

Jerzy Kandziora

Retoryka "Miesiący" Kazimierza Brandysa

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/4, 101-135

1989

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JERZY KANDZIORA

RETORYKA „MIESIĘCY” KAZIMIERZA BRANDYSA

1

Przed badaczem i interpretatorem *Miesięcy* Kazimierza Brandysa staje, na wstępie niejako, zupełnie podstawowy problem ustosunkowania się do zawartej w czterech tomach, bardzo rozbudowanej strefy autokomentarza. Procedura interpretacyjna nie może, jak się wydaje, przejść obok tego zespołu zapisów obojętnie ani skwitować go parozdaniową kwestią. Powinność badawcza nakazuje możliwie gruntowne rozpoznanie opinii autora o swoim dziele. I to bynajmniej nie w celu uzyskania pełnej prawdy z ust twórcy. Przeciwnie. Jeśli dokonamy takiego rozpoznania, to towarzyszyć temu będzie założona nieufność wobec sądów autor-
skich; nieufność wynikająca z przeświadczenia, że autor nie jest wiarygodnym interpretatorem własnych utworów, gdyż bywa on interpretatorem stronnictwym. Komentując siebie nie przestaje przecież być kreatorem własnego dzieła, zatem autokomentarz taki podlegać winien opisowi jako element strukturalny tekstu. Jako obszar pewnej intencji perswazyjnej skierowanej ku odbiorcy, mieszczącej pożądaną przez twórcę sposób konkretyzacji utworu.

Stwierdźmy na wstępie, że termin „autokomentarz” należy rozumieć w tym wypadku szeroko, nie tylko w sensie zapisów wprost komentujących *Miesiące*. Wszystkie właściwie, nawet te z pozoru odległe od artystycznego kształtu *Miesięcy* rozważania Brandysa o literaturze wydają się w sposób mniej lub bardziej przez autora uświadomiony służyć w końcu komentowaniu jego własnego tekstu, sytuowaniu go wobec współczesnych lub dawniejszych kanonów literatury, a zwłaszcza definiowaniu — na użytek własny i czytelników — jako utworu literackiego. Wolno sądzić, iż okolicznością wyzwalającą szczególną potrzebę takiego autokomentarza jest żywo przez Brandysa odczuwana inność, odmienność *Miesięcy* od jego dotychczasowej twórczości. Jako pewna nowa formuła ekspresji pisarskiej, po raz pierwszy zrywającej w zupełności z kryptonimowaniem autora oraz powieściową fikcjonalizacją, *Miesiące* domagają się „oswojenia”, usytuowania w porządku dotychczasowo-

wych, kreacyjnych dzieł Brandysa (i to zarówno utworów „klasycznie” powieściowych w rodzaju *Pomyślu* czy *Ronda*, jak i quasi-epistolarnych czy quasi-dziennikowych tomów cyklu *Wspomnienia z teraźniejszości*). Potrzeba ta staje się nagle tym bardziej, że sam Brandys do końca nie jest pewien, czy *Miesiące* zrodziły się jako rezultat naturalnej potrzeby zmiany stylu, zużycia się dotychczasowej formuły artystycznej jego prozy, czy też może są efektem swego rodzaju awarii pisarskiej, pewnym zastępczym sposobem literackiej aktywności, jedynym dostępnym w niesprzyjających warunkach najpierw milicyjnych szykan i przymusowego milczenia w końcu lat siedemdziesiątych, później dyskomfortów emigracji:

Z początku sądziłem, że *Miesiące* wypełnią mi pusty okres przerwy w pisaniu. Miały być czymś w rodzaju pływającej tratwy. Nie okrętu, którym się steruje, lecz deski niesionej prądem, której można się uchwycić przed pójściem na dno. Postanowiłem, że będę pisał o tym, co przeżywam na bieżąco [...]. [M-1 171]¹

W nowojorskich notatkach pisałem: „Mówi się często, że życie jest powieścią. Piszę *Miesiące*, żeby się przekonać, czy moje życie jest powieścią”. Niezłe. I kto wie, może nawet prawdziwe. Ale teraz idzie o co innego. Piszę tę powieść-dziennik, bo jedynie ona pozwala mi przetrwać wypadnięcie z czasu. [M-3 10]

Bez *Miesiący* nie wyobrażam sobie, jak przeżyłbym ubiegłe dwa lata, z tym wszystkim, co się stało po naszym wyjeździe z Polski. Jak będę żył i co robił ze sobą po ukończeniu trzeciej części, nie wiem. Lepiej o tym nie myśleć. [M-3 224]

W sytuacji tej terapeutycznej, znieczulającej roli utworu, co niedwuznacznie wynika z powyższych cytatów, tym bardziej prawdopodobna staje się autorska potrzeba, by dostrzec w *Miesiącach* coś więcej niż tylko pisarski substytut, namiastkę artystycznej pełni, coś ważniejszego niż wersję pisarstwa „na ciężkie czasy”. Od samego początku do ostatnich stronic *Miesiący* sprawą pierwszej wagi okazuje się dla Brandysa zagadnienie wystarczalności zawartej w *Miesiącach* dozy literatury. Stara się Brandys zdefiniować ten obszar utworu, który wynosi *Miesiące* ponad zwykłą, niebeletrystyczną narrację sprawozdawczą. W rezultacie przyjmuje pisarz postawę mediatora pomiędzy *Miesiącami* a całą literaturą, negocjatora literackości *Miesiący*. Ściślej mówiąc, jest to mediacja pomiędzy *Miesiącami* a pewną określoną, powszechnie aprobowaną formułą literackości, wzorcem prozy artystycznej. Próbując zatem uporządkować całą obfitość autokomentarzy Brandysa dotyczących li-

¹ Skrót M odsyła do wyd.: K. Brandys: *Miesiące* [1978—1979]. Warszawa 1980; *Miesiące* 1980—1981. Paryż 1982; *Miesiące* 1982—1984. Paryż 1984; *Miesiące* 1985—1987. Paryż 1987. Liczby połączone ze skrótem za pomocą dywizu wskazują kolejne części dzieła, liczby następne — stronicy.

teratury w ogóle i *Miesiący*, dokonamy zarazem rekonstrukcji przebiegu owej batalii autora o literackość *Miesiący* ².

Uwydatnianie literackich czy też kreacyjnych aspektów utworu rozgrywa się w dwóch obszarach, które określimy ogólnie jako obszar zbliżania literatury do *Miesiący* oraz obszar zbliżania *Miesiący* do literatury. W obszarze zbliżania literatury do *Miesiący* przedmiotem rozważań Brandysa jest tradycja i współczesność literacka. Formuluje on sądy wartościujące polemiczne w stosunku do dawniejszych i współczesnych nurtów awangardowych w literaturze, przy czym w owej kampanii nie ogranicza się do zmanifestowania własnej suwerenności wobec tych nurtów, lecz dokonuje gruntownej negacji sensowności wszelkich śmielszych eksperymentów artystycznych. Uruchamia tu dość znamienny mechanizm perswazyjny — określa procesy awangardowego demontażu tradycyjnych poetyk jako symptom wszechstronnego i pogłębiającego się regresu człowieczeństwa. Regres ten przybierać może różną postać: od ucieczki od postawy *ratio*, poprzez rozpad osobowości artysty (znamienne są tu rozważania Brandysa o chorobie psychicznej Franza Kafki i Edwarda Stachury, M-1 125—126), aż ku moralnej dezercji i nihilizmowi:

Mam wiele za złe literaturze współczesnej, a przynajmniej jej poważnej części. Nastąpiła w niej utrata czegoś, co tak wysoko cenił Conrad: utrata rygoru istnienia. Wiemy, że świat jest przerażający, lecz mimo to, ponieważ chcemy żyć, musimy jakoś się trzymać, nadać sobie formę. [M-3 113]

Ano tak, bardzo bym sobie tego życzył. Żeby literatura wróciła do swojego źródła, do opowieści o doświadczeniach i przygodach ludzkiej istoty ze światem — z naturą, ludźmi i bogami. Podejrzewam, że wszyscy czują dziś zmęczenie wrzaskiem rozpacz i jękiem wydawanym przez artystów w obliczu rozbicia i chaosu, całą tą nowoczesnością, kopiącą sobie grób eksperymentalnymi łopatami po to, żeby nas wszystkich w nim położyć i razem śnić zdesperowane sny kretynów. Och, jak ja tego nienawidzę! [...] Jeżeli się odbierze ludziom wiarę w to, że życie jest fabułą z morałem — przestaną wierzyć w literaturę i życie. A jeszcze pragną wierzyć. [M-1 107]

Mówię, że sporo dzisiaj jest literatury o znamionach choroby psychicznej, piszących schizofreników, a również istnieje pewien rodzaj krytyki, który jedynie w nich widzi prawdziwych twórców i nie lubi „zdrowych” pisarzy. Wiem, tak, dostateczne są powody, aby w dzisiejszym świecie być chorym. Ale na miłość boską, mówię, jak długo mam czuć się zdeptanym robakiem, obdarzonym zmysłem absurdu i rozbitą osobowością [...]. [M-1 126]

Dokonywane przez autora *Miesiący* utożsamienie destrukcji poetyki tradycyjnej z degradacją wartości humanistycznych nie jest niczym nowym w polemikach z awangardą. Brandys sytuuje się tu w nurcie

² Problem utajonej perswazji wzorców estetycznych, kluczowy dla tej części naszych rozważań o *Miesiącach*, jest przedmiotem inspirujących analiz w książce K. Dybciaka *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych* (Wrocław 1981), zwłaszcza rozdziału pt. *Organizacja stylistyczno-retoryczna wypowiedzi krytycznoliterackich*.

krytycznym posiadającym długą tradycję, m.in. w dwudziestoleciu międzywojennym, o czym pisze następująco Włodzimierz Bolecki:

W krytyce lat trzydziestych pojawiają się wielokrotnie diagnozy zaniku humanistycznych ambicji powieści polskiej. Twierdzenia takie były wyraźnie sprofilowane: ich autorzy występowali przeciw wszelkiego rodzaju eksperymentom w literaturze, dostrzegając w nich odwrót od zainteresowania człowiekiem. Ostro przeciwstawiano „eksperymenty estetyczne” młodych pisarzy „duchowym potrzebom” czytelników lat trzydziestych. Pojęcia „eksperyment”, „nowatorstwo”, „forma” etc. opatrywano zarzutem „pustego formalizmu” i tendencje takie oskarżano o odwracanie się od humanistycznych problemów epoki⁸.

Znamienne, że Brandys zakreśla bardzo szeroki obszar prozy współczesnej i dawniejszej będącej, jego zdaniem, oznaką rozkładu wartości. W zasadzie lokuje w tym obszarze wszelkie poetyki nietożsame z poetyką klasycznej powieści realistycznej. Znakiem negacji opatrywane są wielokrotnie takie zjawiska i pojęcia, jak „fantastyka”, „metafizyka”, „proza poetycka i paraboliczna”, „modernizm”, „symbolizm”, „alegoria”, „egzystencjalna groteska”. Na tak zarysowanym tle charakteryzuje Brandys swój wybór pisarski jako heroiczną w pewnym sensie, wobec powszechności postaw destrukcyjnych w literaturze, opcję na rzecz *ratio* i pełni życia:

Czy w moim pisaniu jest wspólny mianownik, ton łączący ową niejednorodność w wewnętrznie związanej całości. Otóż twierdzą, że wspólny mianownik istnieje. Określiłbym go jako pewien rodzaj sympatii do życia, a ściślej do wartości, jaką stanowi wysiłek życia. Dodajmy — jaką stanowi mimo wszystko. Co jest dla mnie prawdziwe i czego nie wymyśliłem: że warto istnieć na świecie wbrew jego grzechom i niedoskonałościom i że temu zadaniu warto sprostać. [M-2 104]

moje fikcyjne postacie nie są nacechowane beznadziejną mizérią ani wyszydzone jako istoty upadłe, ani hipnotyzowane koszmarami bezsensu, ani... Nie jestem awangardowym niszczycielem ani pionierem końca świata, ani wachaczem śmietników, nie jestem też odkrywcą intelektualnym ani wynalazcą nowych technik. [...] W człowieku, twierdzą, prawdziwie obchodzi mnie jego zdolność do wznoszenia się powyżej naturalnych praw gatunku [...]. [M-2 42]

Wróćmy teraz do tezy wyjściowej tej części rozważań, czyli stwierdzenia, iż jednym z dwóch obszarów „batalii” Brandysa o literackość *Miesiący* jest, jak to określiliśmy, obszar zbliżania literatury do *Miesiący*. Możemy obecnie doprecyzować przebieg tego zbliżenia. Otóż podejmuje Brandys próbę ujęcia całej XX-wiecznej prozy w dwa zasadnicze nurty: awangardowy i humanistyczny. Nurt pierwszy, awangardowy, zrodzony ze zwątpienia w ład moralny świata, zagarnia coraz to większy obszar prozy współczesnej, wypierając na peryferia literatury nurt drugi, humanistyczny, trwający przy tradycyjnej, nie deformują-

⁸ W. Bolecki, *Relacja autor—postać w świadomości literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, „Ruch Literacki” 1981, nr 3, s. 188.

cej świata poetyce realistycznej. Walka poetyk okazuje się walką o *imponderabilia*. Powściąganie kreacji, „normalność” obrazu świata w utworze stają się cnotą moralną i powinnością pisarską, *Miesiące* zaś, czyniąc zadość tej powinności, sytuują się tym samym w polu literatury. Ujmując rzecz bardziej teoretycznie: Brandys posługuje się językiem etyki dla różnicowania zjawisk będących *de facto* domeną poetyki i ta nadrzędność języka etyki uwiarygodnia literackość *Miesiący*.

O ile zbliżanie literatury do *Miesiący* polega na wprowadzaniu przez autora takiego uporządkowania kontekstu *Miesiący*, a więc tradycji i współczesności literackiej, które nobilituje realistyczne nurty prozy jako najbardziej nośne etycznie, poszerza zatem pojęcie literatury o wszelki dyskurs „zaangażowany”, choć w niewielkim stopniu będący grą wyobraźni artystycznej, o tyle obszar działań Brandysa określony przez nas jako zbliżanie *Miesiący* do literatury mieści w sobie taką prezentację poetyki samych *Miesiący* i jej składników, jaka służyć będzie eksponowaniu, sugerowaniu, podpowiadaniu literackości, jeśli nie wręcz powieściowości utworu. Zauważmy najpierw, że zapisy spełniające tę funkcję formułowane są w stylu swoistych *pro memoria* adresowanych do czytelnika. Brandys co jakiś czas przypomina odbiorcy niesprawozdawczą, literacką naturę *Miesiący*, określa wzorcowy styl ich lektury. Jest w tych przypomnieniach jakaś emocjonalna nuta rewindykacji należnych sobie zasług beletrysty, rewindykacji podejmowanej przez autora, który posądzony być może o niższy, niepowieściowy gatunek pisarstwa:

Z kilku stron doszła mnie już wiadomość, że piszę dziennik. Tak się prze-
ważnie mówi o osobistych zapiskach, prowadzonych z dnia na dzień. [...] A więc — dziennik? Ależ nie, to byłoby grube nieporozumienie! Piszac te
kartki wykonuję robotę konstrukcyjną, przeprowadzam selekcję z zachowaniem
struktury planów czasowych, a co najważniejsze — wiem o sobie więcej, niż
tutaj zapisuję. [M-1 111]

— Ale właściwie — dziwi się przedstawiciel literackiego podziemia — dla-
czego nie napisze pan powieści o tamtych szesnastu miesiącach? Dzienniki, pa-
miętnik to dużo łatwiejsze i chyba jednak mniej ważne?...

Nie wiem, czy mniej ważne. Wiem tylko, że nie jest łatwiejsze. Mówię,
a raczej powtarzam to, co mówiłem i pisałem, że *Miesiące* nie są diariuszem,
w którym notuje się codzienne wydarzenia i myśli, ani pamiętnikiem, w któ-
rym utrwała się swoją biografię. Są nie-fikcyjną, konstruowaną narracją
o czymś życiu. [M-4 94]

Te okresowe *dementi* dziennikowości *Miesiący* znajdują swą kontynuację w szczegółowych rozważaniach nad poetyką utworu. Najchętniej jest ona opisywana przez Brandysa w kategoriach teoretycznych epiki powieściowej, takich jak akcja, bohater, postać epizodyczna, fabuła, fikcja, kompozycja. Pisarz dokonuje konsekwentnej reinterpretacji rozszerzającej tych pojęć i sugeruje ich przydatność, a nawet niezbędność dla trafnego opisu *Miesiący*. Tak np. kategoria fabuły traci w ujęciu

Brandysa konstytutywną dla siebie cechą fikcjonalności⁴. Okazuje się, że można ją odnieść do wszelkiego następstwa zdarzeń autentycznych, życiowych, tyle tylko, że poddanych w procesie zapisu uwydatnieniu przez oczyszczenie z „szumów” i zaakcentowanie wyrazistej puenty:

w życiu, cudzym i własnym, ludzie nie dostrzegają fabuły z bohaterem i trzeba ją przepuścić przez sztukę, rzucić na ekran, aby ujrzeli w nim opowieść, fabularny kształt losu. [M-1 16]

Od paru lat nie tworzę fabuły, ale może nigdy dotąd nie czułem tak wyraźnie, że jestem w fabule. I może nie zacząłbym pisać *Miesiący*, gdybym nie był się znalazł w toku akcji układanej z prawdziwych zdarzeń i postaci, gdybym tak silnie nie dał się w nią wciągnąć. [M-2 47]

w przypadkowych okolicznościach, w jakich powstawał materiał (czyjaś śmierć, list i odpowiedź z nieoczekiwanym zaproszeniem), wyraża się naturalna fabuła, akcja losu, której nie muszę obmyślać. [M-3 13]

W jednym z zapisów, polemizującym z wierszem Adama Ważyka *Odpowiedź na ankietę*, reinterpretacja znaczeniowa poszczególnych składników świata powieściowego staje się *de facto* całościową reinterpretacją pojęcia „powieść”:

Ja bym się mocno zastanowił nad tym, czy powieści istotnie stały się nieczytelne i czy po pisarzach zostaną tylko pamiętniki. Może to być złudzeniem krótkiego dystansu, sugestią formy, jaką dzisiaj chętnie przybiera proza literacka. Wszystkie zmyślenia zubożały? Szybko powiedziane. A jeśli zmyślenia zmieniły jedynie swoje sposoby i środki, jeśli pisarze odchodząc zostawiają nadal powieści, tak, powieści, tylko o przesuniętej perspektywie narracji, powieści z autorem w miejscu bohatera? „*Cher Maître*”, psychologiczne „Ja” w literaturze staje się źródłem dzisiejszych fabuły, nowymi bohaterami są czucie i myślenie autora, to one tworzą współczesne pogranicze fikcji i prawdy. Tak komponujemy dziś nasze powieści. [M-2 216]

Obserwujemy zatem, jak Brandys tradycyjnymi kategoriami fabuły, bohatera, fikcji itp. określa różne składniki *Miesiący* nie odpowiadające pierwotnemu znaczeniu tych kategorii. Pojęcia, które w opisie klasycznej powieści odnoszą się do konkretnych, dających się wyodrębnić składników dzieła, użyte do opisu *Miesiący* stają się hipotezami interpretacyjnymi. Stosowność tych pojęć jest sprawą zgody na pewną analogię, zgody na pewną interpretację. Nie zachodzi natomiast między nimi a tekstem stosunek identyczności.

Powyższe nasze — ilustrowane cytatai — rozumowanie, akcentujące swoiście pragmatyczny czy perswazyjny charakter autokomentarzy i autodefinicji Kazimierza Brandysa, nie zmierza do zaprzeczenia istnieniu jakiejś określonej organizacji literackiej *Miesiący*, lecz konstatuje, że sam pisarz nie jest najlepszym wyjaśniaczem tej organizacji. Autorski opis *Miesiący* nie wydobywa bowiem cech swoistych utworu, lecz na-

⁴ J. Ziomek (*Powinowactwa poprzez fabułę*. W: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980, s. 10. Podkreśl. J. K.) określa np. fabułę jako „fikcjonalne umieszczenie postaci w czasowo-przestrzennym przebiegu zdarzeń”.

kierowany jest na zdefiniowanie go w kategoriach dobrze znanych i utrwalonych w tradycji literackiej. Jest to zatem opis swoiście intencjonalny, by nie rzec: tendencyjny, opis czyniony z zamiarem wykazania powieściowego rodowodu *Miesiący*, ich przynależności do całej rodziny prozy kreacyjno-beletrystycznej. Mamy do czynienia z interesującą sytuacją „deficytu” literackości odczuwaną przez autora w związku z jego własnym utworem, z ciągłą potrzebą utwierdzania siebie i czytelnika w przekonaniu o kreacyjnym charakterze *Miesiący*. Jest tak, jakby autor żywił skrytą obawę, iż materia *Miesiący* pozostawiona bez komentarza „nie zapracuje na siebie”, że bezbronna będzie wobec upraszczających, banalizujących odczytań, w których sens dzieła sprowadzony zostanie do czystej sprawozdawczości, wyzbytej literackiego artyzmu.

Gdyby postarać się określić globalnie te podejmowane okresowo autorские zabiegi komentatorsko-perswazyjne wokół *Miesiący*, to trzeba by stwierdzić, że właściwie stanowią one próbę „wyegzekwowania” od utworu pewnego minimum cech, które składają się na aktualizowany przez Brandysa wzorzec literackości⁵, cech, które — jego zdaniem — czynią z tekstu dzieło literackie w dobrym, niepodejrzanym gatunku. Wzorcem tym jest powieść realistyczna w jej klasycznej, autorytatywnej i nie naruszonej przez XX-wieczne rewizjonizmy artystyczne postaci. Elementy klasycznej powieści realistycznej: fabuła, bohater, kompozycyjna zamkniętość, precyzja opisu, sprawność narracji, czytelny rozkład wartości, przywołane zostają i ustanowione jako stabilny i ponadczasowy właściwie probierz skuteczności pisarskiej, sprawdzian literackich kompetencji. Dobry pisarz — zdaje się mówić Brandys — to ten, który wykazać się potrafi zbiorem wysokiej jakości produktów finalnych swej pracy, tj. fabułą, kompozycją, opisem itd.

Sztuka opowiadania to we współczesnej literaturze rzadkość, coraz chętniej ostępowana filmowi. Krytyka nie ceni tej zdolności, zdaje się ją ignorować jak rzecz niewartą uwagi. Zastanawiałem się, ilu dzisiejszych autorów, chwalonych za głębinną świadomość alogiczności bytu, umiałoby dobrze opowiedzieć zwykłe wydarzenie, czyjeś życie, postać. [M-1 13]

W próbie opisu, przekazania za pomocą słów tego, co kamera rejestruje obrazem, jest dla mnie pewna wartość, lepiej powiedzieć ambicja: utwierdzenia w sobie wiary w literaturę, w sens literatury. Opis literacki... ile miejsca pozostawiają mu maszyny i aparaty techniczne, polityczne? [M-1 106]

Faulkner jest „geniuszem z dziurami” (jak u nas Żeromski), ale zawsze [...] pewną ręką trzyma konstrukcję fabularną, nie spuszcza jej z oka, kompozycja jest zawsze, czasami na chwilę przed rozpadem, zamknięta. Tu nie ma dziur. [M-2 220—221]

Cała ta sytuacja aspirowania *Miesiący* do powieściowości, stwarzana za sprawą owych odautorskich komentarzy rekomendujących, jest

⁵ Por. pojęcie „kanonu poetyckości” analizowane przez M. Głowińskiego w artykule *Kanony poetyckości i style historyczne* (w: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977).

interesującym symptomem szerszego zjawiska — istnienia w polskiej literaturze współczesnej hierarchii prestiżu literackiego różnych poetyk i stopni kreacyjności. Domniemana „niedopowieściowość” *Miesiący* stymuluje u autora postawę obronną, pewne działania kompensacyjne, które w sposób bardzo spektakularny ujawniają, aktualizują jeden z żywotnych obecnie wzorców pisarza i pisarstwa doskonałego. Warto uświadomić sobie dwie istotne cechy owego wzorca, które zostaną w *Miesiącach* w szczególnym stopniu, środkami retoryki literackiej, wyeksponowane. Po pierwsze, wzorzec ten przywołuje szczególnie czytelne w potocznej praktyce odbiorczej kryteria biegłości pisarskiej (fabuła, opis, kompozycja itp.), pozwala zatem przekonywająco sugerować własną autorską profesjonalną perfekcję (maestria bez czytelnych kryteriów biegłości to w potocznym odbiorze zaledwie artystyczny indywidualizm). Po drugie, wzorzec powieściopisarstwa jako literackiej pełni artystycznej, zwłaszcza w wersji przywołanej przez Brandysa, tj. powieściopisarstwa tradycyjnego, niechętnego eksperymentom, sytuuje się w opozycji do takich postaw twórczych, jak — by pozostać w kręgu autorów, którym autor *Miesiący* poświęca swą uwagę — niezaangażowana prywatność (Białoszewski), egzystencjalny pannaturyzm (Stachura) czy też młodopolski indywidualizm (Przybyszewski), eksponując w zamian formułę twórczości społecznie zaangażowanej (Żeromski, Dąbrowska). W którymś momencie Brandys stwierdza wprost:

wziąłem sobie biedę na głowę [...] przez wolę pisania reagującego bezpośrednio na rzeczywistość, nie zaś uprawiania literatury poprzez formę, literatury awangardowej, parabolicznej i tak dalej. [M-2 147]

Na początku tych rozważań podkreślaliśmy głównie, iż rola autokomentarzy Brandysa na temat *Miesiący* polega na rekomendacji utworu jako dzieła prozy artystycznej w dobrym gatunku. Pora teraz stwierdzić, że skoro aktualizują one pewien całościowy wzorzec pisarstwa doskonałego, to rola ich staje się daleko szersza niż tylko doraźnie rekomendująca. Ów autokomentarz okazuje się „czynny” w utworze nie tylko w momencie jego każdorazowej werbalizacji, lecz wprowadzony zostaje w pamięć utworu jako jej stały komponent. Autokomentarz, przywołując wzorzec pisarza-profesjonalisty, ustanawia w *Miesiącach* wizerunek Brandysa jako tego wzorca spełnienie. Ilekroć później jawić się będzie bohater *Miesiący* w świecie przez siebie opisywanym, w konkretnych sytuacjach życiowych, zawsze punktem odniesienia, ośrodkiem relatywizacji będzie owa nadrzędna rola życiowa bohatera, rola artysty, rola wykonawcy czynności pisarskich.

Nim jednak bliżej zajmiemy się tą kluczową sprawą, postarajmy się jeszcze — w celu dopełnienia naszych dotychczasowych rozważań — omówić obraz autora w *Miesiącach* dostępny czytelnikowi bardziej bezpośrednio, w postaci spektakularnych zachowań pisarskich lub w formie dyskursu, tj. autocharakterystyk oraz uwag na temat zawodu pisarskie-

go. Stwierdźmy od razu, że ten autoportret Brandysa w pełni pokrywa się z owym wzorcem pisarza-beletrysty implikowanym opisaną przez nas wcześniej batalią o właściwe powinowactwa gatunkowe *Miesiący*. Przede wszystkim zwraca uwagę pewien obszar tego dzieła, który można by określić jako swego rodzaju *theatrum* pisarstwa. Chodzi o widoczną skłonność Brandysa do demonstracji pisarskiej biegłości, np. poprzez częste cytowanie *in extenso* własnych notatek z różnych lat. Są to notatki znalezione zwykle jakoby przypadkowo, wśród papierów, starych notesów itd. Ich ostentacyjna, podkreślana przez autora ułamkowość i niewykończenie jest jednak przecież najwyraźniej pretekstowa wobec ogólnej, gatunkowej wszak fragmentaryczności *Miesiący*. Istotną funkcją owych cytatów jest natomiast kreowanie sylwetki Brandysa jako artysty-medium, który w każdej chwili i miejscu dysponuje niepospolitym, perfekcyjnym aparatem odbiorczym zdolnym definiować rzeczywistość w języku literatury. Oto mamy pisarza w stanie artystycznej iluminacji, wylapującego z ekranu życia dramaturgiczne węzły, niedostępne innym rejestry i subtelne drgania nastrojów. Jesteśmy świadkami owych — stanowiących matecznik twórczości — chwil zawiązywania się konceptów narracyjnych, ulotnych momentów, gdy okrucy rzeczywistości stymulują wrażliwość artysty i zakwitają całym bukietem skojarzeń, fabuł i metafor:

Wczoraj zapisałem na kartce wszystko, co snuło mi się po głowie w czasie godzinnego spaceru wzdłuż plaży. Notowałem, w skrótach, na ławce przy samym morzu, mając jeszcze świeżo w pamięci ciąg następujących po sobie tematów. To się rzadko udaje. [...] Podaję kolejno:
„Willys. Nauka angielskiego” [...]. [M-2 55]

Dopełnieniem scen twórczej iluminacji jest motyw pisarskiego perfekcjonizmu i cyzelatorstwa w stosunku do języka. Po przechadzce nad morzem Brandys notuje: „znów ulepszałem w myśli kilka zdań rękopisu” (M-2 56). Kiedy indziej cytuje autor własne, szczególnie — jego zdaniem — trafne sformułowania (np. M-1 59), co w kontekście w innym miejscu (np. M-1 141) czynionych uwag, że styl to talent, stanowi jednoznaczne wskazanie na siebie samego jako pisarza z talentem. Egzegeza zapisków i ocena ich trafności po latach (np. M-1 131), zwyczaj wracania do dawniejszych utworów i obszernego ich cytowania (zob. np. fragmenty z *Dżokera*, M-4 69—72), wreszcie pewnego rodzaju nawet autokomparatystyka (np. zestawienie dwóch własnych zapisów z różnych okresów na ten sam temat (M-3 245), a także zwroty typu „napisałem kiedyś...”, „wyraziłem się kiedyś...”), stwarzają bardzo wyraźną aurę skupionej celebracji płodów własnego pióra, kreują pewien układ zamknięty „autor — jego teksty” i — w rezultacie — eksponują pisarstwo jako sferę życia autora najbardziej osobistą, pierwotną w stosunku do innych form aktywności życiowej.

Omówione zachowania pisarskie, demonstracje warsztatu i własnej

pisarskiej biegłości, dopełnione zostają przez bardziej bezpośrednie wyznania autora na temat roli twórczości w jego życiu. W świetle tych wyznań nie ma wątpliwości, że pisarstwo było dla Brandysa sprawą powołania, nie zaś kwestią wyboru zawodu. Z retrospekcji wyłania się wizerunek jeśli nie cudownego dziecka, to w każdym razie zdolnego młodzieńca z dużą nadwyżką wrażliwości, skłonnością do kontemplacji i marzycielstwa, spowolnioną reakcją na zgiełk codzienności, młodzieńca, który choć jeszcze nie jest pisarzem, czuje już jednak swe powołanie. Oto co dla autora *Miesięcy* warto jest przypomnienia z okresu jego studiów prawniczych:

po raz pierwszy zamajaczył mi domysł, że między literaturą a mną rozciąga się napięta lina, po której należy przejść nie patrząc sobie pod nogi i konieczny jest przy tym pewien rytuał ignorowania przepaści [...] [M-1 89]

W innym miejscu wspomina Brandys ojca, który po zapoznaniu się z ogłoszonym przez syna listem otwartym w sprawie ekscesów antysemitycznych orzeka w r. 1939: „— O ciebie jestem spokojny [...] — będziesz pisał” (M-1 143). Parę lat wcześniej reputację przyszłego pisarza ma Brandys u gimnazjalnego polonisty Leona Rygiera, męża Zofii Nałkowskiej, który wybacza zdolnemu, a niesfornemu uczniowi wypracowanie nie na temat („pisałem od ręki trzy stroniczki: »Czar Łazienek jesienią«”), ostrzegając dobroliwie: „— Ty może zostaniesz pisarzem, ale w piątek na lekcję przyjdzie wizytator i ja cię będę pytał z *Anhellego*” (M-3 100). Po latach, w epoce dojrzałej twórczości, pisarstwo staje się najistotniejszym składnikiem codzienności, objawia się w *Miesięcach* równocześnie jako imperatyw i jako warunek elementarnej równowagi psychicznej:

wyobraziłem sobie, że gdybym mógł do śmierci nie wstawać z fotela, w którym piszę, że gdybym się z niego nie ruszył ani na chwilę, żadne straszdyła nie miałyby do mnie dostępu. [M-1 10]

w samym pisaniu, w godzinach pisania, jest osłona przed atakującą przyszłością. Pisząc nie myśli się o tym, co będzie jutro. [M-2 79]

Na pytanie „dlaczego piszę?” udzielałem różnych odpowiedzi. [...] Ale gdybym miał udzielić poważnej odpowiedzi, nazwałbym swoje pisarstwo leczeniem się za pomocą opowiadania. [...] Opowiadając tworzę związki między sobą a światem, zastępuje mi to wiarę i działanie. [M-4 127]

Przeczytałem M. kilka stron tekstu. Wieczorem przystanęła w drzwiach mojego pokoju i powiedziała: — Kiedy piszesz, wszystko w naszym życiu jest na swoim miejscu. [M-4 43]

Pisarstwo zatem, stwierdza Brandys, to w jego życiu czas lepszy, czas pełni, wyraźnie wyodrębniony z nurtu codzienności. W ślad za tym również w wymiarze społecznym pisarstwo jawi się w ujęciu Brandysa jako stan pewnego wyniesienia ponad przeciętność ludzkich uzdolnień i profesji. Takie widzenie własnej kondycji stale powraca w autoportrecie Brandysa-artysty. Być pisarzem to automatycznie niejako stanąć naprzeciw najważniejszych problemów współczesności:

Myślę: gdybym miał inny zawód, względnie powołanie, czy mój życiorys nie byłby mniej naznaczony przez epokę — czy aby sam nie wybrałem swoich utrapień stając się pisarzem. Bądź co bądź lekarz, konstruktor lub chemik mogli w tych latach uniknąć przynajmniej części rozterki i zagubień, jakich ja doświadczałem z bolesnością wzmagającą się od chwili postanowienia — albo zrozumienia — że literatura będzie moim życiowym kierunkiem. [...] piarstwo obróciło mnie z punktu twarzą do epoki. [M-2 146—148]

„Wypominanie” innym profesjom towarzyszącej im beztroski myślowej jest w *Miesięcach* częstym sposobem pośredniego wskazywania na wyjątkowość piarstwa jako stanu szczególnej, społecznej i poznawczej misji czyniącej życie twórcy pasmem uciążliwych, ale niezbywalnych obowiązków. Podczas wycieczek autobusowych do Gisors w Normandii Brandys rozważa:

zastanawiam się, czy nie lepiej odpowiadałoby mi życie kierowcy autokaru kursującego między Gisors a Giverny, egzystencja wahadłowa, małowólna, a jednak nie samotna. [M-4 124]

Kiedy indziej:

Stałem przed śliczną cukierenką, myśląc czy nie lepiej być cukiernikiem w Olivet niż pisać książki [...]. [M-4 116]

I bardziej jeszcze wymowna scena tego rodzaju w tym samym tomie *Miesięcy*: sklep w Bures-sur-Yvette i młodzi naukowcy z pobliskich laboratoriów czyniący rodzinne zakupy („wprawne ruchy ich rąk zatrzaszkujących bagażniki, [...] ich precyzyjne ucywilizowanie”). I komentarz Brandysa:

Patrząc zazdrościłem im, że nie są pisarzami ani Polakami. A przede wszystkim, że nie połączyło się w nich jedno z drugim, bo uświadamiałem sobie od dawna, że połączenie czy raczej szepienie polskości z literaturą jest czymś męczącym, wręcz chorobliwym. [M-4 9]

Bez wątpienia Brandys sytuuje swój twórczy autoportret w kręgu piarstwa zaangażowanego w dylematy epoki. Przywołany zostaje etos pisarza jako autorytetu, jednostki wybranej, która podejmuje trud szerszego spojrzenia na życie, dzieje społeczeństw itd. Pośród codziennej krzątany zwykłych ludzi jedynie pisarz dysponuje tą nadwyżką myślowego witalizmu i bezinteresowności, dzięki którym, poświęcając własny życiowy komfort, uchyla niejako działanie prawa natury, ocala w swym dziele czas pokolenia, wspólnoty, narodu, chroni je przed jednodniową owadzią egzystencją w historii świata i ludzkości. W naszej, polskiej sytuacji taka koncepcja oznacza, rzecz jasna, nawiązanie do romantycznego w swych źródłach, kontynuowanego przez literaturę następnych epok, wzorca pisarza jako strażnika i depozytariusza narodowej pamięci, wnikliwego analityka i arbitra moralnego współczesności, wizjonera i profety przyszłych losów wspólnoty. Brandys wielokrotnie wpisuje się jako twórca w tę tradycję wieszczych powinności literatury, najwyraźniej może wtedy, gdy podejmuje obronę kanonu polskiej kla-

syki powieściowej, z Żeromskim na czele, przed ignorancją „dzisiejszych filologów uniwersyteckich”, o których mówi:

wiele zdziałali na polu interpretacji komparatystycznych i strukturalistycznych, prawie z reguły nie wychodząc w swych badaniach poza kilku autorów. [M-3 157]

A nieco wcześniej:

[Klasycy] stali się dla krytyki zbyt przejrzysti i przez to nieciekawi. [...] Nie nadają się do współczesnych badań literaturoznawczych, do interpretowania symbolicznych znaków, konstrukcji świadomości i podświadomości. Można zinterpretować symbolikę Brunona Schulza, można wynaleźć gotycką formę u Gombrowicza — ale u Żeromskiego? Co jest do roboty z autorem, który tak bezpośrednio i nieparabolicznie obnaża społeczną rzeczywistość? [M-3 156—157]

Kryptoautokomentujący sens całego tego zapisu o nielekkiej doli klasyków, traktowanych marginalnie przez pracowników katedr polonistycznych, staje się wyraźniejszy w kontekście wcześniejszych ubolewań Brandysa nad nieprzychylnością pewnych kręgów polonistycznych wobec jego własnej twórczości (M-3 81).

Warto wreszcie, zamykając ten opis konstruowanego w *Miesiącach* własnego wizerunku artystycznego Brandysa, wspomnieć o roli przewidywanej przez niego dla czytelnika, o Brandysowskim projekcie „czytelnika pożądanego”. Kategorię tę analizuje bliżej Erwin Wolff⁶. W wizerunku czytelnika pożądanego rekonstruowanym przezeń na przykładzie angielskiej poezji doby romantyzmu na plan pierwszy wysuwa się wyznawczy — jak pisze Wolff — stosunek odbiorcy do autora i jego (tj. autora) *quasi*-kapłańskie stanowisko w czytelniczej gminie.

Wyklucza to czytelnika „na dystans”, a nawet czytelnika krytycznego; w stosunku do poety natomiast determinuje pojęcie popularności⁷.

Ta sięgająca do epoki romantyzmu egzemplifikacja pasuje dość dokładnie do Brandysowskiego ideału czytelnika w *Miesiącach*. Postulowanym zachowaniem odbiorczym staje się w nich kult dla autora, pełne zawierzenie prawdom zawartym w dziele, ufne poddanie się emocjonalnym falom płynącym z utworu. Oto własne w tej mierze doświadczenia Brandysa, które relacjonuje przy okazji zapisu na temat swoich planów wykładania na Columbia University:

Nigdy żadnej książki nie czytałem po to, aby ją zrozumieć. [...] Czytać oznaczało dla mnie ulegać, wierzyć, utożsamiać się, być bezbronnym. Moje prawdziwie wielkie lektury... ależ to było wejście w świat stworzony od nowa i pogrążenie się w nim aż do utraty własnej osobowości. Byłem dobrym medium. Analizować? obrabiać intelektualnie? W transie czytania należałem do utworu, byłem jego własnością, jedną z postaci wpłątanych w jego wątki.

⁶ E. Wolff, *Czytelnik pożądaný*. (Rozważania i przykłady dotyczące wprowadzenia pewnego literaturoznawczego pojęcia). Przełożył W. Białik. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 4.

⁷ *Ibidem*, s. 297.

Nigdy na dystans, zawsze wewnątrz. To nie ja pochłaniałem książki, to one wchłaniały mnie w siebie. [...] Było to dość bliskie religii i kultu świętych. [...] Tak było i jest. [M-3 95—96]

Dwukrotnie pojawia się w *Miesiącach* (M-2 221, M-3 96) postać studenta z Yale, który spotkawszy kiedyś w Nowym Jorku Williama Faulknera zapragnął przykleknąć i pocałować go w rękę. Oto komentarz Brandysa:

W moim pojęciu jest to stosunek do literatury najbardziej właściwy i naśladowania godny. Mówię bardzo poważnie. [M-3 96]

I po prawdzie taki właśnie stosunek do literatury posiada większość portretowanych przez Brandysa jego własnych czytelników, których w każdym tomie *Miesiący* odnajdujemy co najmniej kilku. Oto przykład pierwszy z brzegu:

Spotkałem wczoraj znajomą mi od dawna młodą kobietę, przeżywającą literaturę po staremu, zeszlowiecznie, z podziwem i oczarowaniem, co niebawem śmieszy jej męża, konstruktora maszyn. [M-1 24]

I tak oto, podsumujmy, czytelnik Brandysa, praktykując lekturę na sposób romantyczny egzaltowaną i — by posłużyć się współczesnym określeniem — bezalternatywną, dopełnia wizerunku pisarza jako nauczyciela i przewodnika duchowego.

2

Dokonawszy rekonstrukcji wizerunku pisarza — bohatera *Miesiący*, ściśle: opisawszy współtworzące ów wizerunek składniki narracji — fragmenty metatekstowe (autodefinicje gatunkowe) oraz wątki pisarstwa (gesty sygnalizujące pisarską biegłość i refleksje o pisarstwie) — postawmy teraz pytanie, jak się sytuje ów obraz autora w przedstawionej w *Miesiącach* rzeczywistości, jak gra, w jaki sposób czynny jest w utworze. Bez przesady rzecz można, że otwiera się tutaj nader szerokie, centralne właściwie pole retorycznej organizacji *Miesiący* — obszar zderzeń artysty ze światem zewnętrznym. W obszarze tym dokonuje się ciągła, wielopostaciowa konfrontacja pisarskiej, artystycznej wielkości z nieartystyczną prawdą dnia codziennego, i to w różnorodnym wymiarze, od prywatno-osobistego poprzez aktualno-społeczny aż do historycznego, gdy pisarz staje naprzeciw własnej nacji i jej dziejów.

Zacznijmy od owej prywatności. Zauważmy ogólnie, że każdy autor wprowadzając w nią swego czytelnika decyduje się na krok dość ryzykowny. Ryzyko związane jest z pojawieniem się po stronie odbiorcy pewnych zaciekawień o proveniencji — by tak rzec — pozaartystycznej, zaciekawień i emocji czytelnicznych, a ogólniej: mechanizmów odbiorczych właściwych literaturze popularnej. Chodzi więc np. o ów schemat „wielkości uprzystępnionej”, gdy pisarz, istota doskonała, zstę-

puje z wyżyn sztuki i objawia się wśród sytuacji zwyczajnych, prywatnych i nieartystycznych, znanych również czytelnikowi z własnej, nieefektywnej codzienności; źródłem czytelniczych satysfakcji staje się chwilowa identyfikacja z idolem na płaszczyźnie codziennego bytowania i płynące stąd zadośćuczynienie za własną, anonimową egzystencję. Odślanianiu prywatności autora towarzyszy nieuchronnie wprowadzanie czytelnika w elitarne środowisko artystyczne; i oto mamy inny prawdopodobny powód czytelniczej ekscytacji — historie z życia wyższych sfer⁸. Niewątpliwie tego rodzaju mechanizmy odbiorcze wpisane są niejako w poetykę dziennika intymnego i wynikają z imiennej obecności autora w dziele. Autor ten ma jednak możliwość regulacji owych mechanizmów w obie strony: posiłkowania się nimi w celu wzmożenia oddziaływania na czytelnika albo przeciwnie, neutralizowania ich na różne sposoby, zwłaszcza poprzez tworzenie pewnych jakości artystycznych konkurencyjnych, wypierających typ odbioru oparty na projekcji i identyfikacji.

Kazimierz Brandys realizuje w *Miesiącach* pierwszy wariant. Bez zastrzeżeń aprobuje wpisaną w reguły dziennika współobecność obszarów sztuki i życia pozaartystycznego jako główną zasadę dramaturgiczną *Miesiący*. Nie polemizuje z tą współobecnością, a tym samym — z wynikającą z niej psychologią odbioru, lecz przeciwnie, współobecność tę uwydatnia i eskaluje środkami retoryki literackiej. Tak więc podstawową zasadą montażu pojedynczych zapisów, a także większych fragmentów narracji *Miesiący* jest konsekwentna naprzemiennność znaków pisarstwa i zapisów pozaartystycznej teraźniejszości. Określenie „znak pisarstwa” wprowadzam celowo, ponieważ ów pisarski komponent zapisów niekoniecznie przybiera postać prostego oznajmienia „jestem pisarzem”, częściej natomiast posiada charakter symptomu, podany jest niewerbalnie. Sens „jestem pisarzem” można wszak ewokować nie wprost, np. poprzez ostentacyjną biegłość stylu, efektowną puentę myślową, wysokiej klasy partię eseistyczną, nastrojową sekwencję wspomnieniową itp. Rzecz w tym, by zaraz potem, na zasadzie kontrapunktu, wprowadzać tzw. prozę życia, sceny wyzbyte jakichkolwiek znamion „artystyczności” czy „pisarskości”. Poszczególne partie narracji, tak wzajem siebie kontradyktoryjnie sytuowane, pozostawać mogą, rzecz jasna, w różnym względem siebie stosunku objętościowym. A więc np. eseistyczny zapis

⁸ Są to, w gruncie rzeczy, takie same (choć w zmienionej scenerii społecznej) emocje czytelnicze, jakie towarzyszyły lekturze wczesnych utworów literackiej kultury masowej, XIX-wiecznych romansów popularnych. Stałym miejscem akcji tzw. powieści tajemnic także bywało pogranicze sfer społecznych, obszar skrytych kontaktów arystokracji i świata przestępczego (*Salon i ulica* to tytuł typowej dla tego nurtu powieści J. Dzierżkowskiego z r. 1847), częstym zaś motywem fabularnym tych utworów — odkrycie arystokratycznego rodowodu ubogiej sieroty-podrzutka czy też przebranie się bogacza w łachmany nędzarza. Zob. J. Bachórz, *Polska powieść tajemnic w pierwszym ćwierćwieczu jej istnienia*. W zbiorze: *Formy literatury popularnej. Studia*. Wrocław 1973.

na temat *Pamiętników* Wacława Lednickiego, z licznymi dygresjami, poprzedzony jest krótkim i urwanym w połowie opisem dolegliwości fizycznych Brandysa (M-3 189—193), a z kolei opis dezorganizacji życia w Warszawie w rezultacie pamiętnej śnieżycy w styczniu 1979 mieści w sobie także kilkudzaniową scenę czytania przez Brandysa *Dziejów Grecji* Hammonda (M-1 41—42).

Taki czy inny stosunek objętościowy zestawień nie zmienia wszakże samego mechanizmu. Otóż retoryka Brandysa wzorcowo realizuje zasadę, ów mechanizm perswazyjnego systemu porozumienia, który Roland Barthes nazwał mitem⁹. W *Miesiącach* mamy do czynienia z podwójną funkcjonalizacją części zapisów. Opis „pani F.” (M-1 67) czy Manhattanu (M-3 131), eseistyczne uwagi o malarstwie (M-4 104—105) czy „secesyjne” obrazki z Berlina Zachodniego (M-2 123—124), wszystkie te fragmenty *Miesiący* posiadają swą znakową samodzielność, funkcjonują w utworze i jawią się odbiorcy w swej artystyczno-poznawczej autonomii. Równocześnie jednak — i tu zaczyna się Brandysowska „gra o czytelnika” — niepostrzeżenie dla odbiorcy pozbawione zostają tej autonomii i sprowadzone do funkcji „emblematu” pisarstwa, jak mówi Barthes: do formy („signifiant”) zaledwie¹⁰. Wprowadzone w wybrane konteksty sytuacyjne, stają się zaledwie ogniwem w owej nieustającej konfrontacji pisarskiego *sacrum* i nieartystycznego *profanum*, „pracują” już tylko na pożądaną przez autora aurę emocjonalną.

Zanim postaramy się wyodrębnić i zilustrować przykładami podstawowe „warianty wzruszeniowe” eksploatowane przez Brandysa, zauważmy, że skoro w mitologicznym schemacie *Miesiący* tak różne warstwy narracji pełnić mogą funkcję znaku pisarstwa, tak różną postać przyjmować może oznajmienie „jestem pisarzem”, to efektem tej sytuacji staje się niepowstrzymana ekspansywność pisarskiego „ja”. Wcześniej przez nas omówiony wzorzec pisarza aktualizowany przez Brandysa staje się wszechobecny i „zgłasza się” czytelnikowi w mniej lub bardziej dyskretny sposób w każdym niemal akapicie, pojawia się nie tylko w wersji stematyzowanej, ale także pod postacią stylu, myślowego konceptu, aluzji gatunkowej, wyboru leksykalnego itd. W ślad za tym, w rezultacie centralnego usytuowania w utworze jasno określonego wzorca pisarstwa, wzorca, przypomnijmy, dalekiego od awangardowej kontesta-

⁹ R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego. Warszawa 1970.

¹⁰ R. Barthes (*Mit dzisiaj*. Tłumaczyła W. Błońska. W: jw., s. 35) pisze: „Stając się formą, sens oddala własną przypadkowość; opróżnia się, zuboża; historia wyparowuje, pozostaje jedynie litera. Jest w tym paradoksalna permutacja operacji lektury, nienormalna regresja od sensu do formy, od znaku lingwistycznego do elementu znaczącego mitu”. W innym miejscu (*ibidem*, s. 41) dodaje: „Nie chcę oceniać moralnie podobnego mechanizmu, nie popełnię jednak błędu mówiąc, że wszechobecność znaczącego w micie dokładnie odtwarza fizykę alibi [...]”.

cji czy choćby artystycznej kontemplacji świata, bliskiego zaś pisarskiej moralistyce, a więc w ślad za tym w *Miesiącach* świat cały podlega niepowstrzymanej aksjologizacji. Rzeczywistość wokół centralnej postaci narratora postrzegana być musi przez odbiorcę jako godna lub niegodna owego bohatera *Miesiący*, jako spełniająca jego oczekiwania lub je zawodząca, jako życzliwa lub niechętna, stająca na wysokości pryncypiów lub zdradzająca je, itd. Strefa neutralna zaś kurczy się niemal do zera.

Poczyniwszy te obserwacje wskażmy teraz na typowe w *Miesiącach* style wpisywania się autora-bohatera w nieartystyczną rzeczywistość, ściślej: style emocjonalizacji wyzwalanej przez zderzanie arystokratyzmu duchowego z potocznością. Emocjonalizacja ta oscyluje, z szeregiem wariantów pośrednich, pomiędzy melodramatycznym schematem „nędzy uszczęśliwionej” (tj. czytelnika dopuszczonego do konfidencji z autorem) a równie melodramatycznym schematem „wielkości sponiewieranej” (tj. pisarza w stanie życiowych opresji)¹¹.

Zajmijmy się najpierw sytuacją pierwszą, sytuacją pewnego rodzaju dowartościowania odbiorcy. W *Miesiącach* Kazimierza Brandysa znajduje pełne zastosowanie wspomniany już przez nas psychologiczny mechanizm projekcji i identyfikacji¹². Jego spełnienie możliwe jest, jeśli pi-

¹¹ W związku z użytym tu sformułowaniem „melodramatyczny schemat wielkości sponiewieranej” pewne wyjaśnienie natury zasadniczej. Autor tych słów docenia zagrożenia i dyskomforty Brandysa doświadczane przezeń w okresie powstawania *Miesiący*. Skoro pisze w związku z tym o melodramacie, to nie po to, by rehabilitować rzeczywistość i stwierdzać, że Brandys przesadza, lecz by opisać pewne realia retoryczne *Miesiący*. Mechanizm emocjonalizacji jest pewną realnością utworu niezależnie od tzw. prawdy obiektywnej. W związku z tym warto przytoczyć nader trafną powstałą w podobnych okolicznościach, refleksję metodologiczną R. Zimanda (*Tyrmand '54*. W zbiorze: *Literatura źle obecna. (Rekonesans). Materiały z konferencji naukowej Instytutu Badań Literackich PAN 27 X — 30 X 1981*. Kraków 1986, s. 274—275), który analizuje wyznania L. Tyrmanda z *Dziennika* 1945 na temat własnego życiowego „nieudacznictwa”: „Jesteśmy tu oczywiście w samym środku literatury [...]. Moc skazana na bezczynność przez coś anonimowego a wszechpotężnego... Ileż romantycznych powieści i poematów złożyło się na ten typ zapisu... Ileż młodopolskich popularyzacji różnych wersji filozofii rozpacz i bezsilności... Pragnąłbym uniknąć nieporozumienia. Literackość nie jest tu rozumiana jako zaprzeczenie autentyczności. Autentyczność — o ile nie jest używana jako pojęcie z zakresu atrybucji («autentyczny Matisse») — jest kategorią niejasną. Cokolwiek jednak miałyby znaczyć w odniesieniu do tekstu literackiego, to nie może się wyrażać inaczej niż poprzez literackość. Mówiąc zatem, że [...] autorefleksje Tyrmanda prowadzą nas w sam środek literatury, nie chciałem przez to powiedzieć, że tak naprawdę diarysta niczego podobnego nie przeżywał. Nie wiem, co przeżywał, i nikt z nas tego nie wie. Wiemy jedynie, co zapisał, i tym tylko możemy się zajmować”.

¹² Jungowskie kategorie projekcji i identyfikacji jako istotny element odbioru popularnego na obszarze kultury masowej opisują m.in. E. Morin w książce *Duch czasu* (Tłumaczyła A. Frybesowa. Kraków 1965; nb. swój podstawowy wykład na ten temat zawarł ów autor w pracach wcześniejszych) oraz K. Thie-

sarz prezentuje się jednocześnie wystarczająco nieoficjalnie, „zwyczajnie”, by doszło do częściowego utożsamienia się z nim czytelnika (identyfikacja), i wystarczająco powabnie oraz niepospolicie, by czytelnik mógł nadal „inwestować” w autora swe marzenia o własnej wielkości (projekcja). Sięgnijmy po przykłady. Oto fragment *Miesięcy* poświęcony środowisku pisarskiemu, który idealnie realizuje schemat jednoczesnego uprzystępnienia i wywyższenia pisarstwa:

kilkanaście lat temu jedna z naszych inteligentnych pań machnęła esej literacki. Zagrzała ją temat: psychologia pisarza. Pokusiła się o syntetyczny portret, który wyrazi szczególną osobowość człowieka piszącego. Usiadła i naliczyła: pisarz jest istotą dziwną, niepraktyczną, zagubioną w świecie, jest obsesyjnym wrażliwcem, świętym potworem, maniakiem [...], słowem, jest osobą niepodobną do innych, wyjątkiem, jednostką poza szeregiem. I tak dalej. Akurat odwrotnie, niż myślę. [...] Pisarze mają właściwości zwykłych ludzi, mogą być pedantami albo dystraktami, rozrzutnikami lub sknerami, jedni są skrupulatni, drudzy nieobliczalni, samotnicy i dobrzy kompani, ten uступliwy, ów bezwzględny; są zwyczajnie po ludzku rozmaici, jak krawcy czy lekarze. [M-1 60—61]

W zapisie tym z pozoru intencją narratora jest polemika z rozpowszechnionym mniemaniem o niezwykłości ludzi pióra. W praktyce jednak w miejsce jednego stereotypu podstawiony zostaje stereotyp równoważny: „wielcy ludzie mają swoje słabości”. Z kolei w opisie stołówki Związku Literatów Polskich przy Krakowskim Przedmieściu swoiście werystyczna, ostentacyjnie antyestetyczna prezentacja lokalu („przy stołach tłok, [...] w ogonku siedem osób. Duszno, brak powietrza. Widelce i łyżki blaszane, nie ma obrusów i serwetek [...]”) zderzona zostaje z obfitością z pierwszej ręki podanych szczegółów z życia wyższych sfer („Córka Andrzeja Łapickiego czekająca w ogonku nie różni się od paryżanek z Café de Flore, obok jej mąż, Daniel Olbrychski, w wyszukanej koszuli *à la roubachka*, z medalionem na piersi i płoworudym zarostem [...]”, M-1 92). Czytelnik tego opisu jest z jednej strony kokietowany poetyką trzeźwej rejestracji niesalonowych realiów, epatowany zwyczajnością konsumpcji mieszkańców Parnasu przypominającą mu scenierię baru mlecznego lub stołówki zakładowej, z drugiej zaś czytelnik ów uzupełnić może swe prywatne *dossier* gwiazd filmu polskiego o szczegóły na temat ich powiązań rodzinnych, zatem przeżywa te specyficzne emocje, jakich dostarcza bywanie w „lepszem towarzystwie”.

W pierwszych dwóch tomach *Miesięcy*, których tematem jest życie

le-Dohrmann w książce *Psychologia plotki* (Przekład i wstęp A. Krzemiński. Warszawa 1980 — tu godne uwagi są m.in. spostrzeżenia na temat obrazu przywódcy politycznego w środkach masowej komunikacji). Podobne nachylenie mają też dwa interesujące artykuły: P. Kowalskiego *Dwa oblicza mieszkańców Parnasu* („Litteraria” t. 15 (1984)) — na temat mechanizmów popularności gwiazd teatru i filmu oraz poetyki masowych wydawnictw prezentujących sylwetki aktorów — i J. Prokopa *Lektura jako znak prestiżu* („Teksty” 1976, nr 6).

w kraju, Brandys szczególnie często sytuuje się w pejzażu kolejek sklepowych jako szczęśliwy lub niedoszły nabywca rogalików, pomarańczy, zapalek, gazety itp., prezentuje się jako życzliwy rozmówca tzw. prostych ludzi (była gospośia pani Helenka, dozorca domu, taksówkarz itd.), a także jako człowiek uwikłany w drobne codzienne kłopoty (pęknięta rura, konieczność wbicia gwoźdźcia w ścianę, itp.). Owa pospolitość realiów, scenerii, epizodów posiada jednak byt jakby niesamodzielny, nie jest prostą dokumentacją życia w kraju realnego socjalizmu, lecz pojawia się do pewnego stopnia ze względu na bohatera *Miesiący*. Ponad tymi scenami unosi się niemal z reguły jakaś liryczna aura błęgiego rozrzewnienia, właściwa sytuacjom, gdy szlachetna wyższość zstępuje w sfery pocziwej niższości, by wieść żywot zwykłego człowieka. Była gospośia Brandysów, pani Helenka, zwierza się podczas wizyty u dawnych pracodawców, że właśnie uszłała pieniądze na swój pogrzeb, a teraz oszczędzać będzie na pomniczek. I refleksja Brandysa:

Patrzyłem na panią Helenkę z atencją i solidarnym uznaniem ciułacza, byliśmy współnikami jednej sprawy, a różnice, jakie nas dzieliły, wydały mi się doprawdy nieistotne. I po jej wyjściu, gdy znowu usiadłem do pracy i M. weszła do mnie, by usłyszeć, co ja o tym myślę, powiedziałem znad bloku, zanim zdążyła się odezwać: — Ja także odkładałem na pomniczek. [M-1 26]

Podobna współobecność pierwiastków identyfikujących pisarza z otoczeniem i wyodrębniających go zeń występuje w scenie, której akcja odbywa się w kolejce po pomarańcze. Najpierw czynność „stania w ogonku” wpisuje Brandysa w pospolitość, po czym, w chwilę później, rozgrywa się minidramat nieprzystosowania, gdy pisarz nie potrafi wystarczająco beceremonialnie spłoszyć klienta wpychającego się poza kolejnością:

Ku mojemu zdziwieniu nie poparł mnie żaden głos. Czułem, jak moje słowa wpadają w nieufną próżnię, poczułem to od razu, w połowie zdania, w chwili gdy powiedziałem „cóż to...” W tym moim „cóż to” zabrzmiało jakieś etyczne *tremolando* i widocznie zabrzmiało fałszywie. Nie było w językowym duchu rzeczywistości, może zamiast „przepraszam” i „cóż to” należało powiedzieć inaczej; może na ty: „nie kombinuj, cwaniaczku”? [M-1 37—38]

Wszystkie podane przykłady łączy pewna zamkniętość kompozycyjna, to, że na ograniczonym obszarze tekstowym owe pojedyncze sceny i anegdoty mieszczą w całości interesujący nas mechanizm emocjonalizacji, tj. zawierają oba składniki: *sacrum* i *profanum*. Raz jeszcze jednak wypada podkreślić, że mechanizm ów ma charakter znakowy i w związku z tym niekoniecznie musi mieć postać czysto zdarzeniową, stematyzowaną („pisarz wśród zwykłych ludzi”). Równie często rozpisany zostaje na dwa pozornie nie powiązane, choć sąsiadujące ze sobą fragmenty, z których jeden ma charakter eseju, impresji krajobrazowej itp. i jako taki ma reprezentować sferę ducha (uczucia), duchowe wnętrze autora, drugi natomiast — charakter zapisu pospolitego, co-

dziennego zdarzenia, zatem uosabiać ma fizyczność (cielesność), prozę życia otaczającą twórcę.

Opozycja *sacrum*—*profanum* budować się może — równolegle niejako — w planie treści i w planie wyrażania. *Sacrum* konstytuować może bowiem konkretna scena (pisarz przy pracy, rozmowy z kolegami pisarzami, wieczór autorski, podróż artystyczna, impresje z Obór, itp.), ale także duchowa (intelektualna) materia dyskursu (eseje na temat literatury, kultury, cywilizacji, niektóre beletryzowane partie wspomnień), a wreszcie — czysta elegancja, estetyka stylu.

Podobnie po stronie *profanum*: nośnikiem pospolitości bywa temat (opis dolegliwości ciała, sceny ulicznych pijatyk, itd.), ale też ostentacyjna pospolitość słownictwa („ogonek”, „sprawunki”, „spółdzielnia”, „składać na coś pieniądze”), rejestracyjna oszczędność stylu, itp. W trakcie dynamicznej lektury następuje automatyczne, nieświadome, „poza-progowe” integrowanie znaków wartości tkwiących w obu sąsiadujących zapisach, integrowanie ich w pewien kompleks emocjonalny rzutowany bezpośrednio na autora. Z racji swej wielopostaciowości opozycja wysokie—niskie jest w *Miesiącach*, by tak rzec, wszędobylska i — w ślad za tym — wszechobecna jest także w *Miesiącach* emocjonalizacja dyskursu. Zasięg tej emocjonalizacji, skala projekcji i identyfikacji praktycznie nie dają się precyzyjnie ustalić i zapewne określa je każdorazowa podatność konkretnego czytelnika na opisane sygnały.

Spójrzmy z kolei na drugi wymieniony przez nas styl wpisywania się bohatera *Miesięcy* w konteksty nieartystyczne. Styl oparty na schemacie „wielkości sponiewieranej”, budujący dramaturgię emocjonalną, której źródłem są wszelkie sytuacje opresji życiowej pisarza, i to zarówno opresji natury osobistej, jak i — nazwijmy to tak — ogólnohistorycznej. Prezentacja własnej osoby w tej optyce nasila się zwłaszcza w tomach trzecim i czwartym *Miesięcy*, a więc w tomach stanowiących zapis doświadczeń emigracyjnych, i w tym sensie ogłoszenie stanu wojennego, którą to informacją kończy się tom drugi *Miesięcy*, stanowi dość zasadniczą cezurę także w zakresie retorycznej organizacji dzieła Brandysa. Reorientacja polega na zmianie reguły psychologicznej, na której opiera się mechanizm emocjonalizacji.

Stan wojenny unieważnia niejako ową regułę czytelniczej identyfikacji i projekcji. Trudno bowiem identyfikować się z wielkością cierpiącą, jak również czynić ją obiektem projekcji swych marzeń o lepszym życiu. Mechanizm emocjonalizacji zostaje przeorganizowany w ten sposób, by odwoływał się do emocji o charakterze wspólnotowym, emocji, które nie dzielą już ludzi na lepszych i gorszych, nie wynikają z postrzegania własnej, jednostkowej, niedowartościowanej kondycji na tle cudzych karier i awansów (jak to było w przypadku projekcji i identyfikacji), lecz które integrują wspólnotę, zbiorowość wobec świata zewnętrznego.

W polskim wypadku emocją taką, wynikającą z doświadczeń historycznych i odświeżoną przez doświadczenie stanu wojennego, jest zbiorowe poczucie krzywdy. Jako temat *Miesiący* krzywda Brandysa w kraju byłaby czymś niestosownym, próbą wyodrębnienia się z krzywdy zbiorowej, stąd nie ona animuje emocje czytelnicze w pierwszym i drugim tomie; krzywda Brandysa na emigracji staje się krzywdą Polaka, staje się emanacją krzywdy ponadjednostkowej, krzywdy narodu, dokonaną przed obliczem świata. I w ten oto sposób programuje się kolejny czytelniczy automatyzm wzruszeniowy.

Zapytajmy teraz o ów mechanizm rozszerzający, który w trzeciej i czwartej części *Miesiący* przekształca osobiste dyskomforty emigracyjne Brandysa, stany duchowej i fizycznej niedoli na obczyźnie, w figurę polskiego losu, w metaforę polskiej krzywdy. Otóż mechanizmem tym stają się stylizacja i aluzja odwołujące się do tradycji romantyzmu. Epoka romantyzmu wypracowała najbardziej wyrazisty, kanoniczny wzorzec polskiego pisarza-emigranta i autor *Miesiący* wpisuje się w tę tradycję w wieloraki sposób, zarówno deklaratywnie, jak i pośrednio, posługując się poetyką aluzji i swoistych kryptocytatów z romantycznego kręgu pojęć, obrazów, zachowań¹³. Ten kierunek i wielopostaciowość stylizacji Brandysowskiej oczywiście nie dziwią u autora opowiadania *Romantyczność* oraz scenariuszy filmowych *Mazstro* i *W te dni przedostatnie*, utworów tkwiących bez reszty w aurze polskiego romantyzmu, a także tomu *Wariacje pocztowe*, w którym skłonności i zdolności stylizacyjno-imitatorskie pisarza wyraziły się najpełniej.

Elementy autostylizacji romantycznej w *Miesiącach* konstatowaliśmy już wcześniej, wskazując na ich istnienie w obrazie autora jako pisarza stwarzanym przez Brandysa na użytek czytelnika. Warto może przytoczyć wczesny przykład takiej autostylizacji z tomu pierwszego, stanowiący niejako antycypację wielokrotnie częstszych, a nadto dopełnionych obrazami emigracyjnej niedoli, stylizacji tego rodzaju w tomach trzecim i czwartym. Brandys relacjonuje rozmowę z młodym reżyserem Jerzym Domaradzkim, zainteresowanym filmową adaptacją noweli *Romantyczność*, i w relacji tej postać pisarza, jakby pod presją tematu, zakomponowana zostaje w wieszczęj pozie poety-romantyka, trawionego w dodatku przez suchoty:

Rozmawialiśmy [...] w mniejszym pokoju, w którym na półce wśród książek umieściłem dwa dagerotypy Mickiewicza i gdzie na ścianie wisi powiększona reprodukcja portretu młodego Słowackiego [...]. W pokoju latała duża mucha,

¹³ Inspiracji dla zawartych w dalszym ciągu tej pracy rozważań wokół *Miesiący* dostarczyły dwie nowsze książki podejmujące temat obyczaju i wzorców romantycznych — M. Zielińskiej *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej* (Warszawa 1984) oraz tom zbiorowy: *Style zachowań romantycznych. (Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa, 6—7 grudnia 1982 r.)*. Warszawa:

która wpadła przez uchylone okno, za oknem robiło się chmurno i ciemno. Tego dnia miałem lekką gorączkę, 37 z kreskami, i przyjąłem mojego gościa półleżąc, z kocem na nogach. Wątki *Romantyczności*, może na skutek podwyższonej temperatury, zaczęły mi się mieszać z realiami — z wizerunkiem na ścianie, z twarzą Mickiewicza i muchą, również występującą w moim tekście — słowem, od pewnej chwili czułem się jakby w trzech nasuniętych na siebie planach czasowych: w epoce romantyzmu, w dniach kiedy pisałem *Romantyczność*, oraz w dzisiejszym czasie. Wrażenie poruszające, choć wcale nie przykre. [M-1 120]

Fragment ten wydaje się współczesną realizacją pewnej późnoromantycznej postawy czy też stylu życia, polegającego na zacieraniu granicy między własną biografią a literaturą, na kształtowaniu imaginacyjnym swej biografii na wzór losów romantycznych wieszczów oraz bohaterów literackich ich arcydzieł. Zygmunt Łempicki charakteryzuje zjawisko następująco:

To świadome stylizowanie i kształtowanie życia według literatury prowadzi do histrionizmu. Romantyzm to poza. [...] Jak każde zjawisko literackie i kulturalne, poza romantyczna, stylizowanie życia według wzorów literackich [...] nie występuje zbyt wyraźnie u pionierów i przywódców ruchu romantycznego, lecz raczej przejawia się u epigonów¹⁴.

Wstępem niejako do współczesnej wersji histrionizmu wydaje się przeświadczenie o nierozdzielności rzeczywistości i fikcji, historii i literatury, niejednokrotnie przez Brandysa w *Miesiącach* wyrażane:

Nie umiem widzieć inaczej i nie potrafię rozdzielić tych dwóch sfer [tj. historii i literatury], które stanowią dla mnie podwójny i spletany ze sobą zbiór metaforycznych fabuł. Staram się ukazać ich przenikanie wzajemne i zależność. [...] Bo jeśli się zastanowić, nie jest może najważniejsze, czy Piłsudski był postacią autentyczną, czy też literacką — ważne jest, że tkwi w naszej świadomości. Gustaw-Konrad tkwi w naszej świadomości równie silnie. Obydwaj są osobami dramatu [...]. Tak, że w końcu zmyślenie i prawda utożsamiają się ze sobą, są czymś jednym, i dopiero to jest rzeczywistość, która pracuje. [M-3 110]

W Polsce trudno nieraz odróżnić fakty widzialne, rzeczywiste, od literatury. Najbardziej znamiennym przykładem są *Dziady*. Wyrosły z pewnej rzeczywistości historycznej, z poczucia klęski po rozbiorach i powstaniu, i z kolei zaczęły kształtować nową rzeczywistość historyczną. Kształtują ją do dziś. Studencki marzec 1968 wybuchł jako protest przeciw zakazowi przedstawienia *Dziadów* w Teatrze Narodowym. Tak to u nas literatura miesza się z życiem i historią. Dotyczy to z pewnością nie tylko *Dziadów*, ale i *Trylogii*, *Wesela* i *Przedwiośnia*... [M-3 114]

Zadziwiające, jak to się u nas powtarza i kołuje. Czyny spletane z poezją, powstania ze snami. Raz dokoła... Ile razy jeszcze? [M-3 182]

Przyszedł list od Ewy z długim i pięknym opisem lata pod Suwałkami. Na końcu dopisek JMRa [...]. Odpisałem, że widzę ich romantycznie, że list Ewy czytałem z podobnym wzruszeniem jak *Pana Tadeusza*, a dopisek JMRa jak dygresję w *Beniowskim*, i że tym razem być może sprawa się odwróciła, to w Polsce jest się romantycznym, nie w Paryżu. [M-3 161—162]

¹⁴ Cyt. za: Zielińska, op. cit., s. 100.

Wszystkie te, tożsame w myślowej intencji zapisy (zauważmy, że skupione przez Kazimierza Brandysa w pierwszym z emigracyjnych tomów *Miesiące*), odczytać trzeba także w ich funkcji stymulującej u czytelnika pożądaną przez autora typ lektury *Miesiące*. Mówiąc konkretniej, stworzyć one mają aurę pewnej płynności znaczeń i planów czasowych, która uczyni odbiorcę czującym na wszelkie analogie między losami emigracyjnymi autora i romantycznych wieszczów.

Stylizacja emigracyjnego bytowania Brandysa na wzór codzienności emigracyjnej romantycznego poety na wygnaniu jest w równej mierze efektem starannie prowadzonej gry kontekstów, która nakazuje Brandysowi w znaczący sposób splatać opisy własnych sytuacji życiowych z licznymi nawrotami do tematu romantyzmu, co rezultatem bezpośrednich „cytatów” z zachowań romantycznych. Jeśli o konteksty chodzi, to już sama sceneria starego Paryża stanowi niewątpliwie tło stymulujące skojarzenia z Wielką Emigracją. Gdy zaś jeszcze dodatkowo — na tle owego paryskiego pejzażu — pisarz podąża śladami wielkich romantyków (m.in. zachodzi do Biblioteki Polskiej, poszukuje na cmentarzu Père Lachaise grobu Chopina), gdy sugeruje powtarzalność polskich dziejów, a częstym tematem wzmianek i rozważań czyni romantyzm emigracyjny i w ogóle wiek XIX, wówczas wszystkie typowo emigracyjne doświadczenia pisarza automatycznie niejako spowite zostają w kostium romantyczny.

O ile problem kontekstów romantycznych jest raczej natury kompozycyjnej, o tyle w zakresie „cytatów” z zachowań romantycznych mamy z reguły do czynienia z pewnego rodzaju teatralizacją poszczególnych scen. Kazimierz Brandys „inscenizuje” pełny repertuar emigracyjnych sposobów bycia romantyków, ześrodkowany wokół dwóch kluczowych pojęć: cierpienia i ojczyzny.

I tak — by przejść do przykładów — współczesną kalką wielokrotnie już reprodukowanych w literaturze scen romantycznych są Brandysowskie opisy perypetii związanych z poszukiwaniem mieszkania. Jest więc motyw artysty na łaskawym chlebie u obcych, z kluczową sceną rozmowy z „*madame Brunau*” prolongującą o następne dwa miesiące pobyt pisarza w Cité Internationale des Arts w Paryżu (M-3 9—10). Konotację romantyczną tej sceny uwyrażnia wspomniana, bezpośrednio ją poprzedzająca sekwencja poszukiwania grobu Chopina na cmentarzu Père Lachaise (M-3 7—9), sekwencja kluczowa zresztą dla całego tomu, bo — jako pierwszy w nim zapis — już z góry sytuująca emigracyjne *Miesiące* w smudze romantycznych retrospekcji i skojarzeń. Motyw „tułaczkiej doli” przywołany zostaje także w związku z zabiegami pisarza o stałe mieszkanie w Paryżu, gdy dwukrotnie w trzecim tomie autor wzrusza czytelnika szczegółowym wyliczeniem swego skromnego dobytku (M-3 130, 135—136), za drugim razem sporządzając także listę dobroczyńców, którzy ofiarowali część sprzętów. W innym miejscu

Brandys podkreśla skromność paryskiego bytowania pisząc: „Nie kupuję nowych rzeczy do mieszkania. Okazało się, że to, co jest, najzupełniej wystarczy” (M-4 154).

Z repertuaru emigracyjnych zachowań romantycznych („zachowanie” w sensie — znaczące eksponowanie w tekście) wzięte są rozliczne stany cierpień fizycznych, niedomagań cielesnych, także stany apatii i kryzysów nerwowych, których opisy zajmują sporo miejsca w tomach trzecim i czwartym. Ich dopełnieniem, bo raczej nie kulminacją, stają się myśli na temat samobójstwa, rozważanego na ogół jako czysta potencja czy nawet temat literacki. Formą pośredniego uzewnętrzniania opresji duchowych są liczne opisy snów, a także stanów swoistej pamięciowej czy wzrokowej somnambulii (czytamy np. o „stanach niemal okultystycznych”, M-3 20; o „pasmie osłupienia”, M-3 139), przy czym autor daje do zrozumienia, że stany te są sposobem odreagowania emigracyjnych dyskomfortów psychicznych — nostalgii za krajem i poczucia wyobcowania w nowym otoczeniu: „W pierwszym nowojorskim okresie przynosiły mi największą ulgę” (M-3 21). Owa somnambulia uobecnianą bywa nagłym przerywaniem planu współczesnego narracji przez sekwencje wspomnieniowe albo też równie nagłą depersonalizacją i ustatycznieniem opisu, gdy bohater *Miesiący*, jakby w stanie szoku adaptacyjnego, obojętnym okiem rejestruje fragmenty obcego krajobrazu.

Życie tułaczki i niedostatek, wyobcowanie i poczucie tymczasowości, choroba i temat śmierci, sny sielskie i nocne koszmary, stany somnambulii i nostalgii, cały ten wielopostaciowy „automizerabilizm”¹⁵ Brandysa — emigranta w romantycznym stylu, egzystuje w *Miesiącach* w znaczącej przemienności z kręgiem tematów „wysokich”, spraw Polski walczącej, nie ustępujących stopniem emocjonalnego nasycenia obrazom osobistej niedoli i przenoszących tę niedolę w wymiar narodowego męczeństwa.

Taki kierunek uogólnienia, a zarazem tę praktykę budowania romantycznego *image* pisarza-emigranta dokumentuje m.in. wielce znamieny zapis autora *Miesiący* na temat koncepcji emigracji, jaką przedstawił mu w prywatnym liście zamieszkujący w Berlinie Zachodnim Witold Wirpsza. Przy czym interesująca jest nie tylko sama finalnie zarysowana różnica zdań między obu pisarzami, ale również retoryczna reguła *amplificatio* organizująca replikę Kazimierza Brandysa. Tak więc Wirpsza charakteryzuje siebie jako wyznawcę antynostalgicznej czy też antysentymentalnej koncepcji emigracji i w liście swym stwierdza m.in.:

¹⁵ Określenie „automizerabilizm” zapożyczam od A. Wata — zob. jego *Dziennik bez samogłosek*. Opracował K. Rutkowski. [Kraków] 1987 (przedruk wyd.: Londyn 1986), s. 129, 134. *Pisma wybrane*. T. 2.

Przez emigrację rozumiem taki stan świadomości, kiedy pseudo- czy *quasi*-państwa, do którego się jest przypisanym, nie uznaje się za swoje państwo (państwo swego narodu), władzę zaś zwierzchnią uważa się za nielegalną. W tym wypadku problem terytorium ma nikłe znaczenie, czułościowe — rzekłbym. Można opuścić państwo — *quasi*- i pseudo- — nie opuszczając terytorium. [...]. [Tomasz Mann] powiedział, że Niemcy są wszędzie tam, gdzie on pisze po niemiecku. [M-3 137—138]

Swój komentarz do rozważań Wirpszy przyobleka Brandys w pozory samokrytycyzmu, przyznaje się do słabości, do tego, że emigracja jest dla niego szokiem i wyrwaniem z rodzimości. Z pozoru z całą rewerencją i podziwem odnosząc się do myślowej głębi i konsekwencji wywodów Wirpszy, Brandys przyprowadza zarazem niepostrzeżenie swemu korespondentowi etykietę chłodnego mózgowca. Na tle zimnej kalkulacji Wirpszy bezradne zagubienie autora *Miesiący* w emigracyjnej przestrzeni, jego niezdolność do spójnych racjonalizacji, konstatowane przez Brandysa niby to z nutą ubolewania, *de facto* doznają w tym przeciwstawieniu nobilitacji i „pracują” na wizerunek autora *Miesiący* jako nosiciela polskiego losu i romantyka na wygnaniu. Ta sama nuta męczeństwa wynikającego z niepowstrzymanej identyfikacji pisarza z narodową sprawą pojawia się w jednym z początkowych zapisów czwartego tomu *Miesiący*. Także i tu realizuje Brandys ów — przed chwilą opisany — melodramatyczny schemat „słabości wywyższonej”. Oto bowiem stwierdza samokrytycznie, że stał się zbyt zależny w poprzednich tomach *Miesiący* od „kalendarza narodowej tragedii” i w rezultacie zagubił w *Miesiącach* własne, prywatne „ja”:

W końcu byłem tym udręczony, czułem nakładającą się na mnie formę [...]. Chwilami odczuwałem to jak nieprzyzwoitość. [M-4 9—10]

Tych kilka cierpkich zdań na własny temat mogłoby zapowiadać istotną, nie pozorowaną próbę autodystansu. A jednak i tym razem wszystko skończyć się musi w wysokich rejestrach. Chwilowa samokrytyka staje się wprowadzeniem zaledwie do melodramatycznej opowieści o tym, jak to własna szlachetność ducha i wierność Sprawie odbierają twórcy szansę artystycznej pełni. Spektakularne *exemplum* stanowi historia nieudanej próby pisarskiej Brandysa. Psychologiczną prozę pod zamierzonym tytułem *Wywiad z Don Juanem* przerywa pisarz po trzech stronicach tekstu, pod wpływem wieści nadchodzących z kraju. Finalny, sugestywny opis szoku psychicznego autora po lekturze „Życia Warszawy” zamyka puenta: „W takich dniach literatura staje się czymś bezprawnym”.

Na tyrtejski i romantyczny z ducha autoportret Brandysa w tym fragmencie „pracują” także dwie inne wplecione weń, choć pozornie tematycznie oderwane sceny. Jedna z nich, cytowana tu przy innej okazji, to ów moment zadumy autora *Miesiący* na widok młodych fizyków „precyzyjnie ucywilizowanych”, robiących zakupy w Bures-sur-Yvette,

moment podsumowany refleksją: „Patrzac zazdrościłem im, że nie są pisarzami ani Polakami” (M-4 9). Druga kontekstowa scena, stanowiąca zarazem ekspozycję czwartego tomu *Miesiący*, to kolejny „cytat” z romantycznego stylu zachowań. Odnajdujemy pisarza w trakcie samotnej medytacji w jego paryskim pokoju, w otoczeniu pamiątek z kraju. Przez okno widok na dachy starego Paryża mokre od deszczu, który pada od rana. Wzrok pisarza spoczywa kolejno na rzeźbie ptaka i kilku fotografiach przekazanych z Polski przez najbliższych. Pamiątki wyzwalają falę wspomnień i łagodnej nostalgii, układają się w literaturę:

Gdyby czasu było więcej, mógłbym z tych zdjęć ułożyć autobiograficzną kompozycję, rodzaj fryzu obrazującego przebieg mojego życia. [M-4 8]

3

Wszystko, co dotychczas powiedzieliśmy na temat retorycznej organizacji *Miesiący* Kazimierza Brandysa, sytuuje się na antypodach omawianych już wcześniej opinii samego autora o istocie powieściowości czy też kreacyjności *Miesiący*. Dla Brandysa powieściowość *Miesiący* zawiera się w przetwarzaniu w nich doraźnych zapisów, rejestrowanej codzienności, w „fabularny kształt losu” (M-1 16). Łatwo wskazać te komponenty narracji, które sam Brandys chciałby widzieć jako znaki literackości, komponenty, które w jego intencji mają przetwarzać codzienność w literaturę.

O literackości *Miesiący* przesądzać ma zatem szczególna uroda i sugestywna trafność rejestracji pisarskiej, szczególna, wzmożona iluzyjność scen będąca owocem pisarskiego talentu (liczne wzmianki, w podtekście komentujące utwór na temat perfekcji opisowej i sztuki opowiadania życia jako istoty pisarstwa). Nadto literackość ta wyrażać ma się wielokrotnie podkreślanym przez Brandysa istnieniem „kompozycyjnego zamysłu” (M-1 111), co zapewne odnieść należy do praktyki kumulowania — w zakończeniach tomów — kłamrujących nawiązań do scen i wątków początkowych (*nb.* to mechaniczne „zgłaszanie się” wątków w zakończeniach poszczególnych tomów często razi pewną ostentacją i brakiem głębszej motywacji artystycznej) oraz do obfitości leitmotivów (wątek Marii Antoniny, rozmów z Domaradzkiem, przedwojennej rakiety tenisowej, itd.). Sygnalizuje też Brandys raz po raz fakt zaistnienia stylizacji literackiej w niektórych zapisach (M-1 126, M-2 159).

Zapewne powyższy rejestr atrybutów literackości w *Miesiącach*, atrybutów wskazywanych przez samego autora, można by nieco rozszerzyć. A jednak w rozważaniach naszych celowo nie podążyliśmy śladem sugestii Brandysa, nie podjęliśmy gruntownej egzegezy owych „widomych znaków” literatury w *Miesiącach*. To nie one określają bowiem, choć w sensie biernym współtworzą, istotne napięcia, istotne kierunki Brandysowskiej ekspresji. I zdaniem naszym, *de facto* bez pokrycia po-

zostaje deklarowana intencja artystyczna autora *Miesiący*, by poprzez wielopostaciową beletryzację przetworzyć autorską codzienność w „fabularny kształt losu”, a narratora autorskiego *Miesiący* przemienić w quasi-powieściowego bohatera literackiego. Intencji tej przeczy przeciwna zgoła praktyka Brandysa polegająca na centralnym usytuowaniu w portrecie autorskim roli artysty i budowaniu układów retorycznych wyzyskujących bez poczucia miary opozycję „artysta — świat zewnętrzny” do stałej emocjonalizacji odbioru. Pomiedzy czytelnikiem a narratorem-artystą powstaje strefa wysokich ciśnień emocjonalnych działających jednokierunkowo, w stronę odbiorcy, wykluczająca jakikolwiek dystans epicki, egzystencjalną metaforę. Cały aparat retoryki narracyjnej nastawiony jest na egzekwowanie od odbiorcy wielorakich, melodramatycznych w swej istocie stanów wzruszeniowych, których punktem odniesienia jest osoba autora.

Sytuacja ta wyraża pewien nadrzędny paradoks *Miesiący*, ich uwiłkniecie w dość podstawową sprzeczność. Pozornie, z samej swej zasady dziennikowości, na którą się powołują, *Miesiące* obiecują strukturę nie zamkniętą, nieautorytatywną, otwarcie subiektywizującą. W istocie jednak, za sprawą właściwej im retorycznej organizacji, odbiorcy wyznaczony zostaje ściśle skodyfikowany tekst roli czytelniczej. Jego zachowanie nie zostaje precyzyjnie zaprogramowane. W planie aksjologicznym rzecz ujmując, mamy do czynienia z kłopotliwą i ambarasującą sprzecznością między deklarowaną przez Brandysa opcją antytotalitarną, niechęcią do wszelkiej ideologicznej ortodoksji, a praktyką pisarską polegającą na sytuowaniu czytelnika w roli posłusznego wykonawcy, prowadzącą do jego ubezwłasnowolnienia przez sterowanie jego emocjami, projektującą odbiór w oczywisty sposób bezalternatywny.

Próby bardziej analitycznego oglądu tekstu Brandysa, zwłaszcza w ich wstępnej — wyzbytej jeszcze przekonań niezachwianych — fazie, związane są (doświadczył tego także piszący te słowa) z szczególnego rodzaju poczuciem niestosowności analizy. Czytanie Brandysa „wbrew” tekstowi, na przekór wyznaczonym przezeń, choć niezupełnie jeszcze uświadamianym procedurom odbiorczym, automatycznie niejako rodzi pewien stan psychicznego dyskomfortu, zwłaszcza gdy badacz poczuwa się skądinąd do pewnej ideowej, pozaartystycznej wspólnoty z autorem. Ów stan dyskomfortu ustępuje jednak w miarę uświadamiania sobie, iż poczucie niestosowności lektury to równocześnie sygnał, że w tekst wpisany jest jakiś „regulamin” lektury stosownej. Wówczas silnie odczuwana niestosowność staje się sygnałem właściwego kierunku analizy. Sygnałem, że natrafia się na pewne skryte i naprawdę istotne uporządkowania. Każda właściwie bardziej analityczna lektura Brandysa, zwłaszcza *Miesiący* jako prozy posługującej się personalną narracją autorską, skazana jest — rzecz można — na status lektury niestosownej, konkretyzacji nielojalnej, jeśli tylko podej-

muje rzeczywisty ogład, a zatem poniekąd demontaż mechanizmów Brandysowskiej retoryki. Znacząca w związku z tym wydaje się niechęć Brandysa do polonistyki uniwersyteckiej i pochodzących z jej kręgów analiz:

Wśród [...] badaczy literatury są nieraz mili ludzie, którzy w zetknięciu z żywym utworem literackim niemal z reguły zamieniają się w intelektualne monstra. [M-2 203]

Aroganckie omówienia moich książek publikowali również niektórzy literaturoznawcy, wypełniając zapotrzebowanie inne niż polityczne — bliższe sugestii wąskiego kręgu ekspertów, kształtujących opinie o poszczególnych autorach [...]. [M-3 81]

Wśród krytyków profesjonalnych, w ogólności traktowanych przez Brandysa z pobłażliwym politowaniem („Do krytyków najlepiej mieć taki stosunek jak pewien wróbel do ornitologów: »Pogadamy, kiedy nauczą się fruwać«”, M-2 203), wyróżnia jednak Brandys Tomasz Burka, o którym pisze w *Miesiącach* w ciepłych słowach (M-1 48). Ale też ten właśnie krytyk zdradza szczególne wyczucie owej granicy stosowności, gdy w swych rozważaniach o twórczości Brandysa pisze z tonem przygany, w znacząco emocjonalny sposób:

gdyby ktoś chciał uznać za jedyną dominantę prozy Brandysa — za jej cechę oczywistą i wyłączną — gust do imitacji i pastiszu, literacką umowność i zgrabność, czy też kunszt retoryki, popełni wielki błąd¹⁶.

Odpowiedzią na to orzeczenie Burka uczynimy stwierdzenie, że — wypada tylko powtórzyć za krytykiem — retoryka, imitacja, zgrabność nie są wprawdzie jedyną i wyłączną dominantą prozy Brandysa, są jednakże jej dominantą oczywistą. Istotnym zaś, jak postaramy się wykazać w dalszej części rozważań, błędem i słabością omówień utworów Brandysa, zwłaszcza omówień *Miesiący*, bywa niedocenywanie szczególnej, perswazyjnej organizacji jego wypowiedzi literackich, zwłaszcza bezkrytyczne przejmowanie sugestywnie przez Brandysa podanych formuł interpretacyjnych na temat własnej twórczości. Coś takiego zdarzyło się właśnie Burkowi i ten epizod krytycznoliteracki z udziałem krytyka bądź co bądź nieprzeciętnego jest najlepszą egzemplifikacją szczególnej siły sugestii, szczególnie zniewalającej perswazyjności dyskursu Brandysa. Wypadnie nam cofnąć się nieco w czasie, gdyż rzecz dotyczy fazy twórczości Brandysa bezpośrednio poprzedzającej *Miesiące*.

Otóż na przełomie lat 1975 i 1976 Kazimierz Brandys ogłasza w „*Twórczości*” pod tytułem *Nierzeczywistość swą nie dokończoną*, pisaną w 1974 r. prozę powieściową, której akcja toczy się w realiach okupacyjnych. Publikowany tekst opatruje autor sporych rozmiarów

¹⁶ T. Burek, *Niepewna miara rzeczy: człowiek. Fragment o pisarstwie Brandysa młodszego*. W zbiorze: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Wrocław 1986, s. 591. Podkreśl. J. K.

posłowiem, w którym porzucenie powieści określane jest jako definitywne, a zarazem jako efekt niemożności bardziej zasadniczej niż tylko prozaiczny, przejściowy stan twórczej niemocy:

Zdarzyło mi się to nie po raz pierwszy, tym razem jednak było zaskakujące. Kryzys nastąpił nieoczekiwanie, wkrótce stało się oczywiste, że powieść nie będzie ukończona¹⁷.

Przeszkodą nie do przebycia, wyjaśnia Brandys, okazały się „tradycyjne obowiązki konstruowania akcji poprzez prezentację postaci i następujące po sobie sceny, opisy, dialogi; ciężkie obowiązki powieści”, a zwłaszcza — szczególnie dotkliwie odczuwana tym razem przewidywalność losów bohaterów: „Stronice napisane i dalsze, jakie miałem przed sobą, ciążyły jakby nadmierną obliczalnością [...]”. W dalszej części posłowania jako przyczynę poniechania powieści wymienia Brandys także jej problemowe oderwanie od zagadnień rzeczywiście obchodzących autora: „miałem uczucie, że odgradzam się od moich treści: zamiast pisać o tym, co mnie teraz, dzisiaj najbardziej obchodzi, układałem fabułę”. W zakończeniu posłowania pojawia się informacja o następnej próbie pisarskiej Brandysa, odmiennej gatunkowo, która mimo to jednak — co autor wyraźnie deklaruje — w sposób znaczący dopełnia tekst drukowany w „Twórczości”, tworząc z nim artystyczną całość:

Jeśli te dwa teksty występują razem w jednym tomie pod tytułem *Nierzeczywistość*, należałoby to tłumaczyć potrzebą autora złączenia ich ze sobą. Bo w istocie coś je przecież łączy. Choćby to, że drugi nie zostałby napisany, gdyby nie słabość pierwszego. I może to, że w drugim, z innych przyczyn, autor również nie w pełni podołał swemu zamiarowi¹⁸.

Potwierdzając niejako sens tych zdań na temat integralności obu tekstów — publikowanej wyżej nie dokończonej powieści oraz tekstu drugiego, nie znanego czytelnikowi, umieszcza Brandys pod swym posłowiem zdanie: „Na tym kończy się pierwsza część powieści”.

Uważny czytelnik posłowania musi dojść do wniosku, że Brandys dysponuje dużym, nowym i oryginalnym utworem, którego pierwszą część stanowi tekst właśnie publikowany, całość zaś spoczywa zapewne w autorskiej szufladzie „w jednym tomie pod tytułem *Nierzeczywistość*”. Wraz z informacją otrzymuje czytelnik zarazem sugestywną, „ramową” interpretację nowego dzieła pisarza. Okazuje się ono czymś więcej niż tylko rezultatem jednorazowego kryzysu twórczego, okazuje się nową jakością artystyczną, wykreowaną w rezultacie swoistego przesilenia się poetyk, znaczącego „wyczerpania się” tradycyjnej poetyki powieści z jej fabułą i bohaterem, i zastąpienia jej gatunkową hybrydą, w określony sposób, tj. zgodnie z duchem czasu, nośną światopoglądowo. Pisarski

¹⁷ K. Brandys, posłowie w: *Nierzeczywistość*. „Twórczość” 1976, nr 1. Pierwsza część utworu w numerze 12 z r. 1975.

¹⁸ Podkreśl. J. K.

epizod twórczy Brandysa w autorskim posłowniu dookreślony zostaje jako symbol szerszych, uniwersalnych doświadczeń poznawczych człowieka współczesnego:

obydwa teksty stworzyły podwójny wypadek, nie tylko literacki, oraz pewne świadectwo ludzkich, nie wyłącznie pisarskich kłopotów ze znalezieniem wyrazu dla spraw, jakie się wspólnie przeżywa.

Ta sugestywna interpretacja własnych najnowszych doświadczeń pisarskich już za parę lat ujawni swoją czystą hipotetyczność i stanie się zupełnie nieaktualna. W roku 1978 Brandys wyda bowiem ową wzmiankowaną część drugą jako osobny tom — *Nierzeczywistość*¹⁹, publikowana zaś w „Twórczości” część pierwsza, nieodwołalnie jakoby porzucona, w latach 1976—1977, jak Brandys wyjaśnia w *Miesiącach* (M-1 45—49), zostanie jednak dopisana do końca (jako powieść *Rondo* ukaże się w „Czytelniku” w 1982 roku²⁰). W roku 1978, po wydaniu *Nierzeczywistości*, sam Brandys przyzna: „moje teoretyzujące uzasadnienia sformułowane w posłowniu, legły w gruzach” (M-1 47). Na razie jednak, na owym przełomie lat 1975 i 1976, posłowie Brandysa pełni rolę wzorcowej wykładni interpretacyjnej dwuczłonowego tekstu, jaki pisarz, o czym także dowiadujemy się z *Miesiący*, w tym samym czasie rozpowszechnia wśród swoich znajomych. Jednym z czytelników „sezonowego” maszynopisu Brandysa jest także Tomasz Burek. I w tym miejscu pora powtórzyć naszą tezę, że potencja retoryczna, swoście perswazyjna, gra w pisarstwie Brandysa rolę nader istotną. Oto bowiem gdy w 1979 r. Burek ogłasza recenzję dopiero co wydanej *Nierzeczywistości*, jego tekst jest *de facto* szkicem na temat „przedawnionego” maszynopisu Brandysa, szkicem posłusznie rozwijającym Brandysowską tezę (wyłożoną w omówionym tu posłowniu) o celowości czy też znaczącym charakterze kompozycji maszynopisu. Burek pisze:

usiłując zestawzić pewną całość [...] z niezupełnie przylegających do siebie czy też zgola nie pasujących formalnie i nie zestrojonych fabularnie części i fragmentów [...] autor osiągnął zaplanowany efekt niejednorodności i niezborności wewnętrznej swego dzieła, przewrotnie obmyślony i artystycznie celowy efekt „sprzecznej podwójności”, zgrzytu, drastycznego pęknięcia i asymetrii²¹.

W dalszej części recenzji buduje Burek rozgałęzioną interpretację współobecności dwóch wątków nie istniejącego już maszynopisu.

Problem, czy recenzja Tomasza Burka jest zaadaptowaną jedynie wersją tekstu powstałego jeszcze przed książkową edycją *Nierzeczywistości* (zatem przed „rozpadem” Brandysowskiego maszynopisu) jako

¹⁹ K. Brandys, *Nierzeczywistość*. Paryż 1978.

²⁰ K. Brandys, *Rondo*. Warszawa 1982.

²¹ T. Burek, „A to Polska właśnie”. „Zapis” nr 9 (styczeń 1979). Podkreśl. J. K.

owoc lektury *Nierzeczywistości* pierwotnej, dwutekstowej (o czytaniu maszynopisu Burek wspomina na samym wstępie swej recenzji), czy też faktycznie pisana była w całości już po edycji paryskiej przez krytyka pozostającego pod urokiem pierwotnej koncepcji pisarskiej Brandysa, ma tu znaczenie drugorzędne. Naprawdę znaczący jest natomiast fakt, że Burek jakby nie przyjmuje do wiadomości wydania paryskiego *Nierzeczywistości* jako ujawniającego sezonowość pierwotnego maszynopisu Brandysa. Maszynopis ów — stadium przejściowe, swoista hipoteza autorska — jest dlań bytem bardziej rzeczywistym i godnym krytycznej refleksji niż tekst ogłoszony drukiem. Miał próby dystansu, który nakazywałaby ta przyspieszona — bądź co bądź dewaluacja autokomentarzy Brandysa, miał opisu działań pisarskich Brandysa w ich swoiście steatralizowanym wobec literackiej publiczności, spektakularnym aspekcie, mamy w postawie Burka sytuację „zestrojenia się” krytyka z autorem, „wchodzenia w rolę” przez autora wyznaczoną.

A przecież z chwilą wydania *Nierzeczywistości* jasne się stało, że Brandysowski maszynopis i komentujące go posłowie były swego rodzaju literacką symulacją, hipotezą, efektownym konstruktem intelektualnym. Brandys zainscenizował „dzieło” wraz z ramą interpretacyjną (koniec powieści, hybrydyczność całości jako rezultat poznawczej bezradności, rozterek człowieka współczesnego). Jego pisarskie działanie, przy pozorach prawdopodobieństwa, miało wszelkie cechy artystycznej psychodramy. W poetyce psychodramy utrzymane jest posłowie do przerwanej powieści. Brandys buduje w nim sugestywną aurę spełniania się pewnej wyższej artystycznej konieczności. Nachylony ku formie bezosobowej styl relacji „z warsztatu pracy” („kryzys nastąpił nieoczekiwanie”, „stało się oczywiste”, „konieczność [...] stawała się niecierpliwiąca”, „stronice ciążyły [...] obliczalnością”, „zdania układały się z przymusem”) zawiera sugestię obiektywizacji, a zarazem jakiejś procesualnej nieuchronności. Kreowana jest ekspresjonizująca psychologia rozpadu form literackich. I gdy Tomasz Burek ogłasza swą recenzję *Nierzeczywistości* w postaci odnoszącej się *de facto* do Brandysowskiej „hipotezy” powieści, nie zaś do powieści realnej, właśnie wydanej, to przecież krytyk ów „idzie w fikcję” w ślad za Brandysem, a cała sytuacja staje się klinicznym obrazem uwodzenia przez Brandysa czytelników swoich utworów.

Skoro sile Brandysowskiej perswazji ulega wybitny krytyk, to cóż tu mówić o zwykłym recenzencie lub szeregowym czytelniku, którzy — zamknijmy naszą egzemplifikację, by wrócić do wątku głównego — biorą do rąk kolejne tomy *Miesiący*. Potwierdzających obserwacji na ten temat dostarcza lektura recenzji poszczególnych tomów *Miesiący*, zamieszczanych na łamach prasy emigracyjnej. Z nielicznymi wyjątkami wszystkie one wypełniają gładko scenariusz odbiorczy programowany przez Brandysa.

Miesiące wyzwalają u recenzentów pewien stan bezrefleksyjnego ukontentowania, wyłącznie kontemplacyjny, bierny typ odbioru. W rezultacie mamy do czynienia z mało zindywidualizowaną masą recenzyjną, z obfitością tekstów, których poszczególne fragmenty na dobrą sprawę dałoby się wzajem podmieniać bez obawy zburzenia jakiejś logiki wywodu. Wszystkie te wypowiedzi²² znamionuje zdecydowanie sprawozdawczy, nieanalityczny stosunek do tekstu Brandysa. Obszerne cytaty w ramce recenzenckiego komplementu, długie streszczenia w aprobowanym, pełnym rewerencji tonie, wreszcie własne, na marginesie zapisów Brandysa czynione dygresje — oto stałe składniki omówień *Miesiący*. Z nadzwyczajną łatwością omówienia te przechodzą ponad zagadnieniem, jak mówi Brandys, ześlizgując się w łagodną i bezproblemową konwersację towarzyską z autorem.

Świadectwem tego typu konkretyzacji są np. recenzje tomów pierwszego i drugiego *Miesiący*, pióra Anieli Litwinowicz. Obie wypowiedzi stanowią właściwie antologię cytatów z Brandysa, a głos własny recenzentki niemal wyłącznie ogranicza się do streszczeń fragmentów, których cytowanie zajęłoby zbyt wiele miejsca, oraz do zdań komplementujących, w rodzaju: „Cóż za fascynująca lektura!”, „Cóż za świetne i jakże proste sformułowania”, „Kapitałne rozmyślenia snuje także Brandys na temat [...]”. Mnożąc pochwały i delektując się wybranymi zapisami, Aniela Litwinowicz w pewnym fragmencie swej recenzji drugiego tomu *Miesiący* określa nieco bliżej przyczyny fascynacji własnej i — jak się wydaje — większości czytelników wielotomowym dziełem Kazimierza Brandysa. Ten jej zapis, jeszcze jedna laurka recenzencka pod adresem autora, ujawnia jakby wbrew swym pochwalnym intencjom wcześniej tu przez nas opisywane automatyzmy odbiorcze programowane w *Miesiącach*.

Narrator Brandysa to powściągliwy Polak-Europejczyk [...], łagodny, przyzwyczajony, zrównoważony, głuchy na wszelką mistykę, spostrzegawczy i inteligentny, lecz bynajmniej nie napastujący swym intelektem czytelnika. Szukając dla niego protoplasty trafiłabym chyba na Montaigne'a. Cóż jest w nim tak niezwykle pociągającego, skąd się bierze ta nasza ochota do identyfikacji? Czytelnicy, którzy wiele lat temu czytali z pasją *Listy do pani Z.* tegoż autora, mieli ten sam problem. „Ależ on wypowiada nasze myśli” — mówili. —

²² Chodzi o następujące, we fragmentach cytowane dalej, omówienia *Miesiący*: M. E. Cybulska, *Czytając „Miesiące”*. „Tydzień Polski” (dodatek do „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza”, Londyn) 1984, nr 47 (rec. części 3). — M. Danilewicz Zielińska, *Nad „Miesiącami” Kazimierza Brandysa*. „Kultura” (Paryż) 1985, nr 3. — J. Katz Hewetson: *Rzeczywistość*. Jw., 1981, nr 10 (rec. części 1); *Kronika stanu oblężenia*. Jw., 1982, nr 10 (rec. części 2); *Materia ciągle przerywana*. Jw., 1985, nr 6 (rec. części 3); *Miesiące — lata*. „Puls” (Londyn) nr 35 (jesień 1987) (rec. części 4). — A. Litwinowicz: rec. części 1. „Tydzień Polski” (Londyn) 1980, nr 45; rec. części 2. Jw., 1983, nr 9. — W. Odziejewski: *Drugi tom „Miesiący”*. „Orzeł Biały” (Londyn) 1982, nr 1362/1363; *Nowe „Miesiące” Brandysa*. Jw., 1985, nr 1392 (rec. części 3).

„Tyle, że myśmy ich sobie jeszcze nie sformułowali!” I na tym polega siła Brandysa! Właśnie na tych na pozór prostych sformułowaniach, tak łatwych do przyjęcia. Jak kiedyś mówiono „Wiechem”, tak dzisiaj można myśleć „Brandysem”! I sędzę, że to jest jego wielki sukces literacki.

Zwłaszcza wymienienie przez Anielę Litwinowicz jednym tchem, bez dodatkowych intencji i w pochwalnym entuzjazmie, Wiecha i Montaigne’a stanowi spontaniczną personifikację dwóch obszarów emocjonalnych oddziałujących na czytelnika podczas lektury *Miesiący* — obszaru „swojskości” i obszaru „wielkiego świata”. Wskazywaliśmy wcześniej na retoryczną celowość w *Miesiącach* przemiennej montażu scen „niskich”, ostentacyjnie prozaicznych, i scen „wysokich”, znaków szczególnego arystokratyzmu ducha narratora *Miesiący*. Skuteczność tego chwytu dokumentuje reakcja na tego rodzaju zestawienia odnaleziona przez nas w recenzji tomu drugiego napisanej przez Janinę Katz Hewetson:

Obrazy: kolejki po południówkę w Oborach, biała lama ujrzana w wieczornym świetle na Kurfürstendamm. Podniecie daje rzeczywistość zewnętrzna, ale właściwy literacki obraz wysnuwa Brandys z siebie: z rzeczywistości wewnętrznej, ustawicznie fabularyzującej, jakby w stanie ciągłego pogotowia i oczekiwania na bodźce. I w tych obrazach jest prozaikiem, którego polskiej literaturze brak. Nie miejsce, żeby się nad tym rozwodzić; powiem tylko, że polskiej literaturze brak nie tyle prozy realistycznej, co inteligentnej i cywilizowanej.

„Europejskość”, „inteligencja”, „ucywilizowanie” — te dość osobliwe kategorie krytycznoliterackie recenzentek *Miesiący* — są prostym rezultatem bynajmniej nie samodzielnej inwencji interpretacyjnej, lecz poddania się komentatorek Brandysa owej szczególnej, wcześniej tu opisanej fali retorycznej sugestii. Formułując swe konkluzje, recenzentki zupełnie nieświadome są faktu, że w określony sposób zostały przez Brandysa „podprowadzone” ku tego rodzaju pojęciom i formułom, że właściwie piszą wypracowanie na zadany przez autora temat i zapewne on sam napisałby je znacznie lepiej, gdyby istniał zwyczaj pisanie przez autorów recenzji własnych utworów.

Swego rodzaju atrofia kompetencji krytycznoliterackich w konfrontacji recenzentów z *Miesiącami* najbardziej może widoczna jest przy okazji prób opisu różnych aspektów poetyki utworu. Krytycy rozprawiając na ten temat nie potrafią przekroczyć magicznej bariery czynienia tego słowami samego Brandysa. Formuły pisarza na temat własnej książki, rozsiane w *Miesiącach*, cytowane są lub streszczane w różnych konfiguracjach przez większość recenzentów i nawet jeśli cytaty te opatrzone są — z rzadka zresztą — polemicznym komentarzem, to także wówczas recenzent z reguły buduje swoje „nie” w polu pojęciowym narzuconym przez Brandysa. Oto np. Maria Danilewicz Zielińska nie zgadza się w zasadzie z Brandysowską formułą powieściowości *Miesiący* (pisze: „Lektura nie potwierdza tego wyznania”) i podkreśla dziennikowość książki. Ale równocześnie w sensie ogólniejszym autorka *Szkiców o li-*

teraturze emigracyjnej ulega przecież Brandysowskiej sugestii, gdyż daje sobie narzucić problem genologiczny, tracąc z pola widzenia istotną retorykę *Miesięcy*. Wrażenia tego nie zmienia celna skądinąd uwaga Danilewicz-Zielińskiej o autokreacji Brandysa w duchu Thomasa Manna.

Na tle rzucającej się w oczy jednogłosowości wypowiedzi krytycznych o *Miesięcach* oraz ich wtórności względem Brandysowskich autokomentarzy walor znaczącej oryginalności i samodzielności obserwacji posiada Adama Cichowskiego recenzja trzeciego tomu *Miesięcy*, zamieszczona w zachodniobерlińskim „Archipelagu”²³. Krytyk konstatuje na wstępie fakt zaczytywania kolejnych tomów *Miesięcy* i próbując wyświetlić źródła tej poczytności dystansuje się wobec autodefinicji Brandysa: „Chodzi raczej o zasady pisarskie, których autor ani nie ujawnia, ani nie komentuje”. Zdaniem Cichowskiego o czytelniczym powodzeniu *Miesięcy* przesądza obfitość zawartych w nich informacji o charakterze kroniki towarzyskiej kręgów artystycznych:

chcemy wiedzieć, jak i gdzie spędzili wieczór nasi ulubieńcy [...]. Kazimierz Brandys tę naszą potrzebę zaspokaja [...]. Wiemy, gdzie i z kim jadł kolację i kto odwiózł go do domu zielonym volkswagenem.

Nadto recenzent dostrzega również fakt przemieszczania w *Miesięcach* sfery *sacrum* i *profanum* i retoryczną celowość tego zabiegu:

codziennność miesza się tu ustawicznie z wiecznością. [...] turystyka przenika się z metafizyką, salon zamienia się w celę eremity [...]. To przenikanie się planów, oscylowanie między codziennością i wiecznością, plotką i traktatem metafizycznym jest w *Miesięcach* najważniejsze i stanowi o ich prawdziwej atrakcyjności. [...] Z tej materii pomieszania powstaje cykl książek, których urokowi chętnie dajemy się uwodzić.

Recenzja Adama Cichowskiego, przy całej trafności swych konstatacji na tle większości omówień *Miesięcy*, wydaje się jednak równocześnie interesującym przykładem zjawiska wcześniej tu już sygnalizowanego, zjawiska respektowania przez krytyków granic stosowności lektury wyznaczonych przez autora. Uderzająco trafnej i sprawnej analizie mechanizmów uwodzenia czytelnika w *Miesięcach* towarzyszy dyskretna intencja łagodzenia sformułowań, neutralizowania w zarodku drastyczności analizy. Tak oto dowiadujemy się, że Brandys nawiązuje do metod pisarskich gawędy i kroniki towarzyskiej, które — oczywiście — „znane są od dawna wszystkim i bliskie sercu Polaków”, że *Miesiące* są jakby rozmową o innych, rozmową, która jednak — rzecz jasna — „nie jest złośliwością ani obmową i nie czyni nikomu przykrości, przeciwnie — podkreśla ludzkie talenty, dobrą wolę, bezinteresowność”, że wreszcie Brandys zaspokaja naszą ciekawość cudzej prywatności

²³ A. Cichowski, *Kronika i metafizyka*. „Archipelag” 1985, nr 5.

„z właściwym sobie wdziękiem i bezpretensjonalnością”. W pewnym fragmencie recenzji krytyk wydaje się wręcz spłoszony własną nie-subordynacją czytelniczą, gdy rozprawiając o *Miesiącach* jako o zbiorze ciekawostek z życia wyższych sfer oraz o powinowactwie utworu z powieścią w odcinkach, skwapliwie zastrzega: „Nie chcę tu nikogo dotknąć, szczególnie zaś autora *Miesiący*”.

4

Zmierzając ku końcowi rozważań na temat *Miesiący* Kazimierza Brandysa wyrazić można obawę, że wyłonił się z nich obraz autora nieco zdemonizowany. Ale też wyznać trzeba, że obraz ten powstał po części w opozycji do większości recenzenckich omówień *Miesiący*, w przeświadczeniu, że omówienia te w kontakcie z utworem Brandysa gubią, ze szkodą dla prawdy o dziele, swoistość refleksji krytycznoliterackiej, tracą minimum autonomii i niezbędnego dystansu do tekstu. W związku z Brandysem rozprawia się o moralności, historii, naturze ludzkiej, mechanizmach politycznych, genealogiach polskiej inteligencji itd., natomiast skromne pytanie „jak?”, bądź co bądź, sytuujące tekst w porządku literatury, pozostaje bez odpowiedzi, a raczej prawie w ogóle nie pada. Brzmi zdecydowanie nie *à propos* — niestosownie właśnie — w aurze zawiesistego intelektualizmu i moralnych pryncypiów. Jeśli raz po raz pytanie to pojawia się jednak, odpowiedź jest zwykle tylko jedna: „jak Brandys pisze?” — „pięknie i trafnie”.

W podjętych tu analizach staraliśmy się wskazać na swoiście instrumentalne czy pragmatyczne aspekty organizacji wypowiedzi Brandysa, na intencję perswazyjną, celowe stymulowanie emocjonalne czytelnika, także na analogię tych poczynań pisarskich z pewnymi mechanizmami literatury popularnej, również programującej swoisty typ odbioru bezalternatywnego²⁴. Jednakże — kończąc te rozważania — chcielibyśmy powstrzymać się przed jakąś finalną, zdecydowaną negatywną oceną tekstu Brandysa. Prawda, że te same mechanizmy emocjonalizacji narracji, które w prozie beletrystycznej, kreacyjnej *sensu stricto* (a taka była proza *Ronda*, ale też cyklu *Wspomnienia z teraźniejszości* czy *Nierzeczywistości*) jawią się, w swej łagodnej postaci, w *Miesiącach*, prozie wypełnionej żywą i obchodzącą wszystkich materią wydarzeń politycznych oraz postacią autora „z krwi i kości”, ulegają radykalizacji, stają się chwilami dość drastycznym oddziaływaniem pisarskim na odbiorcę. Mimo to jednak wydaje się (i taka też jest w istocie intencja tego artykułu), że właściwy stosunek badacza do prozy Brandysa nie zawiera się

²⁴ Ten aspekt funkcjonowania literatury popularnej najczęściej akcentowany jest w pracach S. Barańczaka (zob. np. *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej*. Paryż 1983).

ani w naiwnej afirmacji *Miesięcy* jako dzieła współczesnego wieszczu — artysty słowa i przewodnika duchowego, ani, z drugiej strony, w gruntownej negacji wynikającej z dostrzeżenia perswazyjności.

Najbardziej płodne poznawczo wydaje się natomiast uznanie po prostu całej złożoności i swoistości *Miesięcy*. Uznanie (choć zapewne sam Brandys poczytałby to za próbę pomniejszenia rangi swego pisarstwa), że w *Miesiącach*, w sposób typowy dla wcześniejszej twórczości autora, zbiegają się, koegzystują: sugestywny i perfekcyjny literacko zapis historii i współczesności, prawda naszego czasu, pryncypialny dyskurs etyczny oraz — czemuż by nie — pierwiastek, nazwijmy go tak, ludyczny. Pierwiastek czy może nawet cały wtórny, mniej oficjalny kanał artykulacyjny, który mieści w sobie autorską grę o poczytność, grę o czytelnika, elementy melodramatycznej emocjonalizacji typowej dla form literatury popularnej, egotyczną zadumę nad sprawnością własnego pióra, bezinteresowną fascynację możliwościami słowa, czystą radość szarży retorycznej, kontemplację dynamiki mowy, wreszcie elementy psychodramy i autostymulacji. Ta szerokość pisarskiego gestu winna być, zwłaszcza dla badacza tej twórczości, nie jakimś wstydliwym rewersem pisarstwa Brandysa, lecz równie jak treści dyskursywne istotnym obiektem analizy. Pisarstwo autora *Miesięcy* postrzegane z tej perspektywy, być może, straci nieco punktów w tabeli notowań klasyków literatury polskiej, lecz z całą pewnością stanie się zjawiskiem bardziej rzeczywistym, głębiej rozumianym, mocniej zakorzenionym w tradycji niż wówczas, gdy trwać będzie spowite w nieprzejrzysty woal arcydzieła.