dezintegrująco. Każdorazowe pojawienie się aforyzmu powoduje powstanie napięcia i jest swoistą próbą sił czynników spajających tekst i tendencji odśrodkowych. Zakłócenie narracji powodowane użyciem aforyzmu stanie się należycie zrozumiałe, jeśli posłużymy się schematem akumulacji znaczeniowej narracji sformułowanym przez Janusza Sławińskiego — na wzór zasady Mukařovskiego¹⁶. Zasadę akumulacji znaczeniowej w utworze fabularnym przedstawił Sławiński następująco:

a	b	c	d	e
	a	b	c	d
		a	b	c
			a	b
				a

Pierwsza linijka schematu obrazuje następstwo elementów sekwencji („oś horyzontalną”). Kolumny pionowe zaś ukazują „kolejne stadia kryształizacji semantycznej”. Pojawienie się aforyzmu *da* (tutaj wstawionego na miejsce elementu d) zmienia przebieg procesu narastania systemu znaczeniowego tekstu:

¹⁶ J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W: *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974. Omawiając kumulację znaczeń w trakcie rozwijania narracji Sławiński buduje najbardziej ogólny model odnoszący się do wszelkich tekstów narracyjnych. Musiał przy tym założyć, dla celów eksperymentalnych, równowagę poszczególnych odcinków narracji, gdy w rzeczywistości rozwój narracji i przyrost znaczeń odbywa się nierównomiernie, skokowo, pełen jest zakłóceń, przyspieszeń i rozmaitych zdarzeń semantycznych. Model Sławińskiego powinien stanowić doskonały punkt wyjścia do bardziej szczegółowych badań semantyki narracyjnej. — O roli przysłowia w utworze narracyjnym obszernie pisał J. Mukařovský w książce *Cestami poetiky a estetiky* (Praha 1971). Duże fragmenty pt. *Przysłowie jako część kontekstu* w przekładzie B. S. Kundy opublikowała „Literatura Ludowa” 1973, nr 4/5.

—— c ——	da ——	e
b	(c	(da)
a	b	c
	a	b
		a

Miciński często wprowadza co bardziej udane realizacje sztuki lapi-darnego mówienia — bądź cytując osiągnięcia mistrzów gatunku, bądź wprowadzając własne sentencje. Ma to oczywisty związek z intensywną deliminacją szkiców autora *Myśli o wojnie* stając się jednym z głównych „środków natychmiastowego działania tekstotwórczego”. Już jednak na tym poziomie zaznacza się troska autora o spójności całej struktury tekstowej. Oprócz pojedynczych złotych myśli pojawiają się układy aforyzmów, czasem wielokrotnie złożone. Oto w części 6 dokonywana jest rekonstrukcja osobowości Kartezjusza i jego przeżyć stanowiących psychiczne podłoże narodzin przełomowej koncepcji filozoficznej. Sprawną formą relacji introspekcyjnej może być zbiór aforyzmów, ale specjalnie zorganizowanych:

Wiedział, że rozmawiać z ludźmi innych wieków jest to poniekąd to samo, co podróżować.

Ale — kiedy człowiek obraca zbyt wiele czasu na podróżowanie, staje się wreszcie obcym w swoim kraju.

Wiedział, że wymowa posiada nieporównaną siłę i piękność; że poezja ma wykwinty i słodczyce bardzo czarujące.

Ale — sądził, że i jedno, i drugie — to raczej dary umysłu niż owoce studiów.

Wiedział, że nauki matematyczne zawierają wymysły bardzo subtelne.

Ale — dziwił się, iż skoro ich podwaliny są tak mocne i stałe, nie zbudowano na nich czegoś wznioślejszego.

Wiedział, że teologia uczy, jak zdobywać niebo.

Ale — dowiedział się, jako rzeczy bardzo pewnej, że droga doń jednakowo jest otwarta dla najbardziej nieuczonych, jak i najuczeńszych. [63]

Poszczególne zdania zawierają ogólne myśli o ważnych sprawach życiowych i są sformułowane w sposób dobitny, zaskakujący i skłaniający do uznania ich trafności — można więc zaliczyć je do klasy sentencji. Nie występują jednak samodzielnie, lecz zestawione są na zasadzie antytezy, tworząc pary opozycyjnych znaczeniowo fragmentów. Kontrast semantyczny budowany jest dzięki wykorzystaniu gry paralelizmów składniowych obu segmentów (początek pierwszego segmentu: „Wiedział, że...”, początek drugiego: „Ale...”) oraz dzięki powtórzeniom leksykalnym i kontrastom znaczeniowym słów. Enumeracja kolejnych antytetycznych układów kompletuje cechy sytuacji egzystencjalnej sprzyjającej narodzinom genialnych odkryć: sytuacji wątpienia zmierzającego zdecydowanie ku pewności.

Czas przerwać dotychczasowe procedery analityczne, bez litości atomizujące jednolity tekst *Podróży do piekieł*, i przejść do zasadniczej kwestii — mechanizmu budowania spójności wypowiedzi eseistycznej. Sprawa ta, ważna przy rekonstrukcji poetyki każdego utworu literackiego, nabiera wagi szczególnej podczas interpretacji *Podróży do piekieł*, których autor wyznał przecież:

Zadaniem eseju jest przedstawienie złożonego problemu w taki sposób, aby można było go ująć jednym rzutem, jak obraz. [196]

Mechanizmy koherencyjne uruchamiane są na wielu poziomach tekstu i w rozmaitych odcinkach narracji eseistycznej z różną intensywnością. Sprowadzić je można do dwu zasadniczych rodzajów działań spójnościowych: operowania powtórzeniami (dosłownymi i parafrazowanymi) różnych segmentów dyskursu¹⁷ oraz budowanie stale obecnych kategorii znaczeniowych. Pomiedzy powtórzeniami stylistyczno-kompozycyjnymi a stałymi elementami semantyki tekstu istnieje współzależność, choć nie można przyjąć po prostu, iż tylko powtórzenia sekwencji strumienia narracji uruchamiają stałe, duże jednostki znaczeniowe.

Częściej niż w dominujących wówczas typach prozy: literackiej (realistycznej, psychologicznej) i naukowej stosowane są w esejach Micińskiego powtórzenia syntaktyczne. W zależności od kontekstu pełni ta figura szczególne funkcje. Cytowany (częściowo tylko) na poprzednich stronicach szereg aforystyczny musiał pojawić się w piątym fragmencie części 6 ze względów właśnie koherencyjnych. Część 6 należy do najbardziej ufilozoficznych fragmentów eseju, rozważane są w niej powiązania funkcjonalne i genetyczne teorii Kartezjusza. Filozoficzne analizy oraz biograficzne i historycznokulturowe hipotezy przesuwają tę część *Podróży do piekieł* na tereny zagospodarowane zazwyczaj przez rozprawy naukowe. Nadanie niemal poetyckiej rytmizacji jednostronicowemu odcinkowi tekstu stanowiło dostatecznie silny sygnał organizacji naddanej, „ratujący” literacki (estetyczny) charakter fragmentu, a pośrednio i całej części. Obok funkcji sygnału estetycznego, powtórzenia służyły podkreślanu retorycznych zalet tekstu. Dlatego paralelizm składniowy pojawia się tak często w zakończeniach fragmentów jako dobitna puenta. W końcówce drugiego fragmentu ostatniej części, aby uwydatnić znaczenie etycznych dokonań Descartes’a poprzedza Miciński puentujące stwierdzenie ich ponadczasowej doniosłości kilkakrotnym powtórzeniem schematu zdaniowego, polegającego na kontrastowym zaznaczeniu pomyłek autora *Medytacji*:

¹⁷ O powtórzeniu jako zasadniczym mechanizmie tworzącym tekst wielokrotnie pisał J. Lotman w swych głównych dziełach: *Лекции по структуральной поэтике* (Тарту 1964, zwłaszcza s. 65—66) i *Структура художественного текста* (Москва 1970, zwłaszcza s. 132—233).

Wiemy dziś, że *glans pinealis* nie jest siedzibą duszy, jak mniemał Kartezjusz, ale — szczątkiem oka ciemieniowego.

Wiemy, że nie ciepło jest przyczyną ruchów krwi, jak pouczał w *Rozprawie* — ale działanie mięśnia sercowego.

Wiemy, że nie stworzył swej *Mathesis universalis*, ale — wiemy, że jego etyka obowiązuje dziś jeszcze zarówno Hylasa jak i Filononousa. [66]

Powtórzenia, paralelicznie skonstruowane zdania, udobitniają przeświadczenie o genialnej pomyłce filozofa, a w pewnej mierze sugerują, iż wielki myśliciel nie myli się nigdy, gdyż jego pomyłki są bardziej inspirujące niż odkrycia innych. W ramach poszczególnych fragmentów Miciński stosuje z upodobaniem zasadę nawrotu słów kluczowych (raz znaczeniowo, innym razem emocjonalnie) w danym odcinku wypowiedzi, transfiguracje obrazów, parafrazy zdań-sentencji. W wyjątkowych wypadkach pojawia się chwyt analogicznej budowy kolejnych akapitów. Np. w zakończeniu eseju zdania otwierające akapity rozpoczyna Miciński czasownikami: pierwsze — „Wątpił”, drugie — „Wątpił”, trzecie — „Wybierał”, czwarte wyłamuje się z tej prawidłowości, piąte — „Łamał” (69). Jak widać, czasowniki użyte są w identycznej formie 3 osoby liczby pojedynczej trybu oznajmującego.

Szczególny przypadek powtórzenia stanowi *cytat-refren*. Obok powracających cytatów, różnorodnie parafrazowanych lub przywoływanych aluzyjnie, trzykrotnie pojawia się fragment *Odysei* (21, 31—32, 44), który stanowi jeden z kluczowych nośników znaczeń w eksplikowanym eseju. Zrekonstruowanie funkcji przydzielonej temu fragmentowi epopei Homera ma duże znaczenie dla odczytania globalnego sensu *Podróży do piekieł* — zajmiemy się więc nim przez chwilę. Po raz pierwszy prorocstwo Tejrezjasza pojawia się jako motto części 1, nadając określony kierunek narracji tego wstępu. Rola motto jest szczególnie ważna, gdyż jako informacja metatekstowa sugeruje interpretację następujących po nim fragmentów. W analizowanym teraz przypadku cytat z Homera spełnia kilka zadań: a) wprowadza tematykę podróży w zaświaty, b) określa charakter wyobrażeń o piekle stojących u początków europejskiej kultury, c) wprowadza Odyseusza — bohatera pierwszych części, d) nadaje mityczno-archaiczną tonację początkowych faz *Podróży do piekieł*. Kiedy ten sam fragment księgi XI *Odysei* powróci pod koniec części 1, stanowi nie tylko „rym kompozycyjny”, klamrę spinającą samodzielny odcinek dyskursu, ale niesie ze sobą konfigurację nowych znaczeń światopoglądowych. Wyprawa Odysa do piekieł okazuje się konsekwencją jego wyboru polegającego na „afirmacji tragicznej rzeczywistości”:

za życia odrzucił ofiarowaną przez Kalipso nieśmiertelność, aby móc spędzić ostatnie lata na skalistej Itace — po śmierci, wyrzucony przez czas na „Wyspy szczęśliwych”, szamocze się i myśli o ucieczce. [31]

W nowym kontekście te same słowa epopei Homera, lokując się w porządku rozmyślań o ludzkim losie jednostkowym, ujawniają nie przewidywane dotąd możliwości odczytań:

wiosło sążniste ująwszy w ręce — uciekać
 Będzie daleko, daleko, wędrując stopą strudzoną,
 Aż przyjdzie do ludzi takowych, których wzrok nigdy na ziemi
 Morskich nie widział fal... a ręka ich soli przenigdy
 Do strawy nie sypie, a oni nie znają, co spławne są statki,
 Bo nigdy nie oglądali czerwono-lśniących kadłubów
 Szerokożaglich naw... ni wiosel, które skrzydłami
 Są dla pierzchliwych korabiów! [...]

Cytat ten pojawi się wszakże jeszcze w piątym fragmencie części 3, której postacią główną jest Robinson Kruzo. Między Odyseuszem a Robinsonem istnieją podobieństwa osobowościowe i biograficzne: obaj tęsknią do rodzinnych krajów i marzą o domu, a muszą nieustannie wędrować po obcych lądach, wyspach i morzach; obaj też godzą się na przyjęcie wszystkich doświadczeń ludzkiej kondycji, pojmując wędrówki piekielne jako pokutę, czyli konieczny etap w drodze do nieba. Właśnie przekonanie o powszechności — i na poziomie głębokiej struktury: niezmienności — doświadczeń oraz sytuacji egzystencjalnych pozwala zastosować do opisu peregrynacji Robinsona wersety greckiej epopei.

Chwilami dochodzące do rozrzutności bogactwo cytatów stanowi osobny problem, którego nie sposób pominąć przy omawianiu estetyki esejów Micińskiego. Owa obfitość cytatów była, zdaje się, najczęściej kwestionowaną cechą sztuki pisarskiej młodego autora. Wyka we wspomnianej już recenzji — po zamknięciu „kadzielnicy” — sformułował ostre zarzuty skupione wokół, jego zdaniem, błędnej koncepcji stylistycznej:

Przygody wędrowców metafizycznych zbyt często, zamiast wśród przeciwnieństw prawdziwych, tylko wśród cytat i skojarzeń się przetaczają. Przeszkody są urojone, podróż nieprawnie się przewleka. [...]

[...] A jeżeli komplikujemy, to nie dla radości na widok skłębień i wirów, w których toną nieświadomi, ale dlatego, że przecież rzeczywistość nie jest prosta. Tymczasem Miciński zbyt często dla tej radości komplikuje i ozdabia ¹⁸.

Krytyk z „Ateneum”, trzeba przyznać, dość arbitralnie i prostodusznie przypisał autorowi intencje pozornej ozdobności i nadmiernej komplikacji. (Jak postaramy się udowodnić dalej, Miciński nie dość, że autentycznie odczuwał skomplikowanie rzeczywistości, ale co więcej — jak na rasowego eseistę przystało — oparł całą swą koncepcję na paradoksie.) Z kolei przypomnieć należy jeszcze ostrzejszy komentarz Jarosława Iwaszkiewicza ¹⁹. W życzliwym raczej, choć powściągliwym omówieniu *Podróży do piekieł*, po stwierdzeniu, iż „sama forma essayu, umysłowi polskiemu dosyć obca, wyróżnia już tę pracę”, przeszedł do ostrej krytyki, uzasad-

¹⁸ Wyka, *Stara szuflada*, s. 258.

¹⁹ Ten gwałtowny krytycyzm jest fenomenem tym ciekawszym, że znakomity pisarz był zdecydowanym sympatykiem talentu Micińskiego, o czym świadczy m. in. wysunięcie jego kandydatury do nagrody „Wiadomości Literackich” na najlepszą książkę 1937 r. (jako jedyny uczestnik dyskusji wysunął go na pierwsze miejsce).

niającej w dużej mierze trafność spostrzeżenia o obcości eseju polskiemu umysłowi:

Bawi się tylko i nie zdobywa mocnymi atakami nowych pozycji. Jest to bawienie się — nie odkrywanie.

Ta sama erudycja [co u France'a], to samo niemoralnie jednakowe wartościowanie źródeł — od *Biblii* apokryficznej do legendy i powieści na poły detektywnej, ten sam wreszcie uśmiech, lekko drwiący, szydzący ze wszystkich, którzy krwią gorącą z ran płacili za swoje podróże do piekieł ziemskich i niebieskich [!].

[...] Zawsze elpiej źródło — byle jakie i byle jakiej wartości, każde cudze twierdzenie lepsze od własnego ²⁰.

Generalnie — na razie — mówiąc, w uwagach owych krytyków „obcość eseju” przejawia się w odmowie przyznania cytatom statusu samodzielnego środka stylistycznego, charakterystycznego dla eseju, co jest dziś powszechnie przyjętym prawidłem w estetyce tego gatunku. Cytowanie jest wielofunkcyjnym chwytym kompozycyjnym, nie ograniczonym do roli ozdobnika ²¹. Także obfitość cytatów, ich niemal równoważność wobec oryginalnej narracji nie jest czymś nienormalnym w eseju. Przeciwnie — od chwili narodzin gatunku cytat wielmoży się w klasycznych, uznanych za wzorcowe dokonaniach. Wcale obficie pojawiał się u Francisa Bacona, a Montaigne cytował zupełnie bez skrupułów. Ważne jest tylko, po co się cytuje i jak umiejętnie się to robi. Otóż Miciński potrafił przytaczać celnie i w sposób urozmaicony. Wybierał cytaty niebanalne, dobrze spojęne z rozwijaną narracją (jak np. analizowany poprzednio fragment *Odysei*), unikał łatwych źródeł. W *Podróżach do piekieł* wyszukuje piekielne regiony — dzięki rozumieniu metaforycznemu — często tam, gdzie dotąd ich nie lokalizowano: wyspa bezludna, więzienie angielskie, podświadomość, sceptycyzm... Natomiast nie prowadzi swoich bohaterów po piekle Dantego, zupełnie unikając aluzji do *Boskiej Komedii* i nie czerpiąc stamtąd cytatów. Powszechnie stosuje chwyt antytetycznie metonimicznego łączenia przytoczeń. Dlatego zestawia Homera z Karlem Mayem i *Księgę Hioba* z powieściami Julesa Verne'a.

Rozważmy jednak motywacje włączenia utworów fantastyczno-naukowych i awanturniczych w obręb świata przedstawionego *Podróży do piekieł*. Doprowadzając zaświatową odyseję do czasów współczesnych, musiał autor wyszukać strefy infernalne położone na przedprożach naszego stulecia. Literatura XIX-wieczna, będąca światopoglądowym systemem homologicznym do optymistycznego racjonalizmu filozofii wyprodukowanej

²⁰ Iwaszkiewicz, *op. cit.*

²¹ Zob. uwagi N. Millera, R. Baumgarta i W. Webera przytoczone przez L. Rohnera w jego gruntownym dziele o estetyce i historii eseju (*op. cit.*, s. 690—691). Natomiast M. Bachtin (*Проблема текста*, „Вопросы литературы” 1976, nr 10) pisał, iż cytat (także autocytat) zawsze jest nową wypowiedzią mimo formalnej identyczności zdań.

przez cywilizację techniczną, stworzyła rzeczywistość fikcji artystycznej zaludnioną ludźmi-schematami. Owe niezmiennie figury wytworzone przez „niezrównaną fantastykę psychologiczną” (49) ubiegłowiecznego scjentyzmu zamieszkiwały doskonały świat marzeń.

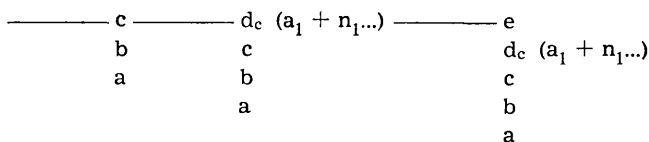
W tym miejscu analizy możemy zaprezentować jedną z centralnych opozycji znaczeniowych eseju Micińskiego. Wedle niego autorzy optymistycznych dzieł, dążąc do stworzenia rzeczywistości wyjaśnialnej do końca i — w ich mniemaniu — zapewniającej szczęście, wykreowali świat nieludzki: ogołocony z autentycznych wartości, wysterylizowany z prawdziwych przeżyć zawierających całość dostępnych człowiekowi emocji. W rezultacie świat racjonalistycznej utopii okazał się jeszcze jednym piekłem opartym na fałszu i lęku przed rzeczywistością, negującym możliwość osiągnięcia moralnej wielkości, dostępnej po przejściu przez ciemności zagubienia, błędów i cierpienia. Demaskacja antyhumanistycznej treści pozytywistycznej utopii prowadzi automatycznie do przewartościowania nastawienia wobec nawet najbardziej „szorstkiej” rzeczywistości, która w aksjologicznej perspektywie *Podróży do piekieł* jest konieczną drogą do osiągnięcia osobowej dojrzałości. Nie darmo wprowadził więc autor bohaterów nowoczesnej mitologii: Cyrusa Schmita, kapitana Nemo, Old Shatterhanda, Winnetou. Postaci te rozpoczynają proces przemiany wyobraźni współczesnego człowieka — popularna literatura dydaktyczna torowała drogę późniejszym herosom uniwersalnych opowieści nowoczesnej cywilizacji, kreowanym przez rozrywkową literaturę i środki masowej komunikacji, propagandę. Zestawienie marionetek produkowanych przez współczesny przemysł marzeń dokumentuje zjawisko degradacji wyobrażeń mitycznych (a w języku *Podróży do piekieł* — zjawisko zagarniania przez *inferno* nowych obszarów ludzkiego świata). Zarzut niekoherencji powodowanej nadmierną różnorodnością i odległością wprowadzanych obcych pierwiastków można więc uchylić.

Spróbujmy wyliczyć najważniejsze funkcje pełnione przez cytaty w przekazach niefabularnej prozy²²:

1. Przede wszystkim przytaczanie wzmacnia ekonomię dyskursu. Cytat wprowadza w nowy tekst ilość informacji przewyższającą wartość informacyjną ekwiwalentnego (potencjalnie — bo nie zrealizo-

²² Najlepszą polską pracą o przytaczaniu jest rozprawa S. Morawskiego *O cytacie bez cytatu* („Nurt” 1966, nr 8. Rozszerzoną wersję tego szkicu włączył autor do swej książki: *Inquiries into the Fundamentals of Aesthetics*. Cambridge Mass., 1974), omawiająca cztery główne funkcje pełnione przez cytaty: autorytatywną, erudycyjną, stymulacyjno-wzmacniającą i estetyczną. Interesujące uwagi o cytowaniu — szczególnie w aspekcie psychologicznym — poczynił H. Elzenberg w swym dzienniku *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu* (Kraków 1963, s. 125—126). O funkcjach cytatu w utworach literackich wiele cennych fragmentów znaleźć można w książce D. Danek *O polemice literackiej w powieści* (Warszawa 1972) oraz w pracy M. R. Mayenowej *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka* (Wrocław 1975, s. 148—160).

wanego) odcinka tekstu, w który został włączony. Skuteczność informacyjna cytatu działa na zasadzie *pars pro toto* — zapożyczony drobny fragment reprezentuje całość innego dzieła. Włączony w ramy nowego tekstu wprowadza zespół znaczeń bezpośrednio nie istniejących w danym segmencie, lecz przywoływanych. Pojawienie się w *Podróżach do piekieł* Odysa, Robinsona, Pickwicka wprowadza w ich strukturę nie same tylko, okazjonalnie wymyślone imiona własne kolejnych bohaterów, ale całe wielkie zespoły znaczeniowe, gdyż zacytowany element skupia energię semantyczną całego macierzystego paradygmatu ($d_c = a_1 + n_1...$). Zmodyfikowany schemat kumulacji znaczeń narracji z zacytowanym odcinkiem tekstu przedstawia się następująco:



2. Przytaczanie wzmacnia estetyczną funkcję danego przekazu eseistycznego. Między strukturą prymarną a mikrostrukturą cytatów tworzą się syntaktyczne (powyżej zdania) i semantyczne napięcia. Wtapianie cząstek reprezentujących zewnętrzne paradygmaty w nadrzędną strukturę budowanego tekstu nie odbywa się bezkonfliktowo — powstają nowe relacje modyfikujące znaczenia cytowanych odcinków i fragmentów oryginalnych kontaktujących się z przytoczeniami. Trzeba w tym punkcie wspomnieć o powszechnie akceptowanej roli ozdobnika przypisywanej cytatowi. Odpowiednio dozowane i kombinowane cytaty oddają autorom prozy niefabularnej nieocenione usługi: stanowią główne narzędzie stwarzania wartości mimetycznych w szkicach historycznych; w biografii są podstawowym źródłem i środkiem zabiegów charakterystycznych. Operacje doboru i montażu cytatów są jednym z zasadniczych mechanizmów generowania tekstu prozy niefabularnej. W okresie międzywojennym narasta tendencja krystalizacji podgatunków prozy realizujących regułę przytoczenia jako zasadę konstrukcyjną komunikatu literackiego. Proces ten doprowadzi później do powstania dzieł niemal wyłącznie opartych na sztuce cytowania²³.

3. Cytat pełni często funkcję dokumentu tekstowego, niemożliwego do zastąpienia w sposób umowny. We fragmentach analitycznych dosłowne przytoczenie stanowi materiał, na którym prowadzone są operacje badawcze; we fragmentach interpretacyjnych weryfikuje w pew-

²³ W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pojawiły się ambitne artystycznie dzieła realizujące reguły kombinatoryki przytoczenia. Przypomnijmy choćby H. Malewskiej *Listy staropolskie z epoki Wazów* (Warszawa 1965) czy biografie poetów rosyjskich, pióra W. Woroszyłskiego: *Życie Majakowskiego* (Warszawa 1966); *Życie Sergiusza Jesienina* (Warszawa 1973); *Ten potwór Puszkina* (w druku, obszerne fragmenty opublikowane w czasopiśmie).

nym sensie tezy udowodniane, stanowiąc niezastąpione ogniwa łańcucha dowodowego; w szkicach narracyjnych prezentujących miejsca, środowiska, czasy — przytoczenia współtworzą rzeczywistość przedstawioną.

4. Największe tradycje ma jednak cytat w funkcji autorytatywnego wsparcia. Przytoczenie poręcza zgodność prezentowanych „tu i teraz” konstatacji ze stwierdzeniami autorów uchodzących za autorytety w danej dziedzinie. Właśnie cytatom przypadła zawsze rola nawiązywania łączności między czcigodną i pewną tradycją a nowatorskimi dokonaniem. Działo się tak od początków piśmiennictwa cywilizacji śródziemnomorskiej: autorzy późnoantyczni przytaczali wypowiedzi pisarzy klasycznych, w *Nowym Testamencie* pełno cytatów ze *Starego Testamentu*, myśliciele nowożytnej Europy dbali o zachowanie ciągłości pytań i odpowiedzi konstytuujących jedność dziejów myśli naszego kręgu kulturowego. Również w dobie współczesnej zestawienie nowych odkryć z reprezentatywnymi tekstami dzieł klasycznych ma na celu udowodnienie niesprzeczności między nową informacją a zasadami paradygmatu obowiązującego w danej dziedzinie wiedzy.

5. Cytaty — szczególnie jako motta — osadzają tekst w określonym kręgu tradycji. Sprawa ta jest powszechnie uświadamiana i najlepiej opisana, nie będzie więc przedmiotem dalszych rozważań.

W eseju międzywojennym empiryczne i parafrazowane przytoczenia były ogólnie stosowanym działaniem tekstotwórczym. *Podróże do piekieł* osiągnęły chyba górny pułap nasycenia cytataami, toteż jest zupełnie zrozumiałe, że mogły wywoływać nieprzychylne oceny krytyków obojętnie traktujących wszystkie subtelności teorii przytaczania. Miciński, zapewne reagując na ujawnione negatywne opinie, skonstruował jeszcze inne — tym razem filozoficzne — uzasadnienie konieczności czerpania różnorodnych inspiracji i dokumentowania tego obszernym zestawem przytoczeń. Następny po *Podróżach do piekieł* duży esej, drukowany w „Ateneum” rok później, *Dylizans filozoficzny*, zawiera z sympatią nakreślony portret eklektycznego filozofa Victora Cousin. Miciński zajął tu — przejściowo — stanowisko skrajne, afirmując eklektyzm jako manifestację bogactwa myśli ludzkiej, antydogmatyzmu i wielopostaciowości prawdy. Zakończmy rozważania o przytoczeniu, tak jak się godzi — cytatem o godności cytowania:

Jako eklektyk Cousin szukał, poprzez wielorakie prawdy, jednej Prawdy: Prawdy Wielopostaciowej. Nie można jej otworzyć jednym kluczem, skostnieć w jednym tylko punkcie widzenia, uwikłać się w jednej tylko postawie, ujmować jeden tylko aspekt, bo to znaczy: ułatwić sobie zadanie i zubożyć Prawdę tak, jak zubożamy twórczość artystyczną, widząc w niej tylko realizm czy tylko abstrakcjonizm, tylko statyczność czy tylko dynamiczność; tak jak zubożamy człowieka, widząc w nim tylko „jezuitę” czy tylko „karbonariusza”. [85—86]

Zrekapitulujmy dotychczasowe analizy roli cytatu w dyskursie eseistycznym pod kątem spójnościowej dynamiki. Rola to podwójna, gdyż

kondensując znaczenia wyłamuje się z wszelkich narzuconych mu „wewnątrzpragmatycznych” zobowiązań. Ale, zarazem wytwarza bardzo intensywne nowe związki między segmentami wypowiedzi. Szczególną rolę koherencyjną w *Podróżach do piekieł* i *Portrecie Kanta* przyznać trzeba cytatom-refrenom, które są zjawiskiem grawitującym w pierwszym eseju ku najważniejszemu elementom spajającym: tematowi i przewodnim motywom.

3

Pojawianie się kolejnych tematów, ich zanikanie i powroty, konstruujące charakterystyczny splot motywów — są głównymi czynnikami nadającymi jedność ideową i tworzącymi rytm narracji eseistycznej. Sposób wiązania tematów przypomina zasady kompozycji muzycznej. Terminów „temat”, „wątek”, „motyw” używam w znaczeniu obowiązującym w teorii literatury (które zresztą na obszarze eseistyki ulegają pewnym modyfikacjom). Leitmotivy stylistyczne należą do rzadkości: cytat z *Odysei* jest jedynym tak wyraźnym przykładem. Inne zindywidualizowane i powtarzalne formy wypowiedzi mają zasięg nie przekraczający granic poszczególnych części, i to przeważnie są parafrazami przytoczeń, jak np. powroty wersetów *Księgi Hioba* w części 5 *Podróż do piekieł*. Natomiast ogromną rolę w konstrukcji tego eseju pełnią leitmotivy treściowe. Przypatrzmy się jednemu z nich: we fragmencie 4 części 1 rozważa narrator sposób pojmowania tragizmu romantyczny i klasyczny; we fragmencie 3 części 2 powraca zagadnienie wzajemnych relacji romantyzmu i klasycyzmu, tym razem rozpatrywane pod kątem stosunku do formy; wreszcie we fragmencie 4 części 7 przedstawiono zagadnienie oryginalności i konwencjonalności właśnie na przykładzie sztuki klasycystycznej. Inne powtarzające się ważne wątki myślowe, tworzące repertuar ideowych zworników struktury *Podróż do piekieł*, to stosunek snu i fantazji do rzeczywistości, stałość substancji a zmienność wrażeń, heroizm jako afirmacja życia, błędzenie i cierpienie jako próba człowieczeństwa.

Charakterystyczną cechą eseju Micińskiego jest duża ilość motywów zacytowanych, będących odmianą znanych poetyce teoretycznej motywów obiegowych. Przewijające się w obszernych zbiorach utworów z różnych okresów i literatur motywy, w których nacechowanie indywidualizujące ustępuje elementom powtarzalnym w całej klasie tekstów, nazwano właśnie motywami obiegowymi. W utworach *stricte* literackich fabularnych owe konwencjonalne cechy odsyłają do określonych zbiorów, z których zapożyczono wędrujące tematy czy motywy. Powtarza się ogólne schematy, natomiast bardzo rzadko zaznacza się połączenia z konkretnymi tekstami. W eseju inaczej — powtarzane są zdarzenia, sytuacje, ciągi fabularne zaczerpnięte z pojedynczych, znanych dzieł.

Prześledźmy tę sprawę dokładniej na podstawie „materiału dowodo-

wego”, jakim są bohaterowie poszczególnych części najdłuższego eseju Bolesława Micińskiego. Bohater części 1 to Odyseusz; arcypopularna główna postać epopei Homera nie jest odkształcana, już raczej przesłaniana obfitym ciągiem dygresji. Przywoływane losy greckiego wędrowca stanowią wątek organizujący zasadniczą linię tematyczną tekstu, natomiast refleksje natury ogólnej są motywami luźnymi. W części 2 występuje dwu bohaterów — Odys i Hiob — oszczędnie charakteryzowanych; w części 3 również dwu: tytułowa, główna postać jednej z najsłynniejszych powieści literatury powszechnej, *Robinsona Kruzo*, oraz Daniel Defoe — postać co prawda nie literacka, ale historycznie skonkretyzowana. W dalszych częściach bohaterami są osoby rzeczywiste: Selkirk, Kartezjusz, Sokrates. Pojawiające się w utworach fabularnych postaci są realizacjami konwencji wspólnych dla danego zbioru tekstów prozatorskich, występujące zaś w esejach są odwzorowaniem konkretnych, obiektywnie istniejących jednostek lub konkretnych tworów fikcyjnych — bohaterów rozmaitych dzieł sztuki, najczęściej literackich.

Pewne kłopoty sprawia określenie głównego tematu *Podróży do piekieł*, jak każdy skok z poziomu morfologii na poziom semantyki. Temat główny jest wykładnikiem idei przekazu prozatorskiego, dlatego gdy przyzna się jakiemuś zespołowi motywów pozycję ośrodka organizacji rzeczywistości przedstawionej, ukierunkowuje się przez to interpretację całości. Określenie zasadniczego tematu *Podróży do piekieł* jest tylko pozornie sprawą łatwą; wprowadzie sam podmiot czynności twórczych sugeruje proste rozwiązanie nadając taki a nie inny tytuł i poprzedzając mottem. Stosując zrazu formułę najbardziej ogólną można powiedzieć, iż tematem eksplikowanego eseju są wyprawy — podejmowane w ciągu trzech tysiącleci — do tajemniczych obszarów rzeczywistości, znajdujących się poza granicami ludzkiego świata. Dynamika ewolucyjna „odkrywczych peregrynacji” zmierzała od przedstawiania zaświatowych krain z realistyczną dokładnością do ich coraz większej idealizacji i psychizacji, co doprowadziło wreszcie do umieszczenia infernalnych kręgów w głębokich warstwach jednostkowej osobowości. Wątpliwości interpretacyjne rozpoczynają się z chwilą przystąpienia do konkretyzacji owych tytułowych „piekieł”. Negatywnie wartościowany świat infernalny ułożony nieraz bywa w zaskakujących przestrzeniach: jak udowodniliśmy parę stron wcześniej, fikcyjna rzeczywistość mitologii XIX-wiecznego scjentyzmu znalazła się w kręgach piekielnych. Zlokalizowano tam również krańcowe obszary przestrzeni geograficznej — nieznaney i przez to groźnej; rzeczywistość egzystencjalnego upadku i cierpienia (fragmenty o Hiobie); samotność Robinsona i zwątpienie totalne Kartezjusza...

Konstrukcja głównego tematu oparta została na grze analogii i odmienności. We wszystkich odcinkach przebiegu linearnego tożsama jest podstawowa sytuacja wędrowki przez wrogie człowiekowi zaświaty, natomiast odmienne wypełnienie treściowe poszczególnych wariantów ogól-

nie obowiązującego schematu. Podróżowanie bohaterów kolejnych części eseju uruchamia zasadę podobieństwa w różnorodności, a konkretyzacja środowiska, w jakim toczy się akcja, przywołuje zasadę różnorodności podobieństw. Nadrzędna reguła analogii sytuacyjnej uruchamia lokalnie obowiązujące reguły budowy antytetycznej. Równowaga strukturalna całości jest wypadkową szeregu opozycyjnie zestawionych par wątków treściowych:

tereny geografii ↔ tereny fantazji
 rzeczywistość pozapsychiczna ↔ rzeczywistość wewnątrzosobowa
 szczęście ↔ rozpacz
 sytuacje historyczne ↔ sytuacje fikcyjne
 mity sakralne ↔ mity racjonalistyczne

Pary przytoczonych powyżej korelatywnych tematów myślowych *Podróży do piekieł* organizują sieć napięć semantycznych nadających dynamiczną jedność podstawowemu czynnikowi spójności tekstu — schematowi analogii kompozycyjnej i ideowej; realizowanej zarówno przez elementy identyczne, jak i przez elementy opozycyjne.

Przedstawiona rekonstrukcja głównych zasad tekstotwórczych pozwala przejść do określenia globalnego sensu eseju Micińskiego. W każdej z jego siedmiu części manifestowana jest afirmacja i odmowa podjęcia losu, zaprzeczenie i regeneracja woli życia. Wydaje się, że różnica polega na proporcjach ilościowych, a nie na radykalnej odmienności znaczeniowej. Zagadnienie to należy do najbardziej spornych w krótkiej historii interpretacji *Podróży do piekieł* i rzutuje na ostateczne wnioski wyprowadzane z lektury. Pierwsi recenzenci debiutu Micińskiego akcentowali, jak pamiętamy, niejasność myślową, a nawet twierdzili, że „niemoralnie” unika on zajęcia własnej postawy światopoglądowej. Reagując na te opinie Miciński dokonał autointerpretacji, która w ferworze polemicznym przybrała kształty jednostronnej i uproszczonej obrony — jak widać z listu do Iwaszkiewicza:

Książka ma siedem szkiców — pierwsze sześć to właśnie NIC. Wszystko nic, popiół, piekło i Odyseusz, i Eneasze, i Hiob, i Kant, i Vinnetou, i Pickwick. Ale jakaż jest konkluzja? — siódmy szkic: strona 127: „Wniosek stąd prosty: elementarne zasady życiowe bardziej są oczywiste, bardziej realne niż słońce, obłoki i drzewa, o których istnieniu wątpił Filonous”.

[...] Ja po to zacierałem. (ze szkodą dla stylu nawet) tamte wartości, po to zagnałem świętego Pawła razem z Kantem i durnym Robinsonem do jednego (piekielnego) ogródka, żeby wywindować i ocalić jednego Kartezjusza z jego światem „rąk, oczu, mięsa i krwi” — żeby go zaprowadzić do nieba. [414]²⁴

²⁴ Sugestiom Micińskiego nie dał się zwieść J. Błoński, który we *Wstępie do Pism* (11) słusznie powiedział: „Każda z piekielnych podróży Micińskiego była — równocześnie — rozkoszna i daremna, upajająca i zakazana, stanowiąc wzbogacenie i zarazem eliminację, oczyszczenie zatem przeświadczenia, które nie opuszczało sekretnych przybytków duszy. Ponieważ *essay* oznacza »próbę«, trudno o ściślejszą zgodność wewnętrznego gestu i literackiego wyrazu”.

Te autorefleksje zaciążyły nad recepcją ideologiczną *Podróży do piekieł* w następnych latach, po opublikowaniu korespondencji autora. Nawet jeden z wytrawnych krytyków poszedł za sugestiami Micińskiego, cytując zresztą przytoczone przed chwilą urywki listu do Jarosława Iwaszkiewicza. Takie właśnie wyostrenie kontrastu kompozycyjnego *Podróży do piekieł* potrzebne było do udokumentowania tezy o przełomie, jaki dokonał się w końcu lat trzydziestych w świadomości młodego pokolenia europejczyków, niemniej myli się co do wymowy światopoglądowej interpretowanego eseju²⁵. Przeciw dzieleniu *Podróży do piekieł* na dwie linearnie wyodrębnione części o kontrastowych znaczeniach przemawiają zarówno poprzednie konstatacje stwierdzające obecność inwariantów strukturalnych, jak też bardziej oczywiste i jednoznaczne wypowiedzi podmiotu mówiącego. Otóż nieustannie przewija się wątek myślowy wyrażający przeświadczenie o sensie zaświatowych wędrówek. W końcowej partii części 1 tak mówi narrator o pierwszym z opisywanych bohaterów:

Heroizm Odyseusza polega na afirmacji tragicznej rzeczywistości: za życia odrzucił ofiarowaną przez Kalipso nieśmiertelność, aby móc spędzić ostatnie lata na skalistej Itace — po śmierci, wyrzucony poza czas na „Wyspy szczęśliwych” szamocze się i myśli o ucieczce. [31]

We fragmencie, w którym bohaterem staje się Hiob, pojawiają się refleksje o religijnej godności człowieka i możliwości uczestniczenia w misterium kosmicznego życia. Istnienie ludzkie jest co prawda narażone na rozliczne katastrofy, ale nawet w największym upadku pozostaje nadzieja wybawienia:

„Dziwniejsze są te rzeczy, niżby je mógł pojąć i zrozumieć” — mówi Hiob. To bolesne zeznanie wymaga szczególnych sił i bohaterstwa i dlatego pokutna podróż „przemądrego” Odyseusza [...] prowadzi do doliny Jozafata. Tu, wetknąwszy wiosło między kamienie, które usiały jałowe dno ponurej doliny, Odys odprawi pokutne ofiary; stąd też rozpocznie drogę powrotną już nie jako „przemądry”, ale jako „pobożny” wędrowiec — jako Eneasz, jako Robinson Kruzo. [38]

Wątek konsolacyjny idzie nawet tropem Robinsona i nie opuszcza go na bezludnej wyspie, albowiem „nad wyspą rozpaczy unosił się Pan

²⁵ Zob. w studium: Bolesław Miciński: *zwycięstwo nad rozpaczą*. W: *Dalej aktualne*. Warszawa 1973, s. 312—313, 314: „We wszechświecie widział tylko szereg niezrozumiałych obrazów: oto najkrótsze streszczenie tego, co się rozgrywa w *Podróżach do piekieł*. Dwudziestoparoletni autor reżyseruje wspaniałe i pozornie harmonijne widowisko, w którym udział na równych prawach biorą przypomniane postacie z książek dzieciństwa i ożywione cytaty ze «świętych ksiąg» ludzkości: z *Biblii* i Homera, bohaterowie literaccy i wielcy filozofowie. [...] Przesuwające się piękne obrazy kończy nieodmiennie »nie«. I wreszcie konkluzja historycznokulturowa, do której zmierzał krytyk przez odpowiednie wymodelowanie ideowych znaczeń *Podróży do piekieł*. „Nie ma w odysei wrażliwości nowoczesnej momentu bardziej doniosłego niż owa negacja negacji — przełamanie logiki nihilizmu — dokonane przed otwartymi wrotami piekieł. Od tego punktu zaczyna się droga powrotna w stronę rzeczywistości. Odzyskiwanie wiary w człowieka”.

Zastępów", a Robinson „otwierał *Pismo święte* jak *sortes Virgilianae*", Pan „mnożył jego dobra i ponawiał obietnice: »Nie opuszczę cię i nigdy nie odstąpię«. Zupełnie więc już nas nie dziwią syntetyzujące uwagi o znaczeniu wędrówek wypowiedziane dużo wcześniej, nim ukaże się Kartezjusz:

Żyłka wędrowca, która od dzieciństwa do późnej starości nie pozwoliła Robinsonowi usiedzieć na miejscu, miała, podobnie jak włóczęgi Odyseusza, charakter pokutny. [43]

Wyprawa do piekieł jest koniecznym etapem każdej wędrówki. Ani Odyseusz, ani Eneas, ani Robinson nie ominęli państwa cieni. Nawet Pan Pickwik, niestrudzony podróżnik, po uzyskaniu *habeas corpus* i załatwieniu przeróżnych formalności, śmiało, jak Dante, przekroczył próg piekła w więzieniu za długi przy Fleet Street. [55]

Ta seria cytatów chyba dostatecznie udowadnia, iż istnieje jedność światopoglądowa wszystkich części eseju. Różnica polega na tym, że narrator w części 7 dokładniej określa cel pokutnych wędrówek: niebem, do którego dążą bohaterowie utworu, jest odzyskana realność ludzkiego istnienia zakorzenionego w cielesności i historii oraz realność wartości nadających sens jednostkowej egzystencji. Jak większość klasycznych nowoczesnych esejów, także *Podróże do piekieł* oparte są na zasadzie paradoksu. I to na podwójnym paradoksie, dwakroć znoszącym nihilistyczne zagrożenie: 1) przejście przez piekło jest koniecznym etapem doświadczeń ludzkich prowadzących do osobowej dojrzałości i intersubiektywnej prawdy; 2) fikcyjne nieba wabiące „zadowoleniem", oderwane od świata, „oczu, mięsa i krwi", okazują się otchłaniami małości, lęku, egoizmu; natomiast sprawiająca ból i zmuszająca do wysiłku rzeczywistość jest „niebem" — miejscem pełnej realizacji natury ludzkiej. Dynamika rozwoju tekstu eseistycznego polega więc nie tylko na przybywaniu porcji kontrastowanych znaczeń, ale i na przenoszeniu znaczeń:

konfiguracja / marzenie, sen = niebo spokoju i zadowolenia
wyjściowa / rzeczywistość istnienia = piekło walki i cierpienia

konfiguracja / marzenie, sen = piekło lęku i ucieczki
końcowa / rzeczywistość istnienia = niebo godności i wielkości

afirmacja ⇌ negacja
negacja ⇌ afirmacja

Stosunek inkluzji zachodzący między członami fundamentalnego paradoksu (określającego konstrukcję i znaczenie eseju) rozjaśnia sens, jakim obdarzył autor kategorię wartości. „Realność istnienia osobowego" oraz „niebo" są całościami znaczeniowymi kontrastowymi, konkretyzowanymi tak, zarówno w systemach mitologicznych i filozoficznych jak też w potocznej komunikacji, gdzie zachowuje żywotność ta opozycja, wyrażana w takich utartych związkach frazeologicznych, jak „wieczna szczęśliwość — padół łez". Łączność obu antyetycznych członów nawiązują wartości („elementarne zagadnienia etyczne"), którym w ten sposób przypisano

szereg określonych cech. Z jednej strony wartości te są obecne w życiu jednostki — możliwy jest w akcie etycznym kontakt z nimi, można akceptować istniejące uprzednio wartości lub stwarzać nowe. Uczestniczą więc one w skończonym i na wiele sposobów ograniczonym bytowaniu ludzkim, ale z drugiej strony uczestniczą w jakiś sposób w porządku „niebiańskim”, czyli mają cechy ostateczności i pierwotności. Dzięki nim można osiągać w doczesnym istnieniu swego rodzaju uczestnictwo w porządku absolutnym:

Podobnie mają się rzeczy z ograniczeniami etycznymi: nie znajdując żadnej normy, która by narzucała nam konieczność jej przyjęcia, sami ją tworzymy bądź zastanym normom sami nadajemy wartość absolutną w imię naszej własnej doskonałości. [68]

Wolna wola, mówi Kartezjusz, czyni nas w pewien sposób podobnymi Bogu, czyniąc nas panami samego siebie, o ile zwiedzeni słabością, nie utracimy tych praw, które ona nam dyktuje. [69]

Metoda paradoksalnego przewyższania stereotypowych wyobrażeń podniesiona do rangi zasadniczego chwytu sensotwórczego stała się jedną z ważniejszych cech dystynktywnych eseju w okresie międzywojennym, szczególnie preferowanych przez pisarzy pokolenia 1910. Rozwijanie dyskursu poprzez antytezy znaczeniowe wyodrębniało ten gatunek spośród sąsiednich typów prozy niefabularnej.

Rozmowa o litości Kazimierza Wyki ukazuje litość jako uczucie buntownicze i aktywistyczne. Włodzimierz Pietrzak pisze — już w latach wojny — *Obronę pozy*, gdzie udowadnia, że zachowanie to, tak nisko oceniane, jest manifestacją dążenia do wielkości i aktem samowychowania. Lecz przedstawicielem „paradoksalnego eseju” oraz niewątpliwym wzorem młodych twórców był autor *Esejów dla Kassandry*. Wypracował on metodę pisarską demaskacji popularnych przekonań i odkrywania ukrytej a zaskakującej prawdy danego zjawiska. Odsłanianie istoty przesłoniętej pozorami to główna siła napędowa narracji niemal wszystkich jego przekazów eseistycznych. W *Granicznych punktach sztuki u naturalistów* rzekomy dokumentaryzm i skrajny mimetyzm naturalistów okazuje się deformacją rzeczywistości, maskującą lęk i obcość wobec niej; ten prąd artystyczny operujący z takim upodobaniem językiem naukowym, jest, ni mniej ni więcej, tylko... religią sztuki, gdyż wyłącznie jej przyznaje rolę odkupicielską. *Polacy w powieściach Dostojewskiego*, to próba ujawnienia wręcz oksymoronicznej, głębokiej struktury myślenia autora *Biesów*. Dostojewski prowadzi swych bohaterów na dno upadku, przekreśla wszelkie szanse ocalenia, aby pokazać, że możliwe jest tylko odrodzenie niemożliwe, znajdujące się poza zasięgiem ludzkich możliwości²⁶.

²⁶ Zob. Hostowiec, *op. cit.*, s. 242: „Dlatego Raskolnikow, otwierając w chwili swego największego upadku *Ewangelię*, szuka w niej rozdziału o wskrzeszeniu Łazarza, który w całym *Nowym Testamencie* najbliższej odpowiada jego sytuacji, poszukiwaniu odrodzenia z niczego”.

Dlatego Polacy w jego dziełach muszą być pokazani z jak najgorszej strony, gdyż wyznając idee mistycznego lub moralnego wytłumaczenia cierpienia skazanych i mając nadzieję uzyskania zasłużonego zbawienia są najbardziej niebezpieczni dla jego teorii. Jako hipokryci, tchórze i przestępcy — są jedynie fałszywymi męczennikami, bezprawnie żądającymi sprawiedliwości. Z kolei w eseju pt. *Chimera jako zwierzę pociągowe* autor deheroizuje obrazoburczy patos wystąpień awangard artystycznych. Antyburżuazyjne poglądy i ekscesy rozkręcały koniunkturę gospodarczą, anarchizm zaś powodując reakcję społeczną przyczyniał się do umocnienia *status quo* ²⁷.

Związki ze stylem myślenia prezentowanym przez tego właśnie eseistę widzimy w jeszcze jednym eseju Bolesława Micińskiego, gdzie podstawowym środkiem rozwijania narracji stała się próba przezwyciężenia aporii. Mowa o *Portrecie Kanta*, w którym podjął się autor dokonania rzeczy niemożliwych: przekładu pojęć filozoficznych na wyobrażenia, a także unieruchomienia czasu, czyli udowodnienia oraz — co ważniejsze i trudniejsze — przedstawienia kolejnych faz przepływu czasu jako procesu przyrastania przestrzeni. W późniejszych „próbach” Micińskiego operowanie paradoksem nie odgrywa już tak doniosłej roli konstrukcyjnej. Ta zmiana wynikała zarówno z ewolucji światopoglądowej (wykryształowanie się samodzielnego stanowiska filozoficznego) oraz nowej sytuacji historycznej w czasie drugiej wojny światowej (konfrontacja z totalizmem wymagała pisarstwa bardziej jednoznacznego i zdecydowanej obrony afirmowanych wartości ²⁸), jak i z przemian stylistyczno-narracyjnych, jakie nastąpiły w twórczości autora *Myśli o wojnie*. Szczególnie eksponowane miejsce w jego poetyce zajęło zagadnienie *przemodelowania sytuacji narracyjnej i form wypowiedzi podmiotu*.

Formę narracji *Podróży do piekieł* określić można jako kontaminację wydarzeń, opisów i dygresji, z przewagą tych ostatnich. Szkielet narracji

²⁷ Przypomnieć w tym miejscu trzeba *Kryzys w literaturze rosyjskiej* S. Brzozowskiego (w: *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, Lwów 1912), jeden z pierwszych niewątpliwych esejów w polskiej literaturze, w którym autor wszechstronnie uzasadniał podobną tezę o paradoksalnej „logice dziejowej” (s. 193) — zgodnie z nią zbuntowana myśl rosyjska służyła potędze swego państwa.

²⁸ Zob. list do L. Kosteckiego (7 XI 1941): „Komu natura dała do ręki tę wspaniałą broń, jaką jest możność oddziaływania na masy innych jednostek, mówienia im o prawdach dla nas już jasnych, a które dla nich są jeszcze zakryte lub nie dość jasne — nie wolno orężem tym walczyć dla zabawy — w obronie lub na chwałę wiatraków — ani w jakiegokolwiek sprawie, której w głębi naszego sumienia nie uważamy za słuszną i ważną” (571). O ewolucji światopoglądowej autora *Uwag o polityce* tak pisał Błoński (op. cit., s. 13): „Miciński — w zgodzie z własną myślą dążąc do oderwania moralnego nakazu od wszelkich osobistych uwarunkowań, z konieczności uludnych — przekroczył Rubikon i zakotwiczył w końcu etykę w eschatologii, z Boga czyniąc gwaranta rzeczywistości”.

tworzy konkatenacja fabularna: powtarzanie, w kolejnych segmentach, wątku odkrywczych i niebezpiecznych podróży. Jednakże ten łańcuch kompozycyjny rozrywany bywa nieustannie komentarzami i refleksjami, ściśle lub luźno związanymi z przedstawianymi wydarzeniami. Istnieje za to związek znaczeniowy dygresji z rozwijanym tematem myślowym. I tak w części 1 — wątek heroicznej i tragicznej wędrówki Odyseusza przerywany jest rozbudowanymi (czasem do rozmiarów fragmentu) uwagami uzupełniającymi: synkretizm antyčno-chrześcijański → dzieje recepcji *Odysei* → tragizm epopei → historia pojmowania tragizmu → konieczność a wolna wola → klasycyzm i romantyzm o tragedii → sen i fantazja a rzeczywistość → heroizm jako akceptacja tragicznych konieczności życia → determinizm, wolność woli a etyka.

Odejścia od głównego tematu oprócz funkcji wzbogacania i precyzowania ciągu problemowego pełnią również funkcję retardacyjną, taką samą jak mnożenie członów konkatenacji fabularnej. Narracja prowadzona jest skokowo, czemu sprzyja nagromadzenie zabiegów retardacyjnych, elips fabularnych i problemowych (opuszczanie, wydawałoby się, niezbędnych członów rozumowania), a przede wszystkim stosowanie inwersji czasowych. Pierwsze zdanie *Podróży do piekieł* sytuuje akcję w r. 363, a następnie utrzymuje ją w przedziale czasowym ograniczonym latami panowania Juliana Apostaty. Dalej rozwijana akcja nie krępuje się koniecznością następstwa chronologicznego — cofa się do czasów legendarnych, aby przeskoczyć do XVIII-wiecznej Francji; i tak bez przerwy: z archaicznej Grecji do ubiegłowiecznej Anglii, z Palestyny Hioba do Wiednia Freuda...

Sposób prowadzenia monologu podmiotu mówiącego *Podróży do piekieł* trzeba nazwać w terminologii Stanzela narracją auktorialną²⁹. Narrator omawianego eseju nie uczestniczy w świecie przedstawionym; w opisach, a nawet komentarzach i refleksjach unika gramatycznych konstrukcji z czasownikami w 1 osobie liczby pojedynczej. Dzięki temu dysponuje wobec prezentowanych wydarzeń dużym dystansem, co pozwala mu: a) wprowadzać dodatkowe informacje odpowiednio naświetlające owe wydarzenia, b) interpretować świat przedstawiany, c) oceniać przytaczane wypadki i poglądy. Przyznajmy jednak, iż bezpośrednich ocen i komentarzy jest niewiele. Interpretacja ukierunkowywana bywa energią napięć tworzonych między homologicznymi lub kontrastowymi zestawieniami dygresji i cytatów. Obecność podmiotu utworu przejawia się poprzez subtelne sygnały metatekstowe: motta, spacjowanie najważniejszych słów, a nawet całych zdań, składniowe środki ujawniające szczególne nacechowanie emocjonalne: wykrzyknienia i zwielokrotnione pytania. Określenie czasu narracji sprawia sporą trudność, gdyż tylko parokrotnie ukonkretnia się wieloznaczne „dziś” za pomocą ogólnych sugestii o współczesności. W *Por-*

²⁹ Zob. F. Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*. Przełożył R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.

trecie Kanta narracja przybiera formę opisu przeplatane go rozważaniami. Następuje tu całkowita likwidacja opowiadania, za to mocnym akcentem manifestującym obecność podmiotu wypowiedzi jest końcowa część, autotematyczna, obnażająca cele i zasady utworu.

Ewolucja twórczości Bolesława Micińskiego przebiega od dominacji pierwiastków epickich w *Podróży do piekieł*, *Dyliżansie filozoficznym*, *Portrecie Kanta* — do przyznania decydującej roli elementom lirycznym w późniejszych prozach. Narracja bardziej zsubiektywizowana i eksponująca sytuację wypowiedzianego monologu czerpie wiele z repertuaru form lirycznych. Posłużmy się analogią: jeśli przedwojenne teksty Micińskiego przypominały epos, powieść sternowską i poemat dygresyjny, to od 1940 r. przypominają lirykę osobistą i opisowo-refleksyjną. Zmieniają się też formy podawcze, uprzywilejowane miejsce zajmuje list, wyznanie, ciąg uwag. Czystą postaci „liryka eseistyczna” przybiera w *Odpowiedzi na list Francesca, obywatela rzymskiego*. Sytuacja emocjonalna podmiotu dyktuje rozwiązanie stylistyczne — wybór formy listu. Nie spotykamy już tu odbiorcy wirtualnego, lecz skonkretyzowanego. Obok konwencjonalnych zwrotów do adresata monolog przynosi informacje o nim, potęgując napięcie wewnątrztekstowych relacji osobowych. Ujawniono również sytuację wypowiedzianego monologu, powiadomiono czytelnika nie tylko o ogólnej sytuacji narratora (emigracja spowodowana wojną) i czasie (początkowy okres drugiej wojny światowej), ale i o konkretnej sytuacji określającej kształt komunikatu:

Teraz, kiedy piszę te słowa, jest noc. *Et iam nox umida coelo praecipitat* — i schodzące gwiazdy skłaniają do snu. [...]

„Ale serce i oczy nie radują się spokojem nocy”. Bo noc jest duszna, pełna niepokoju i oczekiwania. [130]

Odpowiedź [...] będąc intymnym wyznaniem, stylizowanym na prywatny list do 8-letniego Włocha, jest zarazem wypowiedzią silnie zdialogizowaną. Wszystkie rozwiązania językowe, wszystkie snute refleksje zorientowane są na adresata. Zewnętrzny, monologowy kształt stylistyczny maskuje ukrytą strukturę dialogu, prowadzonego pozornie z młodym Rzymianinem, a w istocie z tradycją jego kultury, uosobioną w postaciach Wergiliusza, Owidiusza, św. Pawła, Machiavela i współczesnych doktrynerów politycznych.

Ostatnie prozy artystyczne Micińskiego (*O nienawiści, okrucieństwie i abstrakcji*, *Uwagi o polityce*, *Myśli o wojnie*) są kontaminacją konwencji dziennika intymnego i polemiki. Cechy przyjęte z wymienionych gatunków neutralizując się wzajemnie utrzymywały równowagę autonomicznej i oryginalnej struktury eseistycznej — luźność kompozycji związanej z aktualną osobistą sytuacją autora i staranność stylistyczna przeciwdziałały typowej dla tekstu polemicznego jednostronności i oschłości, ale jednocześnie wyraźny adres polemiczny, elementy emotywne, nadrzędne ukierunko-

wanie toku rozważań nadawały spójność poszczególnym porcjom wypowiedzi.

Kazimierz Wyka aktualizował i adaptował na terenie eseistyki inne konwencje prozatorskie. *Zimą w Bruges* (1934) jest w zasadzie reportażem, lecz spiętym klamrą wspomnienia lekturowego z dzieciństwa. Kompozycja naśladuje technikę filmowej narracji dokumentarnej: krótkie akapity o poszczególnych obiektach i zdarzeniach, łączone (a raczej dzielone) metodą ostrych cięć kolejnych ujęć. Zwornikiem struktury ustanowił autor szereg dopełniających się par elementów przedstawianych: za- bytki — współczesne życie; to co widziane teraz — wspomnienia; cierpienie ludzkie (epizod szpitalny) — szczęście odnajdywane w sztuce. *Rozmowa o litości* (1935) jest esejem-dialogiem, nawiązującym do typu dialogu sokratycznego, gdzie metoda dyskusji prowadzi do wykrycia i sformułowania ważnej prawdy życiowej. Rozmowa obu partnerów prowadzi do końcowej konkluzji:

Gdy mianowicie litość narasta już i jest nieustępliwa, nie pozwoli ona nigdy na pospolitą zgodę ze światem. Każe pracować i przemieniać, albowiem w człowieku takim, nawet w chwili pozornego spokoju, tkwi pamięć zawodów litości; tkwi jako miara słabości i niedoskonałości ludzkiej, która nie pozwoli spocząć. Bo człowiek dlatego jest słaby i dlatego nigdy nie może czuć się zadowolony z siebie, by ciągle poprawiać siebie, by iść naprzód — słowem żyć. To zaś daje litość jak żadne inne z uczuć³⁰.

Wartość tego cytatu i całego eseju opiera się na konwersacyjności ukształtowania językowego i paradoksalnej treści samego pomysłu. Trzeba jednak przyznać, że ten składający się wyłącznie z replik tekst jest w gruncie rzeczy światopoglądowo bardziej jednogłosowy niż polifoniczne znaczeniowo, a formalnie monologowe szkice Micińskiego. Konstatacja ta jeszcze raz potwierdza słuszność jego zdań o eseju:

Esej nie rozwiązuje problemów, ale je stawia. [...] Esej stawia problem i pozostawia swobodę wyciągania wniosków. [195]

4

W części 1 tego szkicu przedstawiono hipotezę dotyczącą głównych czynników tworzących gatunkową gramatykę eseju w danym momencie procesu historycznoliterackiego, wedle której strukturę przekazów eseistycznych kształtują „zewnątrzgatunkowe” odniesienia do aktualnie funkcjonujących wzorów twórczości prozatorskiej. Relacje między poszczególnymi tekstami eseistycznymi a tekstami innych gatunków, głównie prozy artystycznej, nawiązywane są poprzez świadomość literacką: manifesty, programy, inne wypowiedzi krytycznoliterackie i wszelkie manifestacje poglądów na literaturę. Jeśli chcemy więc odtworzyć sytuację, w jakiej

³⁰ Wyka, *Stara szuflada*, s. 212, 14.

dokonywano wyboru określonych struktur eseistycznych, musimy wskazać zjawiska literackie, które oddziaływały na system motywujący decyzje twórcze eseistów. Jednym słowem, trzeba przywołać pewien wycinek tradycji badanego obiektu literackiego, rozumianej tu zgodnie z definicją Michała Głowińskiego:

Tradycją będą [...] te pierwiastki, które są zdolne kształtować aktywnie współczesną praktykę pisarską, które stają się składnikiem nowego układu historycznoliterackiego, nie tracąc jednak znamion swej właściwej przynależności. Oczywiście, ulegają przekształceniom, gdyż łączą się z elementami nowymi. Tradycja nie jest odwzorowaniem tych kształtów, jakie zjawiska przyjęły w epokach ubiegłych, jest przeszłością widzianą oczyma ludzi okresów następnych, przeszłością aktywnie kontynuowaną i przekształconą ³¹.

Obecnie zaprezentowane zostaną niektóre elementy tradycji eseju z końcowego okresu dwudziestolecia i sposoby ich przewycięzania. Przejawy tradycji — zauważane w sferze świadomości i praktyki literackiej — ograniczymy do pewnego sektora nawiązań dialogowych, ale sektora najważniejszego: w sferze praktyki pisarskiej — do głównych nurtów prozy fabularnej funkcjonujących w dwudziestoleciu; w sferze świadomości — do programów literackich, najsilniej oddziałujących na początku lat trzydziestych. A więc obserwacja przekształcania żywotnych pierwiastków przeszłości, ograniczonej do jej warstwy najnowszej, stykającej się bezpośrednio z aktualnymi działaniami twórczymi. W myśl wstępnych założeń relacje z tradycją macierzystego (eseistycznego) gatunku — jako słabsze — zostaną pominięte ³², natomiast dokładniej prześledzimy związki z innymi typami tekstów prozatorskich. Ale wcześniej trzeba omówić koncepcję języka i komunikacji zawartą w licznych uwagach rozrzuconych w rozmaitych pismach Micińskiego, istniejącą *implicite* („wcieloną”) w strukturach esejów.

W artykule krytycznoliterackim z kwietnia 1937 (czas pisania *Podróży do piekieł*) zanotował Miciński:

W ujęciu semantycznym „wyrażanie” jest prostą ekspresją stanów psychicznych pozbawioną intencji komunikacyjnych i dlatego, ilekroć twórczość artystyczna przekracza granice patologicznego autocentryzmu, tylekroć staje się wypowiedzią, tj. wyrazem odpowiednio ukształtowanym dla intencji komunikacyjnych. [318]

Autor *Portretu Kanta* realizował w eseistycznej twórczości i pracach teoretycznych koncepcję mowy jako sposobu porozumiewania się. Stąd apologia formy, która umożliwia spełnienie intencji komunikacyjnych.

³¹ M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962, s. 14—15.

³² Pominięcie to spowodowane jest też koniecznością natury praktycznej — nie ma pracy omawiającej przemianę poetyki eseju do roku 1930. Mimo tego braku trzeba było podjąć niepełną analizę stosunku do tradycji, jak bowiem mówi Lec: „Co kuleje — idzie”.

Miciński, zaskakująco nowocześnie, pojmował język — także język sztuki (muzyczny, plastyczny) — jako system reguł ograniczających swobodę ekspresji. Ale dzięki tym ograniczeniom możliwe jest sprawne i pełniejsze porozumienie. Wydaje się, iż rozumienie słowa, mowy i formy jako zjawisk komunikacyjnych, spotykane często w pismach Micińskiego, potrzebne mu było z trzech powodów i lokowało się w trzech porządkach:

1. Antropologia — życie ludzkie nabiera kształtu i znaczenia dzięki dokonaniu szeregu wyborów, a dojrzałość osobowa polega na akceptacji egzystencji wielorako ograniczonej. Dzięki ograniczeniom i przekreśleniu wielu innych możliwości istnienie jednostkowe nabiera pozytywnego sensu; przechodzi od nic nie znaczącej wszechakceptacji do ograniczonych, ale niewątpliwych związków z rzeczywistością: „jesteśmy wolni, bo sami wykreślamy granice naszej wolności”. Dla każdego, kto zajmuje się twórczością, opór kodu obowiązującego w danej dziedzinie stanowi sprawdzian umiejętności, pozwala ujawnić wymiar i siłę osobowości twórcy.

2. Estetyka — Miciński oczywiście nie operował terminologią lingwistyczną, ale rozumował zgodnie z zasadami koncepcji semiotycznych, sądząc, iż istnienie rozbudowanego systemu prawideł właściwych określonemu rodzajowi sztuki umożliwia identyfikację danego zjawiska właśnie jako estetycznego. Szczególnie akcentował wewnątrzsystemowy związek dzieł muzycznych, gdzie konwencje artystyczne ze szczególną wyrazistością przejawiają swoje możliwości:

Malarz i poeta w zakresie swej twórczości znajdują pewien opór, który im nastrocza rzeczywistość. Dla malarza „oporem” tym jest obraz świata, dla poety, zasady semantyki, logika, sens całości. Podobnie — jak się zdaje — ma się rzecz z formami muzycznymi, takimi jak sonata czy fuga. Są to formy konwencjonalne, ale nie mniej sztywne, determinujące swobodę artysty i narzucające mu swoje prawa.

Znajdując nikły opór w materiale dźwiękowym, kompozytor sam tworzy opór w postaci skomplikowanych schematów, sam się sobie niejako przeciwstawia, sam siebie kielzna, sam ogranicza dla większej doskonałości dzieła. [67]

3. Poznanie — wszelkie teorie i praktyki artystyczne ekspresyjne są zaledwie projekcją przeżyć podmiotu, natomiast wypowiedzi o dominującej funkcji komunikacyjnej nakierowane są w większym stopniu na samą rzecz, są produktem pracy intelektualnej ustanawiającej nowe fakty kultury.

Te przytoczone powyżej, podstawowe przeświadczenia na temat słowa, formy i twórczości determinowały strategię artystyczną i krytycznoliteracką. W esejach preferował Miciński stosowanie wypróbowanych i szczególnie „naładowanych” znaczeniowo środków przekazu. Tu odnajdujemy teoretyczne podstawy częstego operowania cytatem, popularnymi wątkami, wędrującymi motywami, znanymi postaciami. Ich poprzednie intersubiektywne trwanie w kulturze kondensowało znaczenia: stało się gwarantem prawidłowej identyfikacji semantycznej. Stąd też owa kunsztowna, choć drażniąca niektórych, skomplikowana struktura, mająca swoją

nadorganizacją przynosić pożądany skutek estetyczny. W partiach rozważań historycznokulturowych Miciński ze zrozumieniem i sympatią odnosił się do klasycyzmu, który był mu szczególnie bliski z kilku powodów: kontrolowanie procesu twórczego, rozumienie kultury jako zespołu intersubiektywnych form i wartości, stawianie na rozum i wolę jako najcenniejsze atrybuty człowieka. Podobne poglądy na literaturę, sztukę i kulturę głosili jego rówieśnicy: krytycy i poeci debiutujący po roku 1930³³.

Ukształtowanie form literackich i teoria zbliżały Micińskiego pod pewnymi względami do twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza i poetów tzw. drugiej Awangardy. Z Witkacym łączyły go wspólne przekonania estetyczne (o konieczności eksponowania formy, o znaczeniu osobowości, o metafizycznym wymiarze dzieła sztuki), nasycenie narracji pierwiastkami dyskursywnymi, obnażanie fikcyjnego charakteru świata przedstawionego, skoncentrowanie wszystkich problemów wokół zagadnień egzystencjalnych i metafizycznych. Z drugą Awangardą zaś łączyły go tendencje kreacjonistyczne, aktualizowanie i przywoływanie symboliki cywilizacji atlantyckiej, nastawienie „muzyczne” (w poezji — warstwy dźwiękowej; w esejach — kompozycji naśladującej fugę, motet, sonatę), problematyka eschatologiczna.

Bez przesady można powiedzieć, że dotąd zupełnie ignorowano podobieństwa programowe i warsztatowe Micińskiego z Awangardą krakowską. W esejach chwyta mi zblizonymi do tych, jakie pojawiają się w języku poetyckim Awangardy, są często stosowane elipsy i aktywizowanie „międzysłowa” — zarówno poprzez obfitą metaforę, jak i poprzez mnożenie semantycznych napięć, powstających dzięki wprowadzeniu przytoczeń w tok własnego dyskursu. Także całościowa koncepcja wypowiedzi esejistycznej wykazuje zbieżności z doktryną teoretyków Awangardy. Naczelny postulat autora *Uwag o polityce* dotyczył indywidualizowania struktury każdego eseju. Postulat ten sformułowany był polemicznie wobec języka współczesnej pisarzowi filozofii, a częściowo i nauk humanistycznych. Filozofia mająca ambicje odnawiania aparatury pojęciowej i powiększania poznawczych możliwości człowieka zapomniała o odnowieniu własnego języka. Ugrzęzła od początku w XIX w. odindywidualizowanym, schematycznym i bezbarwnym języku, z trudem służącym narzuconym mu funkcjom poznawczym i komunikacyjnym. Nawet Bergson, który „potępiał schematyzujący charakter pojęć w poznaniu — niemniej wyraził swoją myśl w tradycyjnej, schematyzującej pojęciowej formie” (196). Miciński żąda stosowania każdorazowo innej, nowatorskiej struktury, bo tylko w ten sposób dadzą się zrealizować poznawcze, ekspresyjne i komunikacyjne wartości tekstu. Jego eksperymentatorskie zapędy nawiązywały w istocie — z czego zdawał sobie sprawę — do początków filozofii, kiedy posługiwała się ona urozmaiconym repertuarem form podawczych.

³³ Tę osobną, dużą i bardzo interesującą sprawę omawiam w jednym z rozdziałów większej pracy (zob. przypis wstępny).

Kategorię twórczości rozumiał Miciński bardzo szeroko, dlatego opozycja tworzenie—automatyzm organizowała jedność największego tekstu tworzego przez osobę — tekstu, jakim jest całe życie człowieka.

Ale zakres słowa „tworzenie” jest szerszy niż zakres „malowanie”, „pisanie”, „politykowanie” itd. Człowiek może tworzyć ciągle. Twórczość jest w chodzeniu po ulicy, w podaniu ręki itd. [...] Życie wydaje mi się walką między automatyzmem („przyzwyczajenie”) a tworzeniem (tworzeniem jest każdy ruch inny od konwencjonalnego). [509]

Dostrzeżone i omówione tu analogie z twórczością i doktryną krakowskiej Awangardy mają charakter obiektywnych podobieństw kształtów, natomiast Miciński nie traktuje ich jako świadomych kontynuacji. Co do realizacji poetyckiej owych założeń — szczególnie dokonywanej przez naśladowców Peipera i Przybosia — wypowiadał się wielokrotnie krytycznie. Raziły go nadmierne rozgadanie stylistyczne, minimalizm światopoglądowy i poznawczy oraz nieumiejętne stosowanie zdobyczy formalnych, nie spełniających należycie komunikacyjnych zadań. Jeszcze ostrzej osądzał autor *Trzech prac o psychoanalizie* awangardowe nurty poetyckie naśladowujące nadrealizm. Prąd ten zaatakował Miciński w sposób szczególnie wyrafinowany, podważając... prawomocność jego związków z psychoanalizą. Dokonawszy oryginalnej wówczas interpretacji freudyizmu z pozycji bliskich szkole kulturalistycznej i fenomenologii, mógł stwierdzić, iż dyskontowanie odkryć psychoanalizy przez surrealistów jest po prostu nadużyciem. Jeżeli przyjmiemy wstępne założenie uznające psychoanalizę za naukę o kompleksach i dokonamy podziału kompleksów na zbiorowe i indywidualne, to widzimy, że surrealizm opierając się głównie na symbolice personalnej (zrozumiałej tylko w ramach całości życia psychicznego), posługuje się szyfrem rozumianym może przez lekarza psychiatrę, natomiast bezużytecznym dla artysty. Za to język kompleksów zbiorowych związany jest z symboliką powszechnie zrozumiałą. Dlatego psychoanaliza może być artystycznie wykorzystana jako racjonalna metoda badania życia wewnętrznego i jako interpretacja sfery kolektywnej nadświadomości (mitu).

Również powieść psychologiczna służyła Micińskiemu jako negatywny układ odniesienia. Kierunek dynamiki narracyjnej i światopoglądowej *Podróży do piekieł* prowadził przecież od „piekieł” podświadomości do „nieba” wartości, na których wspiera się rzeczywistość. Rozmywającej kontury osobowości analizie psychologicznej przeciwstawiał Miciński jasne i wyraźne kształty portretów, determinizmowi psychologicznemu — autodeterminizm personalny, itd. Kompleks tendencji skierowanych polemicznie wobec prozy psychologizacyjnej stanowi jeden z elementów szerszego zjawiska — przezwyciężania tradycyjnych form prozy literackiej. Eseje Micińskiego demonstracyjnie zrywając z zasadami zamkniętej kompozycji, płynności narracji i nieobnażania fikcyjnego charakteru prezentowanych wydarzeń były wyzwaniem skierowanym przeciw

zmodyfikowanym wersjom prozy kontynuującej konwencje realizmu. Nowy sposób modelowania świata uzyskuje u Micińskiego szczególną wyrazistość w charakterystycznym ustawieniu relacji czas — przestrzeń. Powieść nowoczesna ukazywała dzianie się świata; przepływ czasu i związane z tym przemiany całej rzeczywistości były najważniejszym — jedynym, choć mającym tysiące partykularnych wcieleń — tematem powieściowym. Dopiero dokonania wielkich nowatorów XX-wiecznej prozy (Prousta, Joyce'a, Faulknera, Manna), nazywanych często reprezentantami nurtu mitologicznego, dokonały „zamachu” na wszechmoc czasu, pokazały jego względność, wielość, zrealizowały dążenie nowoczesnego człowieka — zanurzonego w nurcie dziania się historycznego i biologicznego — do uniezależnienia się od czasowych determinantów. W prozie polskiej podobne próby sparaliżowania czasu podjęto dopiero w końcu międzywojennego dwudziestolecia, głównie za sprawą Brunona Schulza. Twórczość Micińskiego była równoległym poszukiwaniem sposobów pokonania czasu w sztuce. *Podróż do piekieł* i *Portret Kanta* są niejako literackim dowodem uzasadniającym przeświadczenie o istotności trwania i pozorności zmian. Dowodzenie tego umożliwiła technika zestawiania obrazów, użyta zamiast typowej dla powieści płynności narracji z nakładaniem się i przesuwaniem scen ukazujących zmienność zjawisk.

Podróż do piekieł to szereg obrazów wyjętych z rozmaitych okresów historii — zestawionych w porządku burzącym zasadę chronologicznego następstwa — oraz łańcuch rozważań filozoficznych, z natury oderwanych od czasowego podłoża. *Portret Kanta* jest nie tylko rozległym wykładem teorii o przestrzenności wchłaniającej czas, ale i artystycznym eksperymentem mającym naocześnie ukazać możliwość unieruchomienia czasu. Montaż sceniczny i „muzyczna” kompozycja, oparta na zasadzie nawrotów i powtórzeń, służyły temu samemu celowi. Miciński czasem tylko stosował przenikanie się obrazów (ale bez wzajemnego ich nakładania się i zacierania) używając antycypacji, powtórzeń stylistycznych, „ech epizodycznych” itd. Zestawianie zamiast nakładania się lub procesualnego przechodzenia jednych faz w następne pozwala unieważnić czasowe uzależnienia prezentowanych obiektów. Technika ta powoduje oczywiste konsekwencje światopoglądowe: pozwala ocalić indywidualność (odrębność, niewymienialność) poszczególnych zdarzeń i — co najważniejsze — ich bohaterów. Narodzeni w różnych czasach, znajdują się oni w tej samej sytuacji bytowej, wypełniają podobny schemat życiowych zachowań. Rodzi to przypuszczenie, że człowiek ma do odegrania wieczny scenariusz, który jednak nie ogranicza jego inwencji: każda biograficzna realizacja paradygmatu mitycznego może być oryginalna właśnie dzięki istnieniu stałego układu odniesienia. Wyjmując ze strumienia czasu poszczególne postaci i ustawiając je obok siebie, chciał Miciński pogodzić personalizm (niepowtarzalność jednostki i jej styczność z wartościami ponadhistorycznymi) z mitem (wyzwoleń z niszczącego strumienia czasu).

Wysiłek przekroczenia temporalnej istoty powieści nowoczesnej dokonać się mógł tylko z pomocą energii wyzwolonych z tradycji kulturowej. Autor *Portretu Kanta* zreinterpretował wielką epikę, która wydawała mu się najbardziej przestrzenną z form literackich, a przy tym bezpośrednio sąsiadowała ze światem mitu; szczególnie sposobnym argumentem przemawiającym za równoczesnością zdarzeń była *Odyseja*. Dzieło epickie znajduje się w ruchu jedynie w procesie konkretyzacji — dzieje się w nim coś tylko w trakcie pierwszej lektury. Natomiast sam tekst epopei odsłania nam świat, w którym istnieją napięcia między zjawiskami przestrzennymi a malarskimi. Miciński sugerował — bo pojawia się ta myśl tylko parokrotnie, ledwie zasygnalizowana — sprzeczność między epistemologią a ontologią: poznajemy byt w czasie, ale przedmiot działań poznawczych trwa poza czasem.

Świat, jak tarcza wykuta przez Hefajsta, spadł z dłoni Stworzyciela „już gotów”. [101]

Niedoskonałość naszego spojrzenia podsuwa świadomości pojęcie czasu i jego podziału. Dla nas jest najpierw światło, potem zmaćcone wody, ziemia, drzewa i ptaki.

Ale Wiekuisty stworzył wszystko jednocześnie. [102]

Pod koniec okresu dwudziestolecia międzywojennego dokonał się przełom w polskiej prozie. Ilościowy wzrost produkcji eseistycznej, a szczególnie świadome swych celów eksperymentatorstwo autorów pokolenia 1910, było zjawiskiem równoległym do zmian zachodzących na terenie prozy fabularnej. Po roku 1930 debiutują: B. Schulz, W. Gombrowicz, T. Parnicki — pisarze tworzący już wówczas lub mający stworzyć w przyszłości — arcydzieła prozy eksperymentalnej; zaczynają też pisać inni wybitni autorzy form nowatorskich: L. Buczkowski, K. Truchanowski, H. Malewska, A. Rudnicki. Skorelowane z działaniami fabulatorów są akcje krytyków ich pokolenia³⁴, i to nie tylko na polu działalności programotwórczej oraz polemicznej, torującej drogę pojawiającym się coraz liczniej odkrywczym dokonaniom, lecz także na polu twórczości *stricto* literackiej; poprzez formowanie nowatorskiego modelu eseju, wysuwającego się wówczas na naczelne miejsce wśród gatunków niefabularnej prozy.

Zbliżeniu sprzyjała wspólna postawa estetyczna — odrywająca się od tradycji prozy tendencyjne, realistycznej, psychologicznej zmierzająca ku biegunowi „kreacyjności”, czyli konstruktywizmu dążącego do całkowitego usamodzielnienia form prozatorskich i uczynienia z nich miejsca, w którym mogłyby odsonić się nowe obszary rzeczywistości. Jak pisał Miciński w ostatnim roku niepodległości:

³⁴ Pokolenia rozumianego wyłącznie w kategoriach literackich jako grupa pisarzy wchodzących do literatury w tym samym okresie i zmieniających, zbiorowym wysiłkiem, zastany układ.

Nie — ani Schulz, ani Gombrowicz nie deformują świata — nie: oni tworzą inny świat mniej lub więcej podobny do tego, w którym żyjemy. [233]

nie ma deformacji, jest tylko formowanie, kształtowanie, a dzieła, w których upatrujemy „deformację”, to tylko te dzieła, które oparły się na innych niż realizm założeniach i formowały się w zbliżonych lub oddalonych od rzeczywistości schematach. [237]

Po latach okazało się, że „schematy” eksperymentalnej prozy lepiej ukazywały istotę rzeczywistości współczesnego człowieka niż teksty naśladujące oczywiste, zewnętrzne i... nikogo nie interesujące warstwy ludzkiego świata.