

Kryzys języka w filozofii XX wieku i jego oddźwięk w literaturze polskiej czasów totalitarnych¹

„La vérité, ce n'est point ce qui se démontre. Si dans ce terrain, et non dans un autre, les orangers développent de solides racines et se chargent de fruits, ce terrain-là c'est la vérité des orangers. Si cette religion, si cette culture, si cette échelle des valeurs, si cette forme d'activité et non telles autres, favorisent dans l'homme cette plénitude, délivrent en lui un grand seigneur qui s'ignorait, c'est que cette échelle des valeurs, cette culture, cette forme d'activité, sont la vérité de l'homme.”

(Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des Hommes*)

W okresie ciężkiej próby dla humanizmu w Europie francuski pisarz-pilot Antoine de Saint-Exupéry mimo wszystko nie stracił wiary w człowieka pisząc esej *Ziemia, planeta ludzi* (Paryż 1939). Z tego eseju pochodzi motto o prawdzie drzew pomarańczy... i o prawdzie człowieka. Mniej więcej w tym samym czasie polski humanista Józef Czapski znalazł się w niewoli sowieckiej, z czego

¹ Niniejsza praca powstała na podstawie wersji francuskiej, opublikowanej pt. *Quelle vérité pour la littérature polonaise de 1939 à 1989?*, w: *Le Témoignage dans la littérature polonaise du XX^e siècle*, wyb. i red. H. Konicka, Ch. Zaremba, Paris 2008, s. 67–94.

ten miłośnik literatury rosyjskiej zdał relację w książce, której nie mógł zatytułować inaczej, jak *Na nieludzkiej ziemi* (Instytut Literacki, Paryż 1949). Był to dla kultury polskiej początek długiego okresu totalitarnej niewoli.

Polska literatura przeżyła jednak tę próbę, wydając dzieła nie tylko okolicznościowe, ale i o wydźwięku uniwersalnym, między innymi dzięki temu, że wojenni i powojenni polscy pisarze korzystali z dorobku filozoficznego i kulturalnego okresu II Rzeczypospolitej, a mianowicie z dociekań o prawdzie i języku filozoficzno-logicznej Szkoły Lwowsko-Warszawskiej. Rzecz jasna, polscy pisarze okresu PRL nie mogli odwoływać się otwarcie do „burżuazyjnej” myśli filozoficznej, dzięki której byli tak dobrze przygotowani do stawiania oporu wszelkiej propagandzie, tak nazistowskiej, jak komunistycznej.

W dobie totalitaryzmu (1939–1989) zagadnienie prawdy w literaturze polskiej miało dwa oblicza. Z jednej strony była to konieczność stawiania oporu wobec języka oficjalnej propagandy, postrzeganej jako fałsz i zakłamanie. Z drugiej zaś strony – pisarze zmuszeni byli do borykania się z trudnościami mówienia o doświadczeniach nie do opisanego; tu zaś prawda okazywała się niemożliwa do przedstawienia z powodu ograniczeń samego języka. Względy polityczne zatem bardzo szybko ustąpiły miejsca zasadniczym sprawom egzystencjalnym, dzięki czemu literatura polska tego okresu nie straciła na aktualności nawet po upadku współczesnych jej systemów politycznych. Stąd też ponadczasowość poruszanej problematyki, polegająca na nieustannym zmaganiu się człowieka z ograniczeniami własnego języka bez względu na okoliczności historyczne.

„Nienazwane nazywam milczeniem”

W literaturze polskiej XX w. sprawa stosunku języka do rzeczywistości pojawiła się przede wszystkim w kontekście konieczności niesienia świadectwa o walce z nazizmem oraz o obozach koncentracyjnych. Czy da się opisać Oświęcim? W Europie wielu współ-

czesnych filozofów usiłowało znaleźć odpowiedź na to pytanie, w Polsce natomiast, gdzie nazistowska okupacja była wyjątkowo okrutna, to pytanie stało się bodaj najważniejszym wyzwaniem dla całej powojennej literatury. Literaturę polską wyróżniają nie tylko szczególne dzieła, w których świata nie dzieli się na dobro i zło, lecz i te, które podważają samą istotę człowieczeństwa. Poetyka tej literatury tak wyraziście wyklucza wszelki patos (*Pożegnanie z Marią* Tadeusza Borowskiego, *Medaliony* Zofii Nałkowskiej itp.), że zagraniczny czytelnik, nieprzyzwyczajony do tego rodzaju obnażonej formy, napotyka na trudności z odczytaniem tych dzieł.

Pierwszą reakcją człowieka w obliczu ciężkich doświadczeń jest niemoc i milczenie. Podkreślał to Tadeusz Różewicz w swoim pierwszym powojennym zbiorze wierszy:

Nazywam milczeniem
Nienazwane mogę nazwać słowem
mogę nazwać ojczyznę
miłością złotem różą
mogę wołać albo milczeć
mogę wymieniać kolory
morza wyspy ptaki owoc
Wymieniam imię ukochanej
ojczyznę nazywam imieniem
jedno słowo dwa razy powtarzam
nienazwane nazywam milczeniem².

Po wojnie, w czasie powtarzających się kryzysów reżimu socjalistycznego, polscy poeci powracali do tematu niemożliwości wyrażenia skrajnych doznań, jakimi są tortura i prześladowanie. Ogłoszenie stanu wojennego przez generała Wojciecha Jaruzelskiego w grudniu 1981 r. było jednym z takich momentów:

W otwartym oknie ktoś próbował to wszystko
Zapisać na skórze wielkiego zwierzęcia
Zrozumiał jednak że język

² Tadeusz Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 16.

Przybity gwoździem do parapetu
Może tylko krwawić i szkoda krwi
Oszałały z balonem mózgu
Na długiej nitce klęczał z głową zadartą³.

Jaka prawda?

Nie jest dziełem przypadku, że XX w. to także wiek filozofii języka, logiki i językoznawstwa, wiek niebywałego rozwoju semiotyki. Ludwig Wittgenstein, zanim przeniósł się z Wiednia do Cambridge, był przecież myślicielem o korzeniach głęboko tkwiących w Europie Środkowej. Pod koniec XIX w. we Lwowie, wraz z rozwojem myśli Kazimierza Twardowskiego (który wrócił do kraju po studiach w Wiedniu), narodziła się polska szkoła semiotyczna. Dziś prace te uznaje się za bliskie filozofii analitycznej krajów anglosaskich⁴. W latach 20. i 30. XX w. Lwów i Warszawa stały się ważnymi ośrodkami badań nad logiką i filozofią. W centrum refleksji polskich logików i filozofów znalazł się problem paradoksu logicznego, poruszony w dziele Russella i Whiteheada *Principia Mathematica*. Badania filozofów i logików polskich wywarły znaczny wpływ na światowy rozwój logiki i filozofii języka⁵. Niestety: ich prace w większości zostały przerwane przez II wojnę światową (Stanisław Leśniewski). Część badaczy kontynuowała je w powojennej Polsce (Tadeusz Kotarbiński, Roman Ingarden i inni) i na Zachodzie (w Anglii – Kazimierz Ajdukiewicz, w Stanach Zjednoczonych – Alfred Tarski).

Na początku XX w. jednym z ważniejszych tematów w rozważaniach logików była prawda. Refleksja ta rozpoczęła się od

³ Jan Marty [Jarosław Markiewicz], *Na skórze* [czerwiec 1982] [wydanie podziemne].

⁴ Por. J.L. Austin, *How to do things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford–Clarendon 1962; J.R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge 1969.

⁵ Por. J. Woleński, *Filozoficzna Szkoła Lwowsko-Warszawska*, Warszawa 1985; idem, *Szkoła Lwowsko-Warszawska w polemikach*, Warszawa 1997.

krytyki niedoskonałości języka naturalnego, co po głębszej analizie okazało się szansą nie tylko dla rozwoju nauki, ale również dla wyobraźni i twórczości w dziedzinie literatury. Sami filozofowie byli świadomi tego faktu. Można tu przytoczyć chociażby „gry językowe” Wittgensteina. Z początkiem lat 30. polski filozof Roman Ingarden, uczeń Husserla, przeniósł refleksję nad zasadami języka na płaszczyznę literatury⁶. Współcześni mu polscy pisarze, studiujący na odrodzonych po 1918 r. polskich uniwersytetach, nie mogli przejść obok aktualnych wówczas rozważań filozoficznych, tym bardziej, że polska szkoła logiki i filozofii znajdowała się właśnie w szczytowym punkcie badań nad językiem. Chociaż pisarze niechętnie zdradzają tajemnice własnego rzemiosła, nietrudno jest jednak domyślić się, że wielu z nich świadomie posługiwało się w swoich dziełach wieloznacznością słów, pomimo że tak ją napiętnowali filozofowie.

Z punktu widzenia semantyki prawda rozumiana jest jako odpowiedniość słów wobec rzeczy. W językach formalnych (matematyki, logiki) odpowiedniość ta może dobrze funkcjonować dzięki aksjomatom oraz dzięki definicjom, za pomocą których badacze opisują przedmioty. Definicje te nie zmieniają się podczas procesu tworzenia teorii, które – jako sformalizowane – zawierają od początku do końca niezienne reguły składniowe. Natomiast w codziennym użyciu języka „rzeczy” nie są dane bezpośrednio, lecz wprost przeciwnie, zmieniają się w zależności od okoliczności: zależą tak od przedstawienia, które tworzy na ich temat podmiot badawczy, jak i od jego wciąż zmieniającej się wiedzy o świecie. W ten sposób semantyczne pojęcie prawdy prowadzi do starcia prawd różnych podmiotów⁷. Czasem, zwłaszcza w okresie nasilenia propagandy reżimu czy też bezpośredniego zniewolenia narodu polskiego podczas stanu wojennego, sami poeci padali ofiarą tego błędnego koła. W wierszu poniżej Andrzej Włodarczyk,

⁶ R. Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk*, Halle 1931 (przekł. polski: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, Warszawa 1970).

⁷ Por. H. Włodarczyk, *Contre une vérité exclusive – littérature polonaise 1939–1989*, „Revue des Études Slaves” 1991, t. LXIII/2.

redagujący w okresie stanu wojennego emigracyjne dwujęzyczne piśmiennictwo „Wielozas / Le Temps Pluriel” poświęcone poezji i sztuce, nawoływał uwydatniając słowo *prawdziwe*, by nie zapominać o wartościach wyższej rangi od przyziemności polityki. Chodziło mu bowiem o to, by mimo wszystko pisarze nie ograniczali się do „gorączkowych opisów sprawozdawczych”⁸:

mówicie byle jak bo o byle-jakości
wasze słowa wypełzają na powierzchnię ziemi
by wyrwać z nich chwasty i fałsz
a prawd o rzeczach
jest tyle ile dusz na planecie
pod ciężarem lawiny wyrazów
nikną kształty *prawdziwe* przedmiotów
przecież prawda o rzeczach tak często
publicznie łajdaczy się z siłą
mówicie byle jak bo o byle-prawdzie⁹.

Do problematyki prawdy pragmatyka wprowadza dwa wymiary: intencję komunikacyjną mówiącego oraz interpretację wypowiedzi przez odbiorcę wiadomości. Fakt ten zupełnie zmienia statyczny związek między językiem a rzeczywistością, na którym opiera się semantyczna definicja prawdy. Pociąga to za sobą ważną konsekwencję, a mianowicie podnosi rangę czytelnika, który w trakcie rozumienia czy interpretacji dzieła literackiego zostaje wypromowany do roli współtwórcy.

W artykule zatytułowanym *Znaczenie i prawda*¹⁰ Jerzy Pelc pokazał, że – aby wytłumaczyć, czym jest znaczenie – trzeba wziąć pod uwagę osobę interpretującą to znaczenie. Umiejętność posługiwania się znakami jest czynnością związaną z poznawaniem rzeczywistości, rozumianą jako próba przybliżenia prawdy.

⁸ Andrzej Włodarczyk, *Kompleks czasu, Słowo od redakcji*, „Wielozas / Le Temps Pluriel” 1983, nr 3–4, s. 3.

⁹ Idem, *Do niektórych poetów*, „Wielozas / Le Temps Pluriel” 1983, nr 3–4, s. 95.

¹⁰ J. Pelc, *Znaczenie i prawda. Semioza – poznanie – interpretacja*, Warszawa 1994, 13–26.

Semioza czy, inaczej mówiąc, czynność posługiwania się znakami jest ściśle związana z poznaniem (czynnością poznawania) oraz interpretacją (czynnością prowadzącą do zrozumienia znaków). To właśnie podmiot semiozy, posiadający wiedzę i zdolność interpretowania, jest sprawcą tych wszystkich czynności, używającym przy tym pewnych środków dostosowanych do danej sytuacji i obiektywnych warunków. Należy podkreślić, że semioza, poznanie i interpretacja nie są pojmowane jako wytwory, lecz jako czynności: „Nie ma znaków poza ich użyciem, nie ma użycia znaku bez interpretowania tego znaku, nie ma interpretowania znaku bez podmiotu poznającego”¹¹. Prawdziwość wypowiedzi zależy więc również od konkretnej sytuacji, w której dany akt zaistniał, oraz od wiedzy wspólnej wszystkim uczestnikom aktu mowy.

Władze totalitarne utrzymywały, że ich język był zgodny z prawdą – zakładały więc uproszczoną wizję prawdy jako wartości obiektywnej, niezależnej od obserwatora i jego punktu widzenia. Taka koncepcja doprowadza również do komicznych sytuacji: mowa, której ideologia narzuca pewną formę, nie zawsze zdoła odzwierciedlić rzeczywistość taką, jaką postrzegają członkowie społeczeństwa. Następuje więc odwrócenie stosunku między językiem a rzeczywistością: mowa propagandy staje się magicznym zaklinalniem, wymuszającym na rzeczywistości dostosowanie się do wymogów ideologii. Dochodzi nawet do praktyk typowo magicznych, zmierzających do przeobrażenia świata według życzenia władz. I w ten sposób ideologia opierająca się na racjonalizmie i naukowym pozytywizmie popada w irracjonalizm. Sławomir Mrożek demaskował te mechanizmy w pierwszych zbiorach swoich opowiadań: *Słoń* i *Droga obywatela*¹², opublikowanych w czasie „odwilży” po śmierci Stalina.

Inną konsekwencją semantycznej wizji prawdy jest ignorowanie nieodłącznej od wszelkiego dyskursu możliwości manipulacji

¹¹ *Ibidem*, s. 15.

¹² Zob. H. Włodarczyk, *Le vertige de la circularité. Lecture de l'œuvre de Sławomir Mrożek*, w: eadem, *Contre une vérité exclusive...*, s. 505–528.

odbiorcą; funkcja konatywna¹³ pojawia się bowiem – w mniejszym lub większym stopniu – w każdej wypowiedzi (obok funkcji kognitywnej i innych funkcji językowych). Propaganda udając, że główną rolę przypisuje funkcji kognitywnej mowy, w rzeczy samej przyznaje pierwszeństwo funkcji konatywnej: wykorzystywane są wszelkie środki, by publiczność, która nie zaakceptuje spontanicznie oficjalnej prawdy, została przekonana. Według Alaina Berrendonnera¹⁴ w każdej mowie na pewnym etapie prawda mówiącego, który wyraża swój własny punkt widzenia, jest wartością względną. By przekonać odbiorcę, trzeba więc doprowadzić do uznania przez niego, że prawda w ujęciu mówiącego może być przyjęta przez ogół (zadanie to jest łatwiejsze, jeśli mówiący jest osobą cieszącą się szacunkiem, uznawaną za autorytet moralny lub też naukowy). Ta intersubiektywna prawda (jako ważniejsza od prawdy jednostki) jest prawdą opinii publicznej. Wyższy jeszcze poziom perswazji może zostać osiągnięty, jeśli mówiący zdoła wykazać, na ile prawda opinii publicznej (podzielana przez większość ludzi) jest prawdą powszechną (odbijającą rzeczywistość). Powstaje w ten sposób prawda wielopoziomowa, taka jak w wyrażeniach: „myślę, że” – „uważa się, że” – „wydaje się, że”. Mowa propagandy używa najczęściej zwrotów nieosobowych ostatniego rodzaju.

Opisując powstanie warszawskie¹⁵, Miron Białoszewski stworzył (zamiast pozytywnego bohatera walczącego przeciw okupantowi) narratora skromnego, bez prestiżu, przeciwstawiając się w ten sposób oficjalnie przyjętej ideologii zarówno lewicowych, jak i prawicowych patriotów. Taki narrator wyznaje, że nie ma z góry założonych ogólnych idei, lecz widzi tylko to, co dzieje się w jego bloku, na jego ulicy oraz u jego znajomych. Jest to świadectwo niezniekształcone przez żadną ideologię¹⁶; narrator ubogi

¹³ Zob. R. Jakobson, *Closing Statements. Linguistics and Poetics*, w: T.A. Sebeok, *Style in Language*, Cambridge Mass. 1960, s. 350–377.

¹⁴ A. Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris 1981, s. 247.

¹⁵ Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1970.

¹⁶ Zob. H. Konicka, *La sainteté du détail infime. L'œuvre de Miron Białoszewski*, Paris 2005.

(ostatecznie pozbawiony prestiżu bohatera literackiego czy „pisarza – sumienia narodu”) przekazuje własną indywidualną prawdę o wydarzeniach historycznych, skądinąd wciąż przekształcanych w mit.

Uczciwy kłamca

Od semiotyka Jerzego Pelca możemy również zapożyczyć myśl, że kłamstwo powinno być zdefiniowane nie tylko z punktu widzenia semantyki, ale i z punktu widzenia pragmatyki: tak, jak istnieje pragmatyczna koncepcja prawdy, istnieje także i pragmatyczna koncepcja kłamstwa¹⁷. Definicja kłamstwa staje się wtedy bardziej złożona. To nie sama jego zgodność lub brak zgodności z rzeczywistością sprawiają, że przekaz w rzeczy samej jest prawdziwy bądź fałszywy, lecz świadoma wola mówiącego powoduje, że słuchający przypisuje wypowiedzi wartość (prawdy lub fałszu) przeciwną od tej, którą mówiący sam uważa za właściwą tej wypowiedzi. Jerzy Pelc pokazuje, że w kłamstwie zdanie może być zarówno prawdziwe, jak i fałszywe. Sam kłamca może być świadomy lub też nieświadomy wartości prawdziwościowej zdania; ważne jest to, że usiłuje on przekonać odbiorcę o wartości odwrotnej, niż on sam uznaje za prawdziwą. Takiego skomplikowanego zabiegu często używa w swoich sztukach i opowiadaniach Sławomir Mrożek, inscenizując w sposób humorystyczny sytuacje opierające się na nieporozumieniu (*qui pro quo*). Na przykład w opowiadaniu pt. *Droga obywatela* uczciwy meteorolog, zmuszany przez komunistyczne władze do kłamstwa, by nie niepokoić chłopów zapowiedziami złej pogody, stara się wszystkimi siłami pozostać *uczciwym człowiekiem*, to znaczy czynić tak, aby jego komunikaty były zgodne z rzeczywistością (poczynając od stylistycznych sztuczek w sprawozdaniach aż po swoistą magię, mającą na celu dopasowanie meteorologicznej rzeczywistości do obowiązkowo optymistycznych informacji o pogodzie).

¹⁷ J. Pelc, *O pojęciu kłamstwa – z punktu widzenia semiotyki*, Wrocław 1990, Studia Semiotyczne, t. XVI–XVII, s. 289–297.

Wyostrzona świadomość Mrożka opiera się na rozumieniu prawdy i kłamstwa jako współdziałania uczestników procesu komunikacji, a nie jako skostniałej zależności między znakami a poznanymi już z góry przedmiotami. Reżim totalitarny wypacza każdego, kto ma z nim styczność. Nikt ani nic nie może się przed nim uchronić. Między językiem a rzeczywistością wytwarza się taka pustka, że – aby ją zapełnić – ofiary kłamstwa same uciekają się do kłamstwa. Mroźek nie szczędzi nawet przeciwników ustroju, dlatego też świat jego dzieł pozostaje wolny od manicheizmu. Tłumaczy to częściowo, dlaczego – poza kilkoma wyjątkami – dzieła Mrożka wymykały się cenzurze. Co więcej, pierwszy poziom analizy pozwala rozumieć je jako utwory demaskujące wady samych obywateli i nadające się w ten sposób do wykorzystania przez oficjalną propagandę.

Być i udawać

Julien A. Greimas, jeden z prekursorów badań semantycznych we Francji, bardzo wczesnie zrozumiał, że znaczenia wypowiedzi w języku naturalnym nie można ograniczyć do wartości prawdy i fałszu zdefiniowanych jako stosunek znaku do przedmiotu, do którego on się odnosi. Greimas proponuje interpretację pary *prawda/fałsz* w oparciu o kwadrat semiotyczny (rozwinięty w ośmiokąt)¹⁸. Do zerojedynkowej opozycji *bytu* i *wyglądu* (*wygląd* = *byt udany*) Greimas sprowadził pojęcie *prawdy* (a więc także i *fałszu*), natomiast z implikacji *wyglądu* (udawania) wobec *bytu* zbudował parę pojęć *tajemnicę* oraz *kłamstwo*. Tego rodzaju rozumowaniem wyzwolił parę *prawda/fałsz* „od jej związków z niesemiotycznym przedmiotem odniesienia”¹⁹. „Mówienie prawdy jest niezależną izotopią narracyjną, mogącą wprowadzić swój własny poziom odniesienia”²⁰, który Greimas nazywa „wewnętrzzną prawdą

¹⁸ J.A. Greimas, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris 1983, s. 54.

¹⁹ *Ibidem*: „de ses rapports avec le référent non sémiotique”.

²⁰ *Ibidem*: „La véridiction constitue une isotopie narrative indépendante susceptible de poser son propre niveau référentiel”.

opowiadania”²¹. Analizy literackie opisują to jako niezależność przedstawionego w dziele świata w stosunku do rzeczywistości.

Zarówno w okupowanej jak i w powojennej Polsce sytuacja semantyczna stała się bardzo złożona. Z jednej strony kłamstwo władzy polegało na ukazywaniu niebytu jako czegoś prawdziwego (np. przekonując o istnieniu obiecanego przez socjalizm sprawiedliwego społeczeństwa i dobrobytu), z drugiej strony – ta sama władza usiłowała przeszkodzić wszystkimi sposobami w ujawnieniu bytu, utrzymując go w tajemnicy (np. w okresie socrealizmu zabronione było mówienie o trudnościach życia codziennego i przywilejach, którymi cieszyła się elita partyjna). Zaś opozycja w swoim języku usiłowała stworzyć taki obraz społeczeństwa, z którym większość obywateli mogłaby się utożsamiać: czasopiśma opozycji ukazujące się w okresie postalinowskiej odwilży czy wydawane w związku z kolejnymi protestami przeciwko ustrojowi socjalistycznemu nosiły wymowne tytuły: „Tu i teraz”, „Po prostu”, „Współczesność”.

Lecz poza okolicznościami polityczno-historycznymi pisarze zdawali sobie sprawę, że gra bytu z pozorowanym wyglądem powodowana jest nie tylko przez przymus społeczno-polityczny, ale i przez samą ludzką psychikę, która już na poziomie jednostki tłumi część bytu, aby utrzymać go w nieświadomości. Wielu pisarzy zgłębiało ciągłość między tym, co społeczne, a tym, co indywidualne. W szczególności Witold Gombrowicz po mistrzowsku obnażał wszelkie kłamstwo. W *Pornografii* działanie dwóch głównych bohaterów (narratora Witolda i jego towarzysza Fryderyka) polega na ujawnianiu tego, co normalnie pozostaje w ukryciu (ponieważ nie jest akceptowane przez społeczeństwo) i do czego ludzie nie chcą się przyznać w obawie utraty uznania w oczach innych. Enigmatyczna korespondencja między Witoldem a Fryderykiem pokazuje to, czego inni nie chcieliby ujawniać, np. Fryderyk daje Wacławowi do zrozumienia, że powinien przeanalizować udawany wygląd swojej matki Amelii, jakoby prawdziwej katoliczki. W ten sam sposób w *Kosmosie* scena poufnego dialogu (z dala od innych

²¹ *Ibidem*: „la vérité intrinsèque du récit”.

bohaterów) Leona i Witolda ma na celu zarówno wyjawienie, jak i ukrycie pewnych tajemnic osobistych: Leon wyznaje Witoldowi kilka swoich tajemnic w taki sposób, aby ten ostatni mógł wyobrazić sobie dalsze tajemnice, które nie były mu ujawnione, pobudzając jego ciekawość i zmuszając go do odkrycia własnych sekretów.

Gra bytu z wyglądem jest również jednym z zabiegów w twórczości Sławomira Mrożka, co czyni z tego pisarza kogoś więcej niż tylko satyryka walczącego z cenzurą – może nawet filozofa języka. W jego sztukach i opowiadaniach filozoficznych (w takim znaczeniu, jakie tej formie wypowiedzi nadali pisarze francuskiego oświecenia) nieustannie przenikają się prawda, fałsz, byt, wygląd, tajemnica i kłamstwo. Cała seria pisanych prozą bajek Mrożka, przedstawiających koguta i lisa, dotyczy zagadnienia „obleczenia, odziania się, wejścia w czyjąś skórę...”. Główny wątek krótkiego opowiadania zatytułowanego *Kto jest kto?*²² można streścić przy pomocy francuskiego przysłowia „l’habit ne fait pas le moine”: w przedziale pociągu wełniana szata zakonnika przykrywa wytatutowane ramię, a mała dziewczynka okazuje się starsza i mniej niewinna niż to się wydawało na pierwszy rzut oka. W opowiadaniu *Moniza Clavier*, poświęconym tematowi emigracji obywateli bloku sowieckiego do krajów Europy Zachodniej, pewien młody Polak ubiegający się o azyl we Włoszech zostaje przedstawiony w prasie jako „Rosjanin”. Jego tekturowa walizka imituje skórzaną. Można cytować wiele przykładów z dzieł Mrożka, ale sztuką całkowicie opierającą się na przeciwstawieniu bytu i wyglądu jest *Krawiec*. Tytułowy bohater „ubiera” według swojego widzimisię całe społeczeństwo, nie wyłączając nagich barbarzyńców przybyłych, by obedrzeć dekadentkie społeczeństwo z jego kuszących oczy strojów. Karlosa, młodzieńca będącego wcieleniem naiwnego przywiązania do prawdy, krawiec zamierza obedrzeć ze skóry, aby uszyć z niej garnitur. Przeciwnieństwem Karlosa jest inny bohater dramatu, który często zmienia wygląd. Raz występuje jako gu-

²² Sławomir Mrożek, *Kto jest kto?*, w: idem, *Wybór dramatów i opowiadań*, Kraków 1975, s. 271.

bernator miasta, innym razem jako klient krawca, a jeszcze kiedy indziej – jako jeden z jego czeladników:

Karlos: Bierz przykład ze mnie. Bądź samemu sobie, jak ja, dla siebie, przez siebie tylko.

Klient czeladnik: Nie, tak się nie da. To uczucia innych nas wyznaczają. [...] Ilekroć znikalem w rozmaitych przemianach, a własna nieobecność przykro mnie dręczyła, myślałem: co znaczą przebrania, teraz jesteś mnichem, za chwilę czeladnikiem, ale cię Karlos nienawidzi zawsze. To znaczy, że coś stałego jest twoją istotą, jeżeli on stałe ku tobie kieruje uczucie. Po tym poznawałem mą własną substancję²³.

Tematyka sztuki Mrożka *Krawiec* jest bliska problematyce poruszanej przez Gombrowicza, który – począwszy od swojej pierwszej powieści *Ferdydurke* – pokazywał, że jednostka ludzka istnieje tylko poprzez maskę („gębę”), nakładaną człowiekowi przez innych i symbolizującą jego uspołecznienie.

„Przedmiot, którego nie ma”

Najbardziej pożądanym celem literatury jest uniezależnienie od otaczającej rzeczywistości. Kwestią drugorzędną wydaje się dawanie świadectwa o świecie takim, jakim on jest. W XX w. nie tylko prozaicy, ale i poeci (w tym laureatka Nagrody Nobla, Wisława Szymborska) przyjęli z konieczności – jako pierwszorzędną – zagadnienie adekwatności języka wobec świata (czyli odwrócili zasadnicze wartości literatury). Paradoks złudzenia w kontakcie z rzeczywistością jest wyeksponowany w wierszu Zbigniewa Herberta *Studium przedmiotu*, który odczytać można jako ironiczną pochwałę mimetycznego malarstwa:

najpiękniejszy jest przedmiot
którego nie ma²⁴.

²³ Idem, *Krawiec*, „Dialog” 1977, nr 11, s. 5–36.

²⁴ Zbigniew Herbert, *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961.

Aktualne badania w dziedzinie semantyki pozwoliły stwierdzić, iż tekst (nie tylko literacki) zmierza do minimalizowania zależności od kontekstu pozajęzykowego. Dążenie to przechodzi przez tworzenie owego kontekstu od podstaw. W każdej wypowiedzi mówiący tworzy „zewnątrzną w stosunku do własnej osoby przestrzeń, scenę, którą chce się podzielić z rozmówcami”²⁵. Odtąd głównym celem wypowiedzenia (tekstu) nie jest już mówienie prawdy czy fałszu o otaczającej nas rzeczywistości (któż potrafi poznać ją naprawdę?), lecz budowa własnego świata i dzielenie się nim ze swoimi rozmówcami.

Do tworzenia tego konkurencyjnego w stosunku do rzeczywistości świata przyczyniają się formy językowe (w szczególności formy czasownikowe, zwłaszcza czasu przeszłego²⁶) pozwalające przedstawiać przestrzeń i czas. Rzeczywistość jest zresztą uchwytana tylko poprzez język lub co najmniej poprzez kody semiotyczne (np. w dziedzinie polityki tworzenie przez media wizerunku polityka, którego prawdziwości odbiorcy nie mają możliwości zweryfikować, może być równoznaczne z tworzeniem bohatera fikcyjnej opowieści). Tym bardziej, że badania pragmatyczne pokazują, w jaki sposób narrator usiłuje narzucić swoje poglądy (swoją prawdę) odbiorcom, używając do tego celu przeróżnych chwytów retorycznych. Aby dzieło było udane (osiągnęło swój cel jako wypowiedzenie), prawda pisarza musi stać się prawdą czytelnika. Jednakże o jaką prawdę idzie? Chodzi o prawdę, która odnosi się nie do świata zewnętrznego, ale do świata stworzonego przez dzieło (czy człowiek może być pewien, że posiadał środki poznania świata takiego, jakim on jest w rzeczywistości?). Łatwo tutaj odnaleźć strategie narracyjne charakterystyczne dla literatury XX w., których twórczość Witolda Gombrowicza jest doskonałym przykładem: wystawiając na pokaz i podkreślając pracę narratora, pisarz wyzwała czytelnika z roli biernego oraz łatwowiernego

²⁵ C. Fuchs, B. Victorri, *La Polysémie. Construction dynamique du sens (langue, raisonnement, calcul)*, Paris 1996, s. 200.

²⁶ Zob. J.P. Sémon, *Le temps et la vérité. L'Enonciation dans les langues slaves*, „Revue des Études Slaves” 1990, t. LXII/1–2, s. 377–393.

odbiorcy, czyniąc go w ten sposób „współtwórcą”. W literaturze klasycznej pisarz starał się stwarzać złudzenie, jakoby jego świat opisany nie różnił się od świata rzeczywistego, podczas gdy w literaturze współczesnej pisarz kładzie nacisk na to wszystko, co odróżnia jego własny świat od świata rzeczywistego i eksponuje swoją twórczą pracę, czyniąc czytelnika swoim współnikiem.

„Ptak jest ptakiem”

W cytowanym wyżej wierszu Zbigniewa Herberta *Studium przedmiotu* zawarta jest jednocześnie tęsknota za sztuką wierną rzeczywistości, która opisywałaby przedmiot takim, jakim on jest, bez obciążania go wizjami artysty. W innym wierszu, *Pan Cogito i wyobraźnia*, Herbert wyraża za pomocą tautologii nostalgię za językiem, który doskonale odbijałby rzeczywistość. Ten idealny język zostaje przywołany w obliczu mowy nieprawdziwej, która zniekształca życie, kamuflując prawdziwe sensy. W dziełach polskich pisarzy, którzy najsilniej sprzeciwiali się nowomowie, ideał języka odbijającego bezpośrednio rzeczywistość, a więc języka pozbawionego przesadnego nakładania się na siebie aluzji międzytekstowych, przejawia się jako ironiczne uświęcanie tautologii:

[Pan Cogito]
uwielbiał tautologie
tłumaczenie
idem per idem

że ptak jest ptakiem
niewola niewolą
nóż jest nożem
śmierć śmiercią²⁷.

²⁷ Zbigniew Herbert, *Pan Cogito i wyobraźnia*, w: idem, *Raport z obłąkanego miasta i inne wiersze*, Paris 1983, s. 22.

W latach umacniania się reżimu socjalistycznego tautologii domagała się również Wisława Szymborska. Czyniła to z właściwą jej stylowi uszczypliwą ironią, którą niestety zrozumieć mogą przede wszystkim czytelnicy zaznajomieni z charakterem języka ideologii totalitarnej, dla której kot nigdy nie jest kotem:

Cud pierwszy lepszy:
Krowy są krowami²⁸.

Ta sama nostalgia za językiem wiernie przystającym do świata, ale traktowana żartobliwie, skłoniła Sławomira Mrożka do wychwalania zalet tautologii. Autor wyraża to przy pomocy swobodnego dla siebie humoru, często zakrawającego na ironię: „Wuj umierał. Telegram był jednoznaczny. «Umieram – wuj»”²⁹.

Wypowiedzenie traci związek z rzeczywistością, kiedy samo stanowi dla siebie jedyny punkt odniesienia. Co więcej, zgodnie z performatywną teorią języka, metajęzykowe „mówię, że” jest domyślne w każdym wypowiedzeniu. Rekursywność ta jest źródłem wielu paradoksów, z którymi borykali się logicy, a których rozwiązanie stało się możliwe właśnie dzięki wprowadzeniu przez filozofa Bertranda Russella pojęcia metajęzyka. Mroźek po mistrzowsku często posługiwał się paradoksem w swojej twórczości³⁰, uwypuklając wewnętrzną niespójność mowy nieodróżniającej języka od metajęzyka. Wszelka mowa usiłująca przekonać, że wygłasza niepodważalne prawdy, jest wewnętrżnie sprzeczna, ponieważ zawsze zależy ona od innej wypowiedzi, na której się opiera.

²⁸ Wisława Szymborska, *Jarmark cudów*, w: eadem, *Ludzie na moście*, Warszawa 1988, s. 42.

²⁹ Sławomir Mroźek, *Kibic*, w: idem, *Opowiadania*, Kraków 1981, s. 18.

³⁰ Por. H. Włodarczyk, *The telescopic world of jeu de miroirs (rereading the works of Sławomir MROŻEK)*, w: *New Perspectives in Twentieth-Century Polish Literature*, red. S. Eile, U. Phillips, London 1992, Studies in Russia and East Europe, s. 119–142.

Nazwy własne

W tym samym czasie, kiedy filozofowie i logicy zastanawiali się nad problematyką nazw własnych³¹, pisarze wykorzystywali je w swoich dziełach. Można nazwać obiekty fikcyjne, nieistniejące w świecie realnym, a nazwy własne, użyte w ten sposób, nabierają znaczenia nie posiadając przy tym ani denotacji, ani odniesienia w świecie. Nadawanie imion i nazw różni się więc od funkcji denotacyjnej i w pewnym stopniu jest od niej niezależne. Mroźek porusza ten problem w ostentacyjny sposób na przykładzie nazwisk lub imion, jakie nadaje swoim bohaterom. Mimo że arbitralność jest bardziej widoczna w przypadku imion własnych, można odnaleźć ją również w nazwach pospolitych. W opowiadaniu zatytułowanym *Kibic* Mroźek uwidacznia arbitralność nazw, nadawanych przez człowieka rzeczom i istotom żywym:

ów osobnik powstał z zydelka i przedstawił mi się. To znaczy, wymienił swoje nazwisko, które, jak wszystkie nazwiska, nie miało żadnego znaczenia³².

Słowo „kibic” traci tu swoje zwyczajne znaczenie, w opowiadaniu tym bowiem odnajdujemy atmosferę z *Obcego* Alberta Camus: niepokój wynika z niemożliwości bezpośredniego kontaktu z otaczającym światem z powodu języka nie będącego w stanie odzwierciedlić rzeczywistości, którą próbuje opisać. Całe opowiadanie jest refleksją nad arbitralnością relacji między światem a językiem. Narrator udaje się do małego miasteczka, aby towarzyszyć wujowi w agonii i uczestniczyć w jego pogrzebie. W drodze powrotnej znajduje się w pociągu przepełnionym wracającymi z meczu kibicami. Oto i on zostaje uznany za *kibica*. Również w swych dramatach Mroźek nazywa występujące w nich postaci co najmniej dziwacznie. Zamiast imion własnych bohaterom nada-

³¹ I. Dąmbska, *Issues in the Philosophy of Proper Names*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1948 [brak numeru], przedruk w: *Semiotyka polska 1894–1969*, wyb., wstęp i przypisy J. Pelc, Warszawa 1971, s. 161–178.

³² Sławomir Mroźek, *Kibic*, s. 18.

wane są imiona będące odzwierciedleniem ról, które odgrywają w rodzinie czy życiu zawodowym (Mąż, Żona, Krawiec, Poeta, Ambasador, Pełnomocnik). W tym kontekście nazwy Geniusz czy Barbarzyńca odczuwane są jako role profesjonalne czy społeczne. Zdarza się, że bohaterów identyfikują tylko role przypisane im w sytuacji mówienia (Ja, On, Ona). Nieokreślony charakter opisu osób osiąga swój szczyt w sztuce *Ambasador* (1982), w której jedna z postaci nazwana jest Człowiekiem. Sens takiego miana o bogatej konotacji jest oczywisty (wraz z ewidentną aluzją do Ewangelii). Tautologia wyraża ironię w sztuce *Indyk* (1960), w której jeden z bohaterów, nazwany Śpiącym, jest przedstawiony w taki oto sposób w scenicznych didaskaliach: „profilem do widowni śpi Śpiący”³³.

Jeśli w ten sposób trzeba stawiać kropkę nad i, to tylko dlatego, że nazwy są czystą konwencją, której nie można naiwnie zaufać. Dowodu na to dostarcza opowiadanie *Na rogatce* (1981), w którym dwaj bohaterowie zostali nazwani Lis i Kogut, nie wiadomo jednak, czy są to tylko nazwy zwierząt przypisane ludziom, czy mamy do czynienia z prawdziwymi zwierzętami obdarzonymi mową. Na rogatce, w ostatniej minucie, postanawiają oni zamienić się paszportami stojąc w obliczu niewiadomej: czy regulamin pozwala Lisom i Kogutom na wejście do miasta? Jeśli nie, nieszczęśnicy będą potrzebowali fałszywych paszportów, aby ich nie rozpoznało. Lis mówi:

Ty mi dasz swój paszport, a ja ci dam swój. W ten sposób każdy z nas będzie miał fałszywe papiery³⁴.

„Ja tam byłem, miód i wino piłem”

Presja wypadków historycznych, jak również odpowiedzialności, którą współobywatele, pojeni oficjalnym kłamstwem, obarczają polskiego pisarza, zmusza go do rezygnacji z literatury

³³ Sławomir Mrozek, *Indyk*, w: idem, *Wybór dramatów...*, s. 32.

³⁴ Idem, *Na rogatce*, w: idem, *Opowiadania*, s. 83.

fikcyjnej³⁵, postrzeganej jako luksus. Polska literatura wymyśliła poetykę prawdy przeciwstawiającą się mowie propagandowej w formie „czystego” świadectwa, zarówno bez wpływu ideologii politycznej, jak i bez żadnego światopoglądu filozoficznego. Być może właśnie na tym polega obnażony styl Tadeusza Różewicza: aby przekazać doświadczenie nazistowskiego barbarzyństwa, rezygnuje on ze wszystkich dotychczasowych stylów stosowanych w takich okolicznościach, a zwłaszcza z patosu.

W artykule pt. *Semantyczne aspekty literatury faktu*³⁶ Zofia Mitosek porównuje tekst Kazimierza Moczarskiego *Rozmowy z katem*³⁷, uznany za dokument rzeczywistych rozmów, z dziełem Mirona Białoszewskiego, które przedstawia się jako świadectwo literackie (*Pamiętnik z powstania warszawskiego*). Dokument, który zawiera zeznania dowódcy SS w Warszawie, osadzonego po wojnie w polskim więzieniu, jawi się jako „prawdomówny”. Najważniejsza staje się jego funkcja kognitywna pozwalająca przekazać informację o rzeczywistości istniejącej poza tekstem. W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* Białoszewski usiłuje ocalić od zapomnienia to, co sam przeżył podczas powstania, w okresie od sierpnia do września 1944 r. W rzeczywistości każdy tekst – także i historyczny – jest opowiadaniem, narracją, która używa pewnych figur retorycznych³⁸. Sformułowaniami „ja to widziałem, ja tam byłem” narrator wyznacza sobie rolę bezpośredniego – prawdziwego lub fikcyjnego – świadka zdarzeń, z których przebiegu zdaje relację. By zachować wiarygodność i trwać w głoszeniu prawdy, jego „ja” musi spełniać pewne warunki: być osobą o odpowiedniej moralności (np. nie może być mordercą), być patriotą, a ponadto odpowiadać wymogom uznanego społecznie prestiżu, na przykład posiadać wykształcenie i talent pisarski. Paradoksalnie, dwa wyżej wymienione teksty zbiegają się w jednym punkcie: ich narratorzy nie są osobami mającymi prestiż, z tym jednak, że jeden z nich

³⁵ Zob. T. Burek, *Żadnych marzeń. Szkice*, Warszawa 1989.

³⁶ Z. Mitosek, *Semantyczne aspekty literatury faktu*, w: eadem, *Mimesis, zjawisko i problem*, Warszawa 1997.

³⁷ Kazimierz Moczarski, *Rozmowy z katem*, Warszawa 1977.

³⁸ Por. Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris 2000, s. 676.

jest oprawcą, a drugi – ofiarą. Narrator *Pamiętnika* jest osobą prostą, pozbawioną przekonań politycznych i patriotycznych *a priori*. Narrator ten pisze w taki sam sposób, w jaki się wysławia. „Dlatego też – pisze Zofia Mitosek – *Pamiętnik* Białoszewskiego, który jest pierwszą dobrowolną próbą wyzwolenia dokumentu z wpływów konwencji literackich, wydaje się tak wstrząsający”. W notatkach Moczarskiego mamy sytuację odwrotną: „praca pisarza znosi granice między literaturą a tym, co autentyczne”³⁹.

W Polsce obnażanie autokreacji charakterystycznej dla literatury współczesnej jest łagodzone przez autobiografizm, który zaciera różnice między rzeczywistością istniejącą poza tekstem a rzeczywistością budowaną przez tenże tekst, między opowiadaniem opartym na fikcji a opowiadaniem będącym dokumentem. Autobiografia mogła stać się gwarancją prawdy (narrator przedstawia się jako bezpośredni świadek) w stosunku do kłamstwa propagandy totalitarnej, środkiem do tworzenia złudzenia, że świat stworzony przez dzieło jest światem prawdziwym, światem przeżytym przez samego autora. Chodzi w tym wypadku bardziej o pseudoautobiografizm, którego wielkim polskim mistrzem był Witold Gombrowicz. Zacierając granice między fikcją a autobiografią, Gombrowicz stał się modelem dla wielu współczesnych polskich pisarzy, m.in. dla Tadeusza Konwickiego, autora fikcyjnych dzienników oraz powieści autobiograficznych. Jednakże psychologiczna treść osobistych przeżyć jest wyraźniejsza u Konwickiego, podczas gdy u Gombrowicza autorskie „ja” jest przede wszystkim podmiotem filozoficznym, który wbrew pozorom w końcowym wyniku niewiele odkrywa ze swojego życia prywatnego. W literaturze polskiej XX w., która zasłynęła z eseistyki (np. *Rodzenna Europa* i *Ziemia Ulro* Czesława Miłosza czy *Inny świat* i *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego), można znaleźć wiele wariantów umiejętnego przemieszania autobiografii z fikcją.

Autobiografizm był tu przede wszystkim sposobem ucieczki przed prawdami rozcłaszonymi przez władzę totalitarną, ale także

³⁹ Por. Z. Mitosek, *Mimesis...*

i odwrotnie – na poprzestawanie przy prawdach pochodzących wyłącznie od narratora. Można przywołać tu narrację subiektywną, którą wprowadził Miron Białoszewski w swoim *Pamiętniku z powstania warszawskiego*. Jest to zdumiewająco nowatorski zabieg stylistyczny polegający na oddaniu głosu żywej mowie. Ale jest to także sposób, by przekonywać o rzeczywistości przedstawianego świata. Stąd bierze się dwuznaczność autobiografii, której autor – w społeczeństwie uciskanym przez reżim totalitarny – domaga się swojej własnej prawdy subiektywnej zamiast „prawdy” narzucanej mu przez władzę jako absolutna i jedyna.

„Nie rozumieją mnie, bo jestem Polakiem...”

Do problemu odpowiedniości między słowami a faktami dochodzą trudności w porozumiewaniu się z bliźnim; z tym, który dzieli nieopisane doświadczenie ustroju totalitarnego, jak również z tym, który żyje w „lepszym świecie”⁴⁰. Pojawiają się one najpierw między samymi ofiarami ustroju. Zrelacjonowawszy swoje przeżycia w obozach nazistowskich (Tadeusz Borowski) czy sowieckich (Gustaw Herling-Grudziński), wielu pisarzy pokazało jednocześnie moralne wynaturzenie więźniów, którzy nie byli zdolni komunikować się nawet między sobą inaczej niż przez agresję.

Skrajnego doświadczenia nie można przekazać tym, którzy sami tego nie przeżyli, bez względu na ideologię, będącą przyczyną tegoż doświadczenia. Ocaleni z obozów nazistowskich boleśnie odczuli niemoc w dzieleniu się swoimi przeżyciami. Wielu opisało swoją izolację w normalnym społeczeństwie, które nie było w stanie ich zrozumieć. W opowiadaniu napisanym w latach 60. i zatytułowanym *Moja córeczka* Tadeusz Różewicz przedstawia narratora ocalałego z obozów zagłady, inteligenta dorabiającego dzięki wykładom popularyzującym naukę (w rzeczywistości

⁴⁰ Zob. Zbigniew Herbert, *Pan Cogito – powrót*, w: idem, *Raport z obłąkanego miasta*, Paryż 1983, s. 19.

uprawiającego komunistyczną propagandę na rzecz ateizmu) w prowincjonalnych domach kultury. W nocnym pociągu śni mu się koszmar: podczas wykładu poświęconemu nazistowskiemu okrucieństwu (a nie, jak wcześniej było przewidziane, Układowi Słonecznemu) publiczność bierze go za clowna i drwiąc z niego obrzuca go zgniłymi pomidorami.

Na ostatnich stronach książki *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego narrator spotyka – trzy lata po wyjściu z gułagu – dawnego współwięźnia. Ten zwierza mu się ze swoich przeżyć, których wspomnienie ciągle go męczy, a których nikt z „normalnego” świata nie może zrozumieć: aby ocalić swoje życie, wydał on czterech innych więźniów, skazując ich na nieuniknioną śmierć. Narrator nie chce dać mu rozgrzeszenia, chociażby przez wypowiedzenie słowa „rozumiem”. Odmawia tego w imię „zwyczajnej” moralności, ponieważ z trudem odbudował ją w sobie poza murami obozu i obawia się ponownie ją utracić.

W latach powojennych w Polsce Ludowej przemoc, cechująca codzienne stosunki międzyludzkie w wynędzniałym, zniewolonym społeczeństwie komunistycznego państwa, przypominała ocalałym ludziom ich doświadczenia z pobytów w obozach pracy. Choć w mniejszym stopniu niż w obozach, nędza (brak żywności i warunki mieszkaniowe) rodziła konieczność przeżycia kosztem innych. W przejmujący sposób oddają to opowiadania Marka Hłaski. *Baza Sokółowska* na przykład przedstawia grupę mężczyzn wyzyskiwanych przez ustrój, którzy we wzajemnych stosunkach rozładowują agresję aktami przemocy słownej i fizycznej. Wielu polskich pisarzy przedstawiało w ten sposób kłótnie w miejscu pracy czy w przepełnionych i niewygodnych mieszkaniach lub środkach transportu, brak możliwości dialogu w niekończących się kolejkach przed sklepami, brak pomocy starcom i osobom niedołącznym. Edward Stachura, opisując przepychanki ludzi wchodzących do przepełnionych autobusów czy epickie potyczki w obskurnych barach, podsumowuje to wszystko formułą Hobbesa – człowiek jest dla człowieka wilkiem:

musiałem wstąpić do tej kawiarni, gdzie wiedziałem, że będą na mnie patrzeć, ja na nich; ale nie wiedziałem, że będzie tak źle. Nie wiedziałem, że będzie wylew⁴¹.

W sztuce *Drugi pokój*⁴² Zbigniew Herbert przedstawia młodą parę zmuszoną dzielić dwupokojowe mieszkanie ze starszą panią. Małżonkowie starają się przyspieszyć śmierć staruszki, aby w ten sposób móc rozlokować się w całym mieszkaniu. Nie mają jednak odwagi poruszyć wprost problemu. Ostatecznie decydują się na wysłanie jej listu, rzekomo pochodzącego od zarządcy domu i zmuszającego ją do opuszczania mieszkania. W żadnym momencie jednak nie podejmują się rozmowy ze staruszką, mimo że dzielą z nią kuchnię i podsłuchują ją przez przegrodę. Dzieje się tak do chwili, kiedy odgłosy pochodzące z pokoju staruszki milkną i małżonkowie stwierdzają zgon współlokatorki. Trzej bohaterowie tej sztuki (z których tylko dwoje dochodzi do głosu) są nazywani On i Ona, natomiast starsza pani – nazwana została „tym, co jest za ścianą”. W ten sposób odbiera się jej cechy ludzkiej istoty umiejącej mówić, zdolnej do prowadzenia rozmowy, w której zresztą i tak ani razu w sztuce staruszka nie uczestniczy. Herbert przedstawił tutaj przejmujący obraz niemożności nawiązania dialogu w codziennym życiu.

Paradoksalnie, w ostatniej scenie powieści *Kompleks polski* (zawierającej wiele przykładów brutalności w słowie) Tadeusz Konwicki przekształca wyrażoną przekleństwami agresję w nieoczekiwaną solidarność. Zrozpaczony narrator błaga spawacza pracującego na ulicy, aby ten uśmiercił go łukiem elektrycznym. Spawacz odmawia mówiąc: „A idźże ty bydlaku”⁴³. W tym oczyszczającym finale *Kompleksu polskiego* przekleństwa stają się powściągliwym i zarazem męskim sposobem na przekonanie bliźniego, aby nie ulegał rozpacz.

⁴¹ Edward Stachura, *Królewicz*, w: idem, *Falując na wietrze*, Warszawa 1966, przedruk w: idem, *Poezja i proza*, t. II, *Opowiadania*, Warszawa 1984, s. 67.

⁴² Zbigniew Herbert, *Drugi pokój*, w: idem, *Dramaty*, Wrocław 1997.

⁴³ Tadeusz Konwicki, *Kompleks polski*, London 1977, s. 162.

Tadeusz Konwicky poświęcił również wiele stron opisowi poczucia zamknięcia stworzonego przez niemożność porozumiewania się z wolnym światem: Litwin, którego kraj został wcielony do Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich, pisze rozpaczliwy list do przyjaciela w Polsce; Polacy zaś na próżno starają się nawiązać dialog z obywatelami krajów zachodnich, którzy z kolei – o, ironio losu! – przyjeżdżają do Polski w poszukiwaniu „prawdziwej rewolucji”. W swej powieści Tadeusz Konwicky sugeruje, że ta sytuacja została spowodowana poprzez przekształcenie języka w więzienny żargon⁴⁴ uniemożliwiający wszelką komunikację ze światem zewnętrznym. Narrator *Kompleksu polskiego* odnosi wrażenie, że śmieszy cudzoziemców, opowiadając im o swoich nieszczęściach, podobnie jak w czasach dzieciństwa rozśmieszała go pokryta zmarszczkami twarz babci:

Ja jestem indywiduum, którego nie rozumieją bliźni znad Tybru, Sekwany czy Hudson. Niby pojmują moje przetłumaczone wiernie zdania główne oraz poboczne, niby łapią sens metafor i migotliwość nastrojów, ale nie potrafią współczuć mojej doli ani ogarnąć bezsensu mojego sensu, który wydaje się im nierzeczywisty, obcy, pozbawiony motywacji, a więc zupełnie niezrozumiały. Nie rozumieją mnie, bo jestem Polakiem⁴⁵.

Tym samym duchem przesycony jest wiersz Zbigniewa Herberta *Pan Cogito – Powrót*. Pisarz sam – jak bohater tekstu – powrócił do Polski z kilkuletniego pobytu za granicą w okresie stanu wojennego:

Pan Cogito
postanowił wrócić
na kamienne łono
ojczyzny

[...]

⁴⁴ Por. H. Włodarczyk, *De l'argot des prisons au langage des étoiles. Lecture du roman de Tadeusz Konwicky, Le Complexe polonais*, w: eadem, *Tadeusz Konwicky. Écrivain et cinéaste polonais d'aujourd'hui*, Paris 1986.

⁴⁵ Tadeusz Konwicky, *Kompleks polski*, s. 22.

bezszelestne
drzwi pancerne
zamykają się wolno za nim

i już
jest
sam
w skarbcu
wszystkich nieszczęść

[...]
więc po co wraca
pytają przyjaciele
z lepszego świata⁴⁶.

Z kolei w swoim „dzienniku okrętowym” pt. *Obmappywanie Europy* Miron Białoszewski, który – z uwagi na używanie idiomów i dźwięków rodzimie polskich – spośród współczesnych polskich poetów był jednym z najtrudniejszych do tłumaczenia na języki obce, traktuje problem komunikacji międzyludzkiej w sposób – na pierwszy rzut oka – mało ważny, jakby mimochodem, odwołując się do wieży Babel i obietnicy uniknięcia jej poprzez dar języków nadany apostołom w dniu zesłania Ducha Świętego. Podczas zwiedzania jakiegoś kościoła w Istambule, w trakcie odbywanego w 1981 r. na polskim statku rejsu od Morza Bałtyckiego do Morza Czarnego, narrator zapisał w pamiętniku takie oto spostrzeżenie, w formie dygresji:

Bywali święci przyciągający. Był taki, który szedł przez obce kraje, mówił w swoim języku do ludzi mówiących w ich języku i oni się nawracali i szli za nim⁴⁷.

I tak nawet poeta, przejmujący się rzekomo tylko losem swojej warszawskiej dzielnicy, wyznał nostalgię za dialogiem ze światem.

⁴⁶ Zbigniew Herbert, *Pan Cogito – Powrót*, s. 19.

⁴⁷ Miron Białoszewski, *Obmappywanie Europy, czyli dziennik okrętowy; Ameryka; Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988, s. 47.

W stronę literatury ubogiej

Przyczyniając się do rozwoju autobiografii jako gatunku, wielu polskich pisarzy nie uciekało się jednak do postawy prestiżowego gwaranta prawdy, zmniejszając w ten sposób przepaść między inteligentem czy artystą a prostym człowiekiem: jeśli samemu nie posiadało się prawdy, nie można jej przecież z wysokości przekazywać innym. Pod tym względem postawa Edwarda Stachury była podobna do postawy Mirona Białoszewskiego. To spostrzeżenie oparte na formalnej analizie narracji zbiega się z obserwacjami natury filozoficznej Michała Masłowskiego na temat metafizycznej roli prostego człowieka w polskiej kulturze i literaturze (począwszy od Cypriana Norwida po Czesława Miłosza):

Na skrzyżowaniu tematu pracy i wcielenia znajduje się mityczny obraz „prostego człowieka”. Gdyż w końcu to on właśnie najlepiej przedstawia człowieka jako takiego, podmiot poddany światu (w podwójnym znaczeniu poddania światu i aktora działającego w świecie). Staje się kamieniem probierczym cywilizacji w słynnym wierszu *Który skrzywdziłeś człowieka prostego...* – robotnicy Gdańska umieścili go na pomniku ofiar strajków 1970 r. Poezja i świat pracy spotkały się tu na polu walki, które stało się historyczne. Codziennność pracy utożsamiona została z zaangażowaniem dziejowym i z uczestnictwem w przemianie świata. Codziennność przechwyciła historię. I – dzięki poezji – metafizykę. Ontologia rzeczywistości raz jeszcze utożsamiona została z codziennością jako esencją bytu. Sens pochodził zaś od wspólnotowego rozpoznania⁴⁸.

⁴⁸ M. Masłowski, „Au carrefour du thème du travail et de l’incarnation se trouve l’image mythique de «l’homme simple». Car finalement c’est lui qui représente le mieux l’homme primordial, le travailleur, le sujet du monde (dans le double sens du mot du subordonné au monde et de l’axe du verbe). Il devient la pierre de touche d’une civilisation dans le célèbre poème *Toi qui a lésé l’homme simple...* que les ouvriers de Gdańsk ont choisi comme exergue sur le monument des victimes des manifestations de 1970. La poésie et le monde du travail s’étaient retrouvés là sur le champ de bataille, devenu historique. Le quotidien du labeur s’était identifié là avec l’engagement historique et la participation à la transformation du monde. Le quotidien a rejoint l’Histoire. Et — grâce à la poésie — le métaphysique. L’ontologie du Réel est passée une fois de plus par l’identification du quotidien avec l’essentiel. Le Sens venait de la reconnaissance communautaire.”

Tego rodzaju formuła, stanowiąca część rozważań natury filozoficznej nad kulturą, prowadzi do wniosków zbliżonych do tych, jakie wyciągnąć można z niniejszego czysto semiotycznego ujęcia: z podejścia dopatrującego się w narratorze gwaranta prawdy. Pełen szacunku stosunek do prostego człowieka (przykładów dostarcza także współczesna literatura zachodnia, począwszy od Ferdinanda Céline'a, a skończywszy na twórczości amerykańskich „beatników”) wyraża się w literaturze poprzez wybór narratora niecieszącego się wysoką rangą w społeczeństwie. W Polsce w ten sposób powstała w XX w. literatura „uboga”, zbliżona duchem do postawy franciszkańskiej, przeciwstawiająca prywatną mowę skromnego człowieka masowej propagandzie panującej, zadufanej w sobie ideologii marksistowskiej ekipy rządzących. Modalność niepewności („nie wiem”) była zresztą wciąż obecna w literaturze polskiej XX stulecia. I tak Wisława Szymborska przedkładająca pytania nad twierdzenia („Jestem... pytaniem w odpowiedzi na pytanie”⁴⁹) skończyła przemówienie w Sztokholmie mówiąc „nie wiem”. W swoich wierszach poetka stoi na straży heurystycznej wartości naiwności i zdumienia: „Nie ma pytań pilniejszych / od pytań naiwnych”⁵⁰.

Nawet Zbigniew Herbert, poeta bliski nurtowi klasycznemu, wybrał dla swojej poezji lirycznej narratora nie tylko racjonalnego, ale i prostego. Nazywając go „Panem Cogito” nawiązywał z jednej strony do prekursora racjonalizmu (Kartezjusza), z drugiej zaś, używając zwrotu grzecznościowego: „pan” lub „pani”, upodobił swego bohatera do przeciętnego przedstawiciela klasy średniej.

Najbardziej jednak udaną formę literatury „ubogiej” stanowi twórczość Mirona Białoszewskiego. „Mironkowi” niewątpliwie najlepiej udało się, jeśli chodzi o literaturę polską, dopuścić do głosu „szarego człowieczka”, tego, który wprawdzie uczestniczył w wydarzeniach historycznych, lecz niczym się nie wyróżniał.

Les formes du religieux dans le quotidien en Pologne. Représentation littéraire et attitudes culturelles, „Revue des Études Slaves” 1993, t. LXV/3, s. 511–524 (tłum. M. Maśłowski, wersja polska w druku).

⁴⁹ Wisława Szymborska, *Niebo*, w: eadem, *Koniec i początek*, Poznań 1993, s. 5.

⁵⁰ Eadem, *Wybór wierszy*, Warszawa 1973; eadem, *Wielka liczba*, Warszawa 1977.

We wszystkich literaturach europejskich wiek XX był świadkiem przenikania mowy potocznej do twórczości literackiej. Ta strategia dyskursywna, czy też ten stylistyczny wybór, związane są z wyborami społeczno-politycznymi: naśladowanie języka potocznego pozwalało bowiem dojść do głosu tym, którym nigdy nie było to dane, a więc ludziom prostym, czasami nawet wywodzącym się z marginesu społecznego. W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* żywa mowa uwydatniona jest szczególnie mocno w porównaniu z tekstami innych autorów, które są poświęcone tym samym wypadkom historycznym, a które były prześląknięte różnymi ideologiami. Mowę tę usłyszeć można również w prozatorskich miniaturach Białoszewskiego, których tematyka dotyczyła życia codziennego w socjalistycznej Polsce. W twórczości Mirona Białoszewskiego spoprzega się wyraźną przewagę języka mówionego nad językiem pisanym, przeżycie ma większą wartość niż zapis historyków⁵¹.

Inną oryginalną próbę stawienia oporu mowie propagandy znajdujemy w twórczości Edwarda Stachury. Zarówno w poezji, jak i utworach prozatorskich jego bezosobowa i ponadczasowa⁵² narracja przeciwstawia się modelowi człowieka-zdobywcy przyrody i aktora dziejów. Występując przeciwko pozytywizmowi ideologii marksistowskiej, Stachura stworzył opowieść zacierającą zarówno czas, jak i „ja” narratora. W jego kolejnych utworach prozatorskich prześledzić można zmianę w narracji: autor powoli wyzbywa się formy „ja”, aby dopuścić do głosu jedynie „się”. „Się” z kolei przyjmuje świat takim, jakim on jest, i potrafi zatapiać się w nim. „Się” poprzestaje na kontemplacji świata, nie chce ani go zmieniać, ani użytkować. Niektóre problemy poruszane przez Stachurę w utworach z lat 60. i 70. przypominają, poprzez żądanie szacunku dla przyrody, postulaty ekologów Europy Zachodniej. Ale najciekawsze w tych tekstach są formy, do których uciekał się

⁵¹ Zob. H. Konicka, *op. cit.*, s. 139.

⁵² H. Włodarczyk, *L'anéantissement de la personne dans l'œuvre de Edward Stachura*, w: *La littérature polonaise du XX^e siècle, textes, styles et voix*, wyd. i wstęp H. Konicka, H. Włodarczyk, Paris 2000.

autor, by stworzyć swoją własną wizję świata. Formy te opierają się na bezosobowych konstrukcjach zwrotnych języka polskiego, dzięki którym udało się autorowi nadać zaimkowi zwrotnemu „się”⁵³ funkcję podmiotu (głównego centrum uwagi w wypowiedzeniu) w znaczeniu wyrażanym zwykle przez zaimek osobowy „ja”. Na domiar wszystkiego w prozie Stachury zanikaniu osoby narratora towarzyszy stopniowe zanikanie fikcji, prowadzące aż do tego, co autor nazywał *fabula rasa*. Autor świadomie odrzucił czas narracji służący w powieści klasycznej do tworzenia złudzenia rzeczywistości. Przez wiele lat (od roku 1966 aż do śmierci w roku 1979) Stachura prowadził medytację filozoficzną w formie opowieści, której narrator porusza się w przestrzeni („idzie”), przewyciężając w ten sposób czas; te przemyślenia autora, opatrzone tytułem *Fabula rasa – rzecz o egoizmie*, zostały opublikowane w 1979 r. Tutaj fikcyjna fabuła oraz monolog niekłamającego narratora debiutancznych opowiadań ustąpiły miejsca dialogowi sokratesowskiego „się” z „ja”. Forma dialogu pozwoliła uniknąć dydaktyzmu zagrażającego temu pouczającemu utworowi: Stachura mógł wskazywać „drogę” (jako wędrówkę duchową, którą trzeba wciąż i na nowo zaczynać) bez konieczności przybierania roli mędrca czy stawiania się ponad innymi:

To wszystko. To w sam raz. To jest zadość. To jest radość. To jest jedno. To jest jedność. To jest pełność. To jest całość. Cała jaskrawość. Cudne manowce. Kropka nad ypsylonem. Zjawy realna. To rzeczywistość. To oczywistość. To jest teraz. Wieczne teraz. To nie czas. Gdzie jest czas? Czy kto pyta? Nikt nie pyta. Się nie pyta. Się nie hałasuje. To jest śpiew⁵⁴.

W świecie stworzonym przez Stachurę, w którym ucieczka poza czas grozi zatrzymaniem w miejscu, ciągłe „chodzenie” pozwala odnaleźć ruch; Stachura używa w tym momencie słowa *ićcie* w podwójnym sensie: jako przestarzałego przysłówka (o znaczeniu *naprawdę*) i jako neologicznego rzeczownika odsłownego pochodzącego od czasownika *ićć* (według modelu istniejących rzeczowników

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Edward Stachura, *Się*, w: idem, *Poezja i proza*, t. II, s. 421.

przejsście, odejsście itp.). Poprzez nieustanną wędrówkę biednego tułacza wyrzekającego się dóbr materialnych, poprzez powrót do starej tradycji wędrownego mnicha, nawiedzonego dziada, można dążyć ku prawdzie z dala od środowiska ludzi osiadłych na stanowiskach. Rozdział utworu *Się* pt. *Iście* składa się z dziewiętnastu powtórzeń w różnym szyku tych samych wyrazów, na przykład:

Się szło powolutku skrajem drogi straszliwie i cudownie samotnym.
Się szło cudownie i straszliwie samotnym powolutku skrajem drogi.
Się szło drogi skrajem powolutku cudownie i straszliwie samotnym⁵⁵.

„Karykatury, którym odebrano model”

Głosząc „byłem pierwszym strukturalistą”⁵⁶, Gombrowicz zwrócił uwagę badaczy literatury na rolę znaków w jego twórczości, tak tworząc nowe znaki, jak i nieustannie manipulując znakami zastanymi. W *Pornografii* manipulowanie znakami jest doprowadzone do mistrzostwa w opisie mszy, gdzie „spojrzenie z boku” dwóch niewierzących inteligentów przybyłych z Warszawy pozbawia sensu katolicki rytuał odprawiany w wiejskim kościele. Destrukcyjna dekonstrukcja sensu odbywa się na dwóch poziomach: najpierw w spojrzeniu niewierzącego Fryderyka, patrzącego na kadzidło, dzwoneczki, klękających i żegnających się wiernych, a następnie poprzez narratora, który obserwuje Fryderyka udającego wiernego. Narrator podkreśla czysto semiotyczny charakter⁵⁷ tej swoistej dekonstrukcji mszy, podkreśla, że nic się nie dzieje w samej akcji opisanego sceny, lecz tylko w jej „odczytaniu”, które nakłada się na interpretację samego Fryderyka. To odczytywanie sceny jest po prostu zaprzeczeniem związku między oznaczającym (*signifiant*) a oznaczonym (*signifié*). Aby mieć znaczenie, znak musi odnosić się do czegoś, co istnieje poza nim: rozwiązanie

⁵⁵ *Ibidem*, s. 398.

⁵⁶ Witold Gombrowicz, *La Quinzaine Littéraire*, Paris 1967.

⁵⁷ Zob. H. Włodarczyk, *Gombrowicz et les signes ou la sémiotique comme méthode littéraire*, „Revue de Littérature Comparée” 2003, nr 3/307, s. 293–303.

związku semiotycznego jest utożsamione ze zniszczeniem samej świętości.

We wspomnianej scenie zamazanie znaczenia (*signifié*) w związku semiotycznym zostało spowodowane przez kłamstwo, które polega na zaprzeczeniu prawdy i jest wyrażone poprzez liczne formy negatywne, m.in. poprzez neologizm „nie-wiara”. Ta niewiara okazuje się być całkowitą odwrotnością afirmacji zawartej w akcie wiary. Na początku sceny żadna prawda nie jest możliwa, kłamca (Fryderyk) oszukuje nawet samego siebie, tak jak to zauważył narrator:

Ale Fryderyk! Zdawało mi się, podejrzewałem, że Fryderyk, który przecież ukląkł, także się „modli” – a nawet byłem pewny, tak, znając jego przerażenia, że nie udaje, ale naprawdę się „modli” – w tym znaczeniu, że nie tylko innych pragnie oszukać, ale i siebie⁵⁸.

W wielu swoich utworach Witold Gombrowicz sugeruje, iż świat ma sens tylko pod warunkiem, że może być rozpatrywany jako czytelny dla człowieka tekst: nie należy skupiać się wyłącznie na formie (tj. materialnej stronie) znaków, ale trzeba być zdolnym interpretować znaki tak, aby tworzyć na ich podstawie przedstawienia. Nie będąc w stanie odnosić się do czegoś innego poza sobą, twarze osób obecnych na mszy „stały się czymś krzycząco utożsamionym ze sobą – karykatury, którym odebrano model, nie będące już karykaturą «czegoś», a tylko same w sobie, i obnażone jak tyłek!”⁵⁹

Ta „pornograficzna” dekonstrukcja relacji semiotycznej, przez którą *wygląd* (udawanie) nie odnosi się do żadnego bytu, przywołuje na myśl osobę Fryderyka, jaką autor przedstawił na pierwszych stronach swej powieści:

To szczególne zachowanie (bo on właściwie nic tylko „zachowywał się”, on „zachowywał się” bez ustanku) już wtedy wzbudziło moją ciekawość⁶⁰.

⁵⁸ Witold Gombrowicz, *Pornografia*, w: idem, *Dziela zebrane*, [Paris] 1970, s. 20.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 21.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 10.

Jego wręcz ostentacyjnie okazywana grzeczność nie ma żadnej treści lub raczej traci wszelką wartość, ponieważ przesłania ją forma. Narrator spostrzegł to od samego początku i postanowił wykorzystać Fryderyka do budowania własnych zamysłów opierających się na formie. Można by rzec nawet – parafrazując samego Gombrowicza – że „pornografia” jest „czymś krzycząco utożsamionym ze sobą”⁶¹, a więc jak ciało, kiedy przestaje wskazywać na osobę, lecz odnosi się wyłącznie do siebie samego. W *Kosmosie* elementem powodującym zamazanie wartości semiotycznej jest onanizm: przeżycie erotyczne bez możliwości porozumienia się z bliźnim jest jak znak sprowadzony do samej formy (*signifiant*) czyli nie posiadający już żadnej treści (*signifié*). Jednakże w *Pornografii* pod koniec mszy sens staje się na nowo możliwy, ale tylko wtedy, kiedy wreszcie powstaje pewien dystans pomiędzy formą a treścią, tj. kiedy narratorowi przychodzi na myśl to, że „kościół przestał być kościołem”. Ta wypowiedź może na pierwszy rzut oka oznaczać zwycięstwo negacji, ale tak naprawdę umożliwia ona doświadczenie metafizyczne zrodzone z niepokoju wobec przestworzy kosmosu. Gombrowicz w tym miejscu staje się dziwnie bliski francuskiemu mistykowi Pascalowi, który pisał „Le silence de ces espaces infinis m’effraie”⁶². Czytamy w *Pornografii*:

Kościół przestał być kościołem. Wdarła się przestrzeń, ale przestrzeń już kosmiczna, czarna...⁶³

Ironia, czyli „ostatnie schronienie dla wolności indywidualnej w sferze mowy”⁶⁴

Niedoskonałość jest nieodłączną cechą języka, ale zarazem niewyczerpanym źródłem twórczości. Sławomir Mrożek równocześnie

⁶¹ *Ibidem*, s. 21.

⁶² Blaise Pascal, *Pensées* [1669], oprac. L. Brunschvicg, Paris 1976: „Przeraża mnie milczenie nieobjętych przestworzy”.

⁶³ Witold Gombrowicz, *Pornografia*, s. 21.

⁶⁴ A. Berrendonner, *op. cit.*, s. 239: „dans l’ordre de la parole [...] le dernier refuge de la liberté individuelle”.

demaskuje wady języka, ale i rozkoszuje się nimi: delektuje się jego wieloznacznością w grach językowych. W humorystycznym tonie pisarz pokazuje na przykładach to, o czym mówią logicy, a mianowicie, że prawda i spójność wypowiedzi mogą być uzasadnione tylko przez odwołanie się do metajęzyka. Pisarz więc nie podpisuje się pod żadną z wypowiedzi swoich bohaterów, używa natomiast rozmaitych sprzecznych stylów wypowiedzi, wkładając je w usta różnych narratorów. Powoli daje on odczuć, stosując rekursywność tekstową (*mise en abyme*) doprowadzającą w końcowym efekcie do błędnego koła, mianowicie że prawda staje się niemożliwa, gdyż zawsze ginie w mowie zależnej. To błędne koło zagraża również całej filozoficznej osnowie ludzkiego umysłu. W sztuce *Szczęśliwe wydarzenie* Mąż prosi Przybysza, aby ten złożył mu przysięgę. Przybysz nie godzi się na to, ponieważ jest anarchista: przysięgi można składać tylko w świecie, w którym szanowane są pewne zasady. Ten sam wątek odnajdujemy w sztuce *Ambasador*. Otello, młody sekretarz ambasady, odrzuca ideę honoru, która dla niego wywodzi się z wyższej klasy społecznej sprawującej władzę, jednakże chwilę później oburza się na wieść, że Ambasador posądza go o zdradę. Mimo to, czy można wierzyć w szczerłość Otella, jeśli ten przeciwstawia się idei honoru? „Jakie słowo może mi pan dać?” – pyta go Ambasador – „pańskie słowo honoru?”⁶⁵ Także i tym razem, jak w wielu sztukach i opowiadaniach Mroźka, krąg się zamyka. Mroźek stosuje ten sam chwyt w *Donosach*, małym satyrycznym pamflecie opublikowanym w czasie stanu wojennego: „Do biura donosów donoszę, że mój sąsiad nieznośnie donosi”⁶⁶.

Ten tekst w tekście, ta rekursywność tekstowa (*mise en abyme*) wywołuje prawdziwy niepokój, ponieważ znaki nie mają żadnego solidnego punktu odniesienia. Mroźek nie poprzestaje na tym, ośmiesza jako doprowadzające do błędnego koła konwencje twórcze modne we współczesnej literaturze: autotematyzm (często związany z autobiografią), który to tak łatwo przypadł do gustu naśladowcom Gombrowicza. Mroźek drwi z wszelkich prób

⁶⁵ Sławomir Mroźek, *Vatzlav – Ambasador*, Paryż 1982, s. 111.

⁶⁶ Idem, *Donosy*, London 1983.

pisarzy dążących do autentyczności w pamiętnikach czy też wprost w utworach autotematycznych. Jedna z jego bajek o lisie i kogucie kończy się diabelskim tańcem autora ze swoimi bohaterami. Tańca tego nie da się zatrzymać: kiedy tylko autor usiłuje zejść ze sceny, tworzy się na nowo wokół niego koło, z którego wyjścia być nie może. Rekurencja konwencji literackiej, polegająca na wtrącaniu się pisarza, jako narratora czy też bohatera, do własnego dzieła, czyni z pisarza kłamcę, który dał się złapać we własne sidła.

Paradoks prawdy tkwi jednak głęboko w samej literaturze, od której nie sposób go oddzielić bez względu na to, czy tekst jest fikcją czy świadectwem. Mrożek przedstawił to z humorem w przedmowie do sztuki *Alfa*, opublikowanej w Paryżu w 1983 r. W osobie Alfego czytelnik łatwo rozpoznaje samego Lecha Wałęsę z okresu, kiedy przebywał on w odosobnieniu pod opieką służb bezpieczeństwa generała Jaruzelskiego. Przedmowa, w której autor zwraca się bezpośrednio do czytelnika, jest tego jedynym przykładem w twórczości Mrożka, systematycznie unikającego autokomentarzy (w przeciwieństwie do Gombrowicza oraz jego następców). Wyjątek ten uzasadniają jednak konkretne wydarzenia historyczne (stan wojenny i rozwiązanie „Solidarności”), które zainspirowały sztukę. Stało się to powodem wzrostu oczekiwań społeczeństwa w stosunku do pisarza. Przedmowa pt. *Do czytelnika* jest w rzeczy samej pastiszem tego rodzaju tekstów: dla Mrożka wszelkie pisarstwo opiera się na istniejącym już modelu i może być jedynie parodią innych tekstów lub całej serii tekstów tego samego rodzaju:

Cała umowa między autorem a Czytelnikiem jest paradoksalna, czyli samo-przeczna. Z jednej strony wiadomo, że autor zmyśla i Czytelnik godzi się na zmyślenie, z drugiej – Czytelnik czyta zmyślenie jakby to była prawda, zaś im bardziej tak czyta, tym bardziej autor jest zadowolony, ponieważ to znaczy, że dzieło jest udane. W podwójnym sensie. Udane – od udawać (pozorować) i udane od: udać się (powieść się, odnieść zamierzony skutek). Udane jako prawda⁶⁷.

⁶⁷ Idem, *Do Czytelnika*, w: idem, *Alfa*, Paryż 1984, s. 7.

Mrożek definiuje udaną na poziomie pragmatycznym wypowiedź w taki sam sposób, jak czynią to teoretycy pragmatyki w dziedzinie lingwistyki. Dzieło jest udane, jeśli wywołuje oczekiwany efekt. Ale wspomniana przedmowa porusza zarazem problemy uniwersalne literatury i zagadnienia specyficzne dla polskiej kultury. Prawda w dziele zależy od swoistej niepisanej umowy zawieranej przez autora z czytelnikami. Jeśli chodzi o literaturę współczesną, umowa taka nie może być pojmowana inaczej niż jako gra w zamiany ról między autorem a czytelnikiem. Autor zwraca się do odbiorcy, aby go „zbudować”, czytelnik natomiast chętnie poddaje się tej konstrukcji. Dlatego też Mrożek odwołuje się do przeróżnych dobrze znanych literatom sztuczek, stwarzających złudzenie autentyczności (demaskując je zresztą dzięki groteskowemu wyolbrzymieniu): zwykły list, list znaleziony w butelce, wyznania w pierwszej osobie, parodiowanie innych pisarzy czy znanych czytelnikowi stylów literackich (styl romantyczny, pozytywistyczny itp.). Te zabiegi artystyczne pozwalają autorowi krytycznie odnosić się do każdego narratora i nigdy nie traktować żadnej wypowiedzi (żadnego twierdzenia) jako niepodważalnego i ostatecznego punktu odniesienia. W teatrze autor powiela głosy, nie wybierając spośród osób dramatu żadnego bohatera, który miałby być bardziej sympatyczny czy pozytywny, na swojego rzecznika. Przykładu dostarcza nam sztuka *Emigranci*, w której osoba będąca wcieleniem intelektualisty (z założenia bliższa autorowi) nie jest bynajmniej bardziej sympatyczna niż postać robotnika. W ten sposób Mrożek odróżnia się od takich pisarzy jak Gombrowicz czy Konwicki, którzy budują własne „drugie ja” w każdym ze swoich dzieł. Niemniej jednak pozostaje im bliski poprzez czynne uczestnictwo, którego pisarz żąda od czytelnika: prawda nie jest zadana, musi być ona zbudowana przez samego czytelnika, a nawet przebudowana w czasie ponownego odczytania dzieła, które za każdym razem zmienia swój sens. Wiele dzieł Mrożka⁶⁸ rozbudza w czytelniku potrzebę wielokrotnego czytania

⁶⁸ Opowiadania: *Kibic*, *Ten który spada*, *Na młynie*, w: idem, *Opowiadania*; sztuka: *Drugie danie*, „Dialog” 1968, nr 5.

i reinterpretacji, na przykład *Drugie danie* (choć na pierwszy rzut oka jest tylko komedią bulwarową, w rzeczy samej okazuje się polityczno-filozoficzną parabolą), *Na młynie* (młyn jako maszyna, która kręci się wokół siebie samej) itp. Jednocześnie teksty będące najczęściej satyrą czy pastiszem nowomowy, budowane na takich zasadach wymykają się cenzurze, ponieważ różne interpretacje (łącznie z oficjalnymi) nakładają się na siebie, przy czym żadna z nich nie jest narzucona. Sprzeczne interpretacje tekstów Sławomira Mrożka opierają się na pewnej opisanej przez Berrendonnera właściwości ironii:

W wypowiedzi ironicznej wypowiedziane jest przeciwieństwem wypowiedzi. [...] tego typu semantyzm prowokuje sytuację sprzeczności interpretacyjnej [...] osoba odszyfrowująca wypowiedzenie będzie zmuszona sama wybierać i zaryzykować osobistą interpretację [...].

[Ironia] może pojawić się w zakresie mowy jako ostatnie schronienie dla wolności jednostki⁶⁹.

Ironia pozwala Mrożkowi zostawić samemu czytelnikowi rozwiązanie pojawiających się sprzeczności. W ten sposób autor unika dydaktyki, głoszenia kazań i odwołuje się do swobodnej interpretacji dzieł sztuki przez odbiorców, w przeciwieństwie do oficjalnego języka propagandy narzucającej siłą punkt widzenia. Z pewnością jest to jeden z powodów ogromnego, choć wynikającego częściowo z koniunktury społeczno-politycznej, powodzenia utworów Mrożka wśród polskich czytelników. Mimo to dzieło Mrożka zachowuje swoją wymowę niezależnie od kontekstu politycznego, z jakiego się zrodziło. Wymowa ta polega na tym, że umożliwia człowiekowi zmierzyć się zarówno z ograniczeniami języka, jak i z jego mocą.

⁶⁹ A. Berrendonner, *op. cit.*, s. 222–223, 239: „Dans une énonciation ironique, ce que dit l'énoncé est le contraire de ce que dit l'énonciation. [...] un tel sémantisme crée évidemment pour le décodeur une situation d'aporie interprétative [...] il se trouvera dans l'obligation de choisir lui-même, de prendre le risque d'une interprétation personnelle [...].

[L'ironie] peut apparaître dans l'ordre de la parole, comme le dernier refuge de la liberté individuelle”.

Od kryzysu zaufania do zakładu

Opór wobec kłamstwa propagandy państwowej był wciąż obecny w twórczości polskich pisarzy okresu PRL-u, tak prozaików, jak i poetów, poczynając od antystalinowskich protestów, a kończąc na ruchu inteligencji towarzyszącym epopei „Solidarności”. Już od odwilży 1956 r. opowiadania i powieści Marka Hłaski czy poezja Stanisława Grochowiaka były zaprzeczeniem „świetlanego jutra”, jakie obiecywała literatura socrealizmu – epizod zresztą krótkotrwały w historii polskiej literatury.

Juliuszowi Słowackiemu wyrażającemu w wierszu *Testament mój* swoją wiarę w siłę poezji zdolnej zmieniać „zjadaczy chleba w aniołów” („Aż was, zjadaczy chleba – w aniołów przerobi”) po latach, bo prawie już w końcu XX w. (w 1979 r.) odpowiedział Tomasz Jastrun:

Zjadacze chleba
Zmienić się musieli
W zjadaczy kłamstwa⁷⁰

Kłamstwo było bowiem jednym z najbardziej dokuczliwych upokorzeń, jakich doznawało społeczeństwo ze strony reżimu generała Jaruzelskiego⁷¹. Ale polscy pisarze okresu PRL-u nie zwalczali ideologii przy pomocy poezji na rzecz innej ideologii, domagali się oni natomiast całkowitej niezależności wobec narzuconego światopoglądu, podobnie jak robiło to pokolenie pisarzy tworzących i ginących za czasów okupacji nazistowskiej. W wierszach Baczyńskiego i jego rówieśników nie ma podziału na dobrych i złych, tak jak się to zdarza w dziełach pisarzy tworzących w imię czy na rzecz jakiejś sprawy (podajmy dla przykładu francuską poezję wojenną). Od czasów pierwszej odwilży reżimu komunistycznego w 1956 r. wielu poetów, a wśród nich jeden z najsłynniejszych,

⁷⁰ Te Jot [Tomasz Jastrun], *Głód, Wiersze*, „Wieloczas / Le Temps Pluriel” 1983, nr 1–2, s. 19–22.

⁷¹ Zob. H. Włodarczyk, *Słowo a siła: o poezji polskiej okresu stanu wojennego*, „Wieloczas / Le Temps Pluriel” 1983, s. 47–60.

Tymoteusz Karpowicz, domagało się niezależności języka poetyckiego od ideologicznych nacisków. Przyczyniło się to do nazwania ich poetami „lingwistami”. Kilka lat później (około roku 1965) tak zwana „Nowa Fala” poetów (wśród nich Ryszard Krynicki) starała się znowu przywrócić językowi siłę przynoszenia świadectwa o ludzkich losach. Pod koniec okresu komunistycznego jednym z najważniejszych postulatów społecznego ruchu „Solidarność” była wolność słowa. W obliczu dezinformacji ze strony państwa, zadaniem poety stało się „przyłapywanie słów na błędzie”⁷². Skoro język stanowi przede wszystkim godność człowieka, w grudniu 1981 r. najbardziej nieznośnym symbolem ucisku nie był marzący na skrzyżowaniach żołnierz, lecz umundurowany telewizyjny spiker, odczytujący z nienaganną dykcją oficjalne komunikaty władzy. Kiedy pod koniec XX w. w społeczeństwach zachodnich poezja spychana była na margines jako przeżytek, polskie społeczeństwo zaczytywało się w utworach swoich poetów. Dzięki poezji, pomimo bezbronności wobec czołgów, mogła odrodzić się nadzieja wraz z przekonaniem, że słowa zawierają siłę, a siłę tę potrafią wyzwolić przede wszystkim poeci:

I nasze ręce na wpół sparaliżowane
W zbyt trudnej
jak na jedno życie gramatyce
wśród strasznych przypadków
trybów bezlitośnych
i słów
z wyrwaną zawleczką⁷³.

Tylko siła języka jako *logos* może doprowadzić do zwycięstwa rozumu nad absurdem. Tak ciężko odczuwana przez społeczeństwo i tak często poruszana przez literaturę niemożliwość porozumiewania się jest przede wszystkim niemożnością rozumienia. Zmagając się z językiem, dążąc do doskonałego władania nim,

⁷² A. Szymańska, *Białoczerwony / Rouge et Blanc*, „Wieloczas / Le Temps Pluriel” 1983, nr 3–4.

⁷³ Te Jot [Tomasz Jastrun], *Nasza Gramatyka*, „Wieloczas / Le Temps Pluriel” 1983, nr 1–2, s. 19–22.

poeci stają w obronie *logos* jako środka poznania, a ocalając język, ocalają rozum:

Ale rozum powraca
jak się kiedyś wraca z więzienia
i nagle wszędzie jest ziemia⁷⁴.

Okrutne doświadczenia, jakie przyniósł ze sobą wiek XX, doprowadziły w niespotykanym dotąd wymiarze do kryzysu zaufania wobec języka, zapewne dlatego że nastąpiło to po zrywie pozytywizmu, który cechował wiek XIX. Kryzys zaufania dogłębnie dotknął literaturę, a w szczególności w Polsce, gdzie twórcy borykali się zarówno z niemożnością wyrażenia, jak i z bezustannym zaprzeczeniem prawdy nowomowy. Kryzys języka przybrał wszelkie formy ironii, aż po całkowite wykpienie autotematyzmu, który z samego języka czyni bodziec fabuły. Właściwa dla całej literatury współczesnej ironia stała się jeszcze bardziej wyraźna w polskiej literaturze minionego stulecia, zmuszanej do samoobrony przed wszelkimi próbami narzucenia jej jednej i jedynej prawdy.

Ale chociaż w kulturze polskiej XX w. odrzucono pozytywistyczny model literatury użytkowej roszczącej sobie prawo do bezpośredniego oddziaływania na sfery społeczną i polityczną, to jednak nie przeważała estetyka „pięknego” kłamstwa, umotywowanego tylko estetyczną przyjemnością twórcy i czytelnika. Sam Witold Gombrowicz, pisarz na pierwszy rzut oka zupełnie pozbawiony skłonności do moralizowania, nigdy nie rezygnował z najwyższej stawki, jaką jest dążenie do sensu w nieustannej walce z absurdem. Skoro jednak rzeczywistości nie da się poznać do końca, sensu nie można osiągnąć w wierności jakiemuś modelowi, gdyż taki gotowy model nie istnieje. Sens powstaje raczej podczas tworzenia samodzielnego świata, budowanego w sposób niezależny⁷⁵. Po osiągnięciu szczytu sceptycyzmu i wyparcia się samej

⁷⁴ Jan Marty [Jarosław Markiewicz], *Wszędzie jest ziemia* [1982], „Wielozas / Le Temps Pluriel” 1983, nr 1–2, s. 15.

⁷⁵ „Jedna więcej cegiełka domu mojego, na krańcach pracowicie budowanego” – Witold Gombrowicz, *Kosmos*, Paryż 1970, s. 115.

siebie, literatura polska wybrała w końcu zakład. Dla jednych był to zakład Pascala (wierzącego), dla innych zakład Camusa (niewierzącego). Poeta Tadeusz Różewicz, mimo rozgoryczenia wywołanego ciężkimi doświadczeniami wojennymi, nigdy jednak – do podeszłego wieku – nie przestał pisać. Radykalny ironista Sławomir Mrożek skończył jedną ze swoich sztuk zaskakująco prostym stwierdzeniem: „Człowiek ma być uczciwy i tyle. Rozumiesz?”⁷⁶. Paradoksalnie, wspominając o odmowie współpracy z reżimem PRL-u, Zbigniew Herbert orzekł, że to po prostu chodziło o „sprawę smaku”⁷⁷, i po ostrzeżeniu czytelnika przed „sztuczkami wyobraźni”⁷⁸ poetów i innych artystów, dał rodakom zaskakującą w kontekście walki ze zniewoleniem radę: „Nie należy zaniedbywać nauki o pięknie”⁷⁹. Ale tak dla współczesnego polskiego pisarza, jak dla jego czytelników głęboki sens tego sformułowania – nie zupełnie zrozumiałego dla czytelników w Europie Zachodniej – jest oczywisty tylko dlatego, że posiadają oni znajomość dzieła Norwida, dla którego piękno jest nieodzownie związane z dobrem: „Z rzeczy świata tego ostaną tylko dwie. Dwie tylko: poezja i dobroć... i więcej nic”.

⁷⁶ Sławomir Mrożek, *Pieszko*, „Dialog” 1980, nr 8, s. 5–28.

⁷⁷ Zbigniew Herbert, *Potęga smaku*, w: idem, *Raport z oblężonego miasta*, Paris 1983, s. 75.

⁷⁸ Idem, *Pan Cogito i wyobraźnia*, w: idem, *Raport...*, s. 22.

⁷⁹ Idem, *Potęga smaku*, s. 75.