

Wstęp

Chwała sztuki streszcza się w tworzeniu, w twórczości.

(Steiner, 2004, s. 30)

Piszę. Piszę o tym, że piszę. W myśli widzę siebie piszącego o tym, że piszę, i mogę także ujrzeć siebie patrzącego na to, jak piszę. Przypominam sobie samego siebie piszącego, a także oglądającego siebie podczas pisania. I widzę siebie przypominającego sobie, jak patrzę na siebie piszącego, i przypominam sobie siebie, jak oglądam się sam we wspomnieniu, że pisałem, iż piszę, widząc siebie piszącym, że pamiętam, iż widziałem już dawniej siebie piszącego, że pamiętałem, iż widziałem siebie, jak pisałem, i że pisałem, iż piszę, że pisałem. Mogę też sobie wyobrazić siebie piszącego, że napisałem, iż mógłbym sobie wyobrazić siebie piszącego, że napisałem, iż wyobrażałem sobie siebie piszącego o tym, że widzę siebie piszącego, że piszę.

(Elizondo, 1983, s. 5)

BO JA PISZĘ PISZĘ i coraz więcej dowiaduję się o tym, czego nie wiem, i tego „nie wiem” pisząc dowiaduję się, może wyprawa po nie wiem, nie wiem, powiedz mi, pokaż mi, wsadź to w mnie, powiej to w mnie, żebym miał czy miała czy miało odpowiedź na pytanie, twoje czy moje albo jeszcze czyjeś, lub niczyje, bo może sam krajobraz tu leży, albo i nawet tego krajobrazu nie? Bo może to tylko myśl tego, czy tej

co w jaskini, ku jasnemu zwrócone, i to czy ten czy ta w jaskini je ma? Czy że jej czy jemu czy temu się widzi że widzi je, czy też ten czy to czy ta patrzy i widzi co jest – bo, co jest, jest – i jest tylko tam i tylko tam naprawdę?

(Falkiewicz, 2009, s. 71)

Literatura jest doświadczeniem. Przy tym zdaniu, przy jego znaczeniach, w bliskości jego sensów odkrywamy niemalże wszystko, co zostało napisane w niniejszej książce. W perspektywie względnie uściślających zasad i w ascetologicznym spotkaniu z literaturą w lekturze, w zespole gramatyki i retoryki, w pieśni języka, pośród opowieści i głosów, pośród tekstów będziemy, co rusz, odnajdywać refleksy, zastosowania, interpretacje i realizacje pierwszego zdania: literatura jest doświadczeniem. Taka bardzo ogólna konstatacja wskazuje na, znaczny rozmiarem, obszar humanistycznego namysłu, w którym spotykają się z sobą antropologia kulturowa, literaturoznawstwo, estetyka, filozofia, a także, co być może najważniejsze, etyka (powiązana, mówiąc najogólniej, z przygodami twórczej obecności w tekstach i pozostająca w ścisłej relacji z problemem samego obcowania z tekstami). Niezbędne okażą się zatem działania skracające dystans, praca nad głębią ostrości, a przede wszystkim skrupulatne, doświadczeniowe czytanie. W ten sposób chcemy skierować naszą uwagę na pewną praktykę życia, której zasadniczy *modus* łączy się z twórczym pisanem mającym walory absolutnie egzystencjalne. Uwagi te wiedzą bezpośrednio do drugiego zdania, równie istotnego, jak pierwsze, do którego także będziemy nieustannie wracać: dzieło Aleksandra Wata – głównego bohatera książki-

ki – należy rozumieć przede wszystkim jako pisaną formę życia. Zdanie to również wymaga wyjaśnień i skrupulatnej suplementacji – niniejsza książka jest próbą wywiązania się z tego zadania. Wat, mówiąc wprost – począwszy od debiutanckiego *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsołaznego piecyka* (1919), będącego dziełem-próbną rozbicia formy w celu spotkania z prawdą „ja”, przez pisanie zawiązujące ścisłą relację z życiem w *Wierszach* (1957), a zwłaszcza w *Wierszach śródziemnomorskich* (1962), aż po *Ciemne świedldło* (1968), włączywszy w to zarówno projekty prozatorskie, eseistyczne i krytyczne, szkice wierszy, wszelkie próby lyryki oraz epiki, jak i zapisy, noty, wspomnienia – pisaniem praktykował i pisaniem realizował swą egzystencję.

Słowa początkowe – nasze pierwsze zdanie – stanowią parafrazę osobliwego oświadczenia, które wypowiada, a raczej zapisuje Malte Laurids Brigge, postać stworzona przez Rainera Marię Rilkego (*Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*, 1910). Tytułowy bohater – a zarazem fingowany autor i narrator tej niewielkiej w rozmiarach, stylizowanej na notatnik, powieści – jest postacią hipersensytywną, cechuje go osłabienie i egzystencjalna prekarność, szczególnie *vulnérabilité*¹. Ta ostatnia cecha, będąc nieprzypadkowym stygmatem, który sytuuje Maltego wśród najbardziej reprezentatywnych postaci nowoczesnej literatury, okazuje się atrybutem pewnego rodzaju obecności. Chodzi tu o niewymienne i nieprzechodnie znamię poznawczej

¹ *Vulnérabilité* (franc.) można oddać polskim związkiem wyrazowym ‘podatność na zranienie’, ‘czułość wobec bodźców’, ale również ‘wrażliwość’, ‘kruchość’. Bogate pole semantyczne w centrum swym zawiera łaciński termin *vulnus*, który oznacza ‘ranę’, ‘uraz’ czy też ‘cios’.

zarliwości, winietę chwiejnego, niemocnego stawania się, ekwiwalent intensywności egzystencji i przeżyć. Nie odkrywamy zresztą żadnej rewelacji, bo *vulnérabilité* to danina dzieci moderny. Dzieło Rilkego z całą pewnością można uznać za traktat o tej właśnie przypadłości. Powinnością naszą jest również wspomnienie w tym miejscu o pewnym fakcie z biografii Rilkego, mianowicie kryzys twórczy, który dotknął autora *Sonetów do Orfeusza* w 1910 roku i trwał przez kilka lat, zapoczątkowały przedłużające się prace nad *Pamiętnikami Maltego* – dzieło to, pisane przez niemalże sześć lat, można w istocie uznać za poetologiczny dokument osobistego doświadczenia, świadectwo zmagania się z literacką i językową materią tudzież opowieść o rozziwach ducha, o dramatach i rozterkach toczących się w intymnych głębiach. Nie ma wątpliwości, że w Maltem przeglądał się sam Rilke, jego związek z ową postacią wydaje się wprost organiczny. Oto fragment szczególnych dezyderat i wyznań Maltego, z których zaczerpnęliśmy:

Poezje nie są bowiem, jak ludzie sądzą, uczuciami (uczucia miewa się dość wcześnie) – są doświadczeniami. Gwoli jednej strofy trzeba wiele miast zobaczyć, ludzi i rzeczy, trzeba znać zwierzęta, trzeba czuć, jak latają ptaki, i znać gest, z jakim małe kwiaty otwierają się o świcie. Trzeba umieć myśleć wstecz o drogach w nieznanym stronach, o niespodzianych spotkaniach i rozstaniach, których nadejście widziało się dawno – o dniach dzieciństwa jeszcze nie wyjaśnionych, o rodzi-
cach, których się martwić musiało, skoro dziecku radość nieśli, a dziecko jej nie rozumiało (była to radość dla kogoś innego), o dziecięcych chorobach, co poczynają się tak dziwnie w tylu ciężkich i głębokich przemianach, o dniach w cichych, bez-

szmernih izbach i o rankach nad morzem, o morzu w ogóle, o morzach, o nocach podróżniczych, co w dal szumiały hen w górze i z wszystkimi gnały gwiazdami – a to jeszcze nie dosyć, jeżeli komuś wolno myśleć o tym wszystkim! Trzeba mieć wspomnienia wielu nocy miłosnych, z których żadna nie była równa drugiej, krzyku rodzących i wspomnienia lekkich, białych, śpiących położnic, które się zamykają. Ale i przy kochających trzeba było spędzać czas, przy zmarłych trzeba było siedzieć w izbie z otwartym oknem i miarowymi szmerami. A nie wystarcza i to jeszcze, że się ma wspomnienia. Trzeba je umieć zapamiętać, jeśli jest ich wiele, i trzeba mieć tę wielką cierpliwość czekania, póki nie wrócą. Bo wspomnienia same to jeszcze nie to. Dopiero kiedy krwią się staną w nas, spojrzeniem i gestem, czymś bezimiennym i nie dającym się odróżnić od nas samych, dopiero wtenczas zdarzyć się może, iż w jakiejś bardzo odosobnionej godzinie pierwsze słowo poezji wstanie pośrodku nich i z nich wyjdzie (Rilke, 1959, s. 29)².

Wszelka próba opowieści o splocie literatury i doświadczenia jest próbą opowieści o literaturze w ogóle. Niemniej, z przywołanego fragmentu wyłania się wyjątkowa, naszym zdaniem, warta szczególnej uwagi, sylweta pewnej koncepcji pisania, mianowicie pisania *in extremis*, pisania radykalnego. Wszystko, co zostało wymienione, enumeracja zdarzeń i zjawisk, zarówno tych przynależnych światu fizycznemu, jak i tych przynależnych psychice, spraw biologii i spraw duszy, kwestii pamięci, refleksji, inności i obcości – włączając w to przemilczaną resztę, za którą ręczy *enumeratio*, której prawem jest przemawiać także w imie-

² Por. Rilke, 2011; zob. Kuczyńska-Koschany, 2018, s. 117–132.

niu tego, czego nie wliczono w werbalny rachunek – ma stać się fundacją, zasadą, jednym witalnym organem piszącego i pisanego. Wszystko to ma stać się jednocześnie wydarzeniem tego, który pisze, i obecnością wiersza – krwią, sensem, spojrzeniem, gestem. Pisanie oznacza, że tekst wraz z poetą przekracza pewien próg, wstępuje w *dominium* szczególnej rzeczywistości. W ten sposób literatura staje się i jest doświadczeniem. Podobnie rzeczony fragment dzieła Rilkego odczytuje Maurice Blanchot:

Tego, kto poświęca się dziełu, przyciąga ono do punktu, w którym znosi próbę własnej niemożliwości. Wówczas dzieło staje się doświadczeniem, lecz cóż znaczy to słowo? W jednym z fragmentów *Maltego* Rilke powiada, że „wiersze nie są uczuciami, lecz doświadczeniami. Gwoli jednej strofy trzeba wiele miast zobaczyć, ludzi i rzeczy...”. Rilke nie chce przy tym powiedzieć, że wiersz to wyraz bogatej osobowości, zdolnej do życia i różnych przeżyć. Wspomnienia są niezbędne, ale tylko po to, by je zapomnieć, by w zapomnieniu, w ciszy głębokiej przemiany narodziło się u kresu słowo, pierwsze słowo wiersza. Doświadczenie oznacza tu kontakt z byciem, odnowienie w tym kontakcie samego siebie, oznacza próbę, która jednak pozostaje nieokreślona (Blanchot, 2016, s. 93).

Pisanie – jako doświadczenie przekroczenia – zmierza ku odsłonięciu i odkryciu zaciemnionej strefy, skąd dociera do nas mowa. Pisanie to *ekstasis* (ἐκστασις)³ – nagłość i dynamizm kryzysu, krytyczny moment, przemiana i przejście. Do tego nawołuje rodzące się dzieło i pieśń języka. Pisa-

³ Kwestię tę bardziej szczegółowo omawiamy w części I.

nie, będące formacją⁴ życia w życiu, oznacza próbowanie egzystencji i – jak pisze Blanchot – odnowienie kontaktu z byciem. Niewykluczone, że to na tym przede wszystkim polega istotny sens spotkania *vis-à-vis* z tkaniną tekstu, którą można zedrzyć, której można dotknąć, dalej tkąć lub rozpruwać, nawet jeśli okaże się, że z ciemności skrytej za ową tkaniną dociera do nas mowa tej obecności, która jest tylko przebraniem lub nagim „nic”. Literatura będąca doświadczeniem staje się ruchomą, to znaczy pracującą i ewoluującą, sygnaturą uobecniającego się życia – pisanie w tym rejestrze odkrywamy jako inwestyturę obecności, *ars poetica* zaś przedstawia się jako gra, która toczy się o naprawdę wysoką stawkę. Analogicznie, wobec praktyk pisania *in extremis*, możemy mówić o powołaniu do życia osobliwego stylu lektury⁵, ale dzieje się to dopiero w trakcie czytania

⁴ Termin „formacja” będziemy rozumieć podobnie jak ma to miejsce w kolokacjach: „formacja osobowościowa”, „formacja intelektualna” czy „formacja duchowa”. W ten sposób nazywamy złożony proces docierania do formy, pracy w jej obrębie (kształtowanie, dojrzewanie, strukturyzowanie, poznawanie, realizowanie).

⁵ W formule „styl lektury” zawiera się odniesienie do *Świadectw i stylów odbioru* Michała Głowińskiego. Nasza propozycja wydaje się zresztą pewną okazjonalną kumulacją tych stylów odbioru, które przekształcają lekturowo tekst w duchu alegorii, symbolu, *mimesis*, również mitu, jednak najbliższemu nam do stylu ekspresyjnego i estetyzującego – w paradoksalnym zestawie dwie te drogi wiążą się w doświadczeniowym stylu lektury. Zgodnie z ustaleniami Głowińskiego, „w stylu ekspresyjnym [...] zjawiskiem najistotniejszym jest sytuowanie czytanego utworu wobec nadawcy. Autor jest tutaj kimś innym niż tylko owym dalekim sprawcą, od którego odłączyć można wypowiedź i uznać, że zdobyła byt autonomiczny. Traktowany jest jako *sui generis* składnik tekstu, skoro cała lektura ma doprowadzić do ujawnienia jego właściwości, a wszystko, co w dziele obecne, interpretowane jest jako syndrom, a niekiedy nawet – bezpośredni przekaz jego osobowości. Ekspresyjny styl odbioru zakłada

i nie ma tu jakiegoś wybitnego znaczenia skrupulatne przygotowanie teoretyczne, mamy raczej na myśli swoistego i okazjonalnego „ducha” czytania, który tylko częściowo pozostaje pod naszą kontrolą. Styl lektury, który chcemy zaproponować, wiąże się w żywiołowym spotkaniu z tekstem, z konkretnym tekstem – jeśli pisanie oznacza stwarzanie, także w sensie stwarzania podmiotu, a nawet więcej, stwarzania piszącego, to uwzględnwszy nieco odmienne warunki i nieco inne zasady, również czytanie jest stwarzaniem, konkretnym przejściem przez konkretny tekst. Czytać to przychodzić do siebie, w intensywności rozpoznania, aż po zatracenie i etyczną przemianę. Swoiste instrukcje i świadectwa stylu lektury zaangażowanej, obsesyjnej czy ekstatycznej – nie tyle w sensie euforii (choć bywa i tak), ile w sensie przekraczania progów poznawczych, egzystencjalnych, nawet cielesnych – odnajdujemy w wielu dziełach nowoczesności. I tak na przykład w jednym z najbardziej znanych incipitów literatury, jakim jest początek pierwszej części *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, bo-

więc nieustanną obecność autora, a każdy element utworu interpretować można jako – świadomy lub nieświadomy – przejaw jego świata intymnego, jego odczuwania, jego wyjątkowej i z natury niepowtarzalnej sytuacji wewnętrznej. Podstawową właściwością tego stylu jest więc to, że zmierza do indywidualizacji” (Głowiński, 1975, s. 25). Natomiast w stylu estetyzującym najważniejsze jest dążenie do odbioru dzieła literackiego jako dzieła sztuki. „Nie znaczy to w żadnym wypadku, by świadomość, iż dzieło sztuki jest specyficznym typem wypowiedzi, nie mogła towarzyszyć poprzednim stylom odbioru, tutaj jednak przybiera ona szczególną postać. Idea sztuki dla sztuki staje się dyrektywą konkretyzacyjną, a podstawowymi kategoriami – tak czy inaczej rozumiane – piękno i forma. Lektura koncentruje się przede wszystkim na samym dziele i wyklucza wszelkie jego pojmowanie o charakterze instrumentalnym” (Głowiński, 1975, s. 26).

hater najpierw informuje o tym, że przez długi czas kładł się spać wcześniej, następnie jednak opisuje lekturowe doświadczenie: „[...] we śnie, nieustannie przewijały mi się przez głowę myśli związane z tym co przed chwilą przeczytałem, przybierały one jednak charakter dość osobliwy: zdawało mi się że to ja sam byłem tym o czym traktowała książka: kościołem, kwartetem, rywalizacją między Franciszkiem I a Karolem V”⁶. Podobna autointerrogacja otwiera *Golema* Gustava Meyrinka: „Nie śpię i nie czuwam, ale w półśnie, w duszy to, co przeżyłem z tym, com czytał i słyszał, miesza się jak strumienie o różnych barwach i przejrzystości. [...] Kim jest teraz »ja«?”⁷. O lekturowym przeisto-

⁶ Cały fragment: „Przez długi czas kładłem się spać wcześniej. Niekiedy, za ledwie zgasiałem świecę, oczy zamykały mi się tak szybko, że nie zdążyłem powiedzieć sobie: »Zasypiam«. Pół godziny później budziła mnie myśl, że pora nareszcie zasnąć; chciałem odłożyć książkę, którą, jak mniemałem, wciąż jeszcze trzymałem w dłoniach, i zgasić światło; już we śnie, nieustannie przewijały mi się przez głowę myśli związane z tym co przed chwilą przeczytałem, przybierały one jednak charakter dość osobliwy: zdawało mi się że to ja sam byłem tym o czym traktowała książka: kościołem, kwartetem, rywalizacją między Franciszkiem I a Karolem V” (Proust, 2018, s. 33). Należy podkreślić, że Krystyna Rodowska – autorka przekładu, z którego skorzystaliśmy – zaproponowała wiele nietypowych rozwiązań interpunkcyjnych (por. Proust, 1956, s. 25).

⁷ Wyodrębniony przez nas fragment należy do otwierającej powieść Meyrinka wizji poznawczego kresu: „Światło miesiąca spłynęło w nogi mojego łóżka i rozpostarło się jak wielki, jasny, płaski kamień. Gdy pełnia księżycy kurczy się, a lewa jego strona poczyna nikać niby twarz, ku której starość się zbliża, która marszczy się i chudnie, wówczas, w takie godziny nocy, opanowują mnie dziwne trwogi i niepokoje. Nie śpię i nie czuwam, ale w półśnie, w duszy to, co przeżyłem, z tym, com czytał i słyszał, miesza się jak strumienie o różnych barwach i przejrzystości. [...] Kim jest teraz »ja«? Chcę się gwałtem dowiedzieć, ale dorozumiewam się, że już nie mam żadnego organu, którym mogę stawiać pytania. Wtedy lękam się, że głupi głos znowu się przebudzi i znowu zacznie nieskoń-

czeniu mówi także wiersz Wallace'a Stevensa *W domu była cisza, a świat był spokojny*: „W domu była cisza, a świat był spokojny / Czytelnik stał się książką: letnia noc // Była jak świadomość bycia książką / W domu była cisza, a świat był spokojny”⁸. Inne jeszcze, z pewnością bardziej radykalne, doświadczenie czytania zostało przedstawione w *Tomaszu Mrocznym* cytowanego już Blanchota:

czoną gadaninę o kamieniu i słońnie. I tak kręcę się w kółko” (Meyrink, 2004, s. 12–13).

⁸ Cały wiersz Stevensa: „W domu była cisza, a świat był spokojny / Czytelnik stał się książką: letnia noc // Była jak świadomość bycia książką / W domu była cisza, a świat był spokojny. // Dało się słyszeć słowa, jakby nie było książki. / A przecież czytelnik pochyłał się nad kartkami, // I chciał tak pozostać, tak bardzo chciał być / Uczonym, któremu objawi się prawda książki. // A letnia noc to doskonałość myśli. / W domu była cisza, bo tak musiało być. // Ta cisza była częścią znaczenia i umysłu: / Dostępem do doskonałości na stronie. // A świat był spokojny. Prawda w spokojnym świecie, / W którym nie ma innych znaczeń, sama jest // Spokojna, sama jest latem i nocą, sama / Jest czytelnikiem: schylonym, czytającym do późna” (Stevens, 2008, s. 64). W oryginale *The House Was Quiet and the World Was Calm*: „The house was quiet and the world was calm. / The reader became the book; and summer night // Was like the conscious being of the book. / The house was quiet and the world was calm. // The words were spoken as if there was no book, / Except that the reader leaned above the page, // Wanted to lean, wanted much most to be / The scholar to whom his book is true, to whom // The summer night is like a perfection of thought. / The house was quiet because it had to be. // The quiet was part of the meaning, part of the mind: / The access of perfection to the page. // And the world was calm. The truth in a calm world, / In which there is no other meaning, itself // Is calm, itself is summer and night, itself / Is the reader leaning late and reading there” (Stevens, 1971, s. 358–359). Zob. również wiersze: Stanisława Grochowiaka *Widzieli go* (w: Grochowiak, 1978, s. 183) oraz Rilkego *Zaczytany/Der Lesende* (Rilke, 1974b, s. 66–67; por. Kuczyńska-Koschany, 2017, s. 219–231).

Tomasz pozostał w swoim pokoju i czytał. Siedział z rękami splecionymi na czole, wpierając kciuki w skórę u nasady włosów, tak pochłonięty lekturą, że nawet się nie poruszał, kiedy otwierano drzwi. Wchodzący widzieli jego książkę niezmiennie otwartą na tych samych stronach i byli przekonani, że udaje. On zaś czytał. Czytał z niezrównaną uwagą i wnikliwością. Przy każdym znaku znajdował się w tej samej sytuacji co samiec modliszki tuż przed pożarciem. Jedno wpatrywało się w drugie. Słowa wychodzące z książki, która nabierała śmiertelnej mocy, słowa spokojne i błogie, przyciągały muskające je spojrzenie. Każde z nich, niczym na wpół przymknięte oko, pozwalało wnikać w siebie owemu nazbyt żywemu spojrzeniu, którego w innych okolicznościach by nie zniosło. Tomasz wślizgnął się zatem w te korytarze, podążając naprzód bez przeszkód, aż do chwili, gdy dostrzegło go wnętrze słowa. Nie odczuwał jeszcze strachu, przeciwnie, była to chwila niemal przyjemna, którą miałyby ochotę przedłużyć. Jako czytelnik wpatrywał się radośnie w tę małą iskierkę życia, którą bez wątpienia rozbudził (Blanchot, 2009, s. 19–22)⁹.

⁹ Warto przyjrzeć się całej zapisanej przez Blanchota scenie lektury – tu podajemy jej dalszy ciąg: „Z przyjemnością przeglądał się w oku, które go widziało. Jego przyjemność stała się wielka. Tak wielka, tak bezlitosna, że doznawał jej z niejakim przerażeniem, a kiedy się wyprostował, co za nieznośna chwila, nie otrzymując od swego rozmówcy najmniejszego znaku, dostrzegł całą dziwaczność sytuacji, kiedy zwykłe słowo obserwowało go niczym żywa istota, i to nie jedno słowo, lecz wszystkie słowa zawarte w tym jednym, wszystkie, które mu towarzyszyły i które z kolei same zawierały w sobie inne słowa, niczym zastęp aniołów sięgający nieskończoności, aż po oko absolutu. Nie odrywając się od tekstu tak pilnie strzeżonego, z całych sił starał się nad sobą zapanować, uporzeczywie nie odwracał odeń oczu, wciąż jeszcze mając się za wnikliwego czytelnika, kiedy oto słowa zawładnęły nim i zaczęły w nim czytać. Wzięły go w posiadanie nadzmysłowe ręce, zatopiły się w nim zęby nabrzmiałe sokami; całym swoim żywym ciałem wszedł w anonimowy kształt słów, nadając