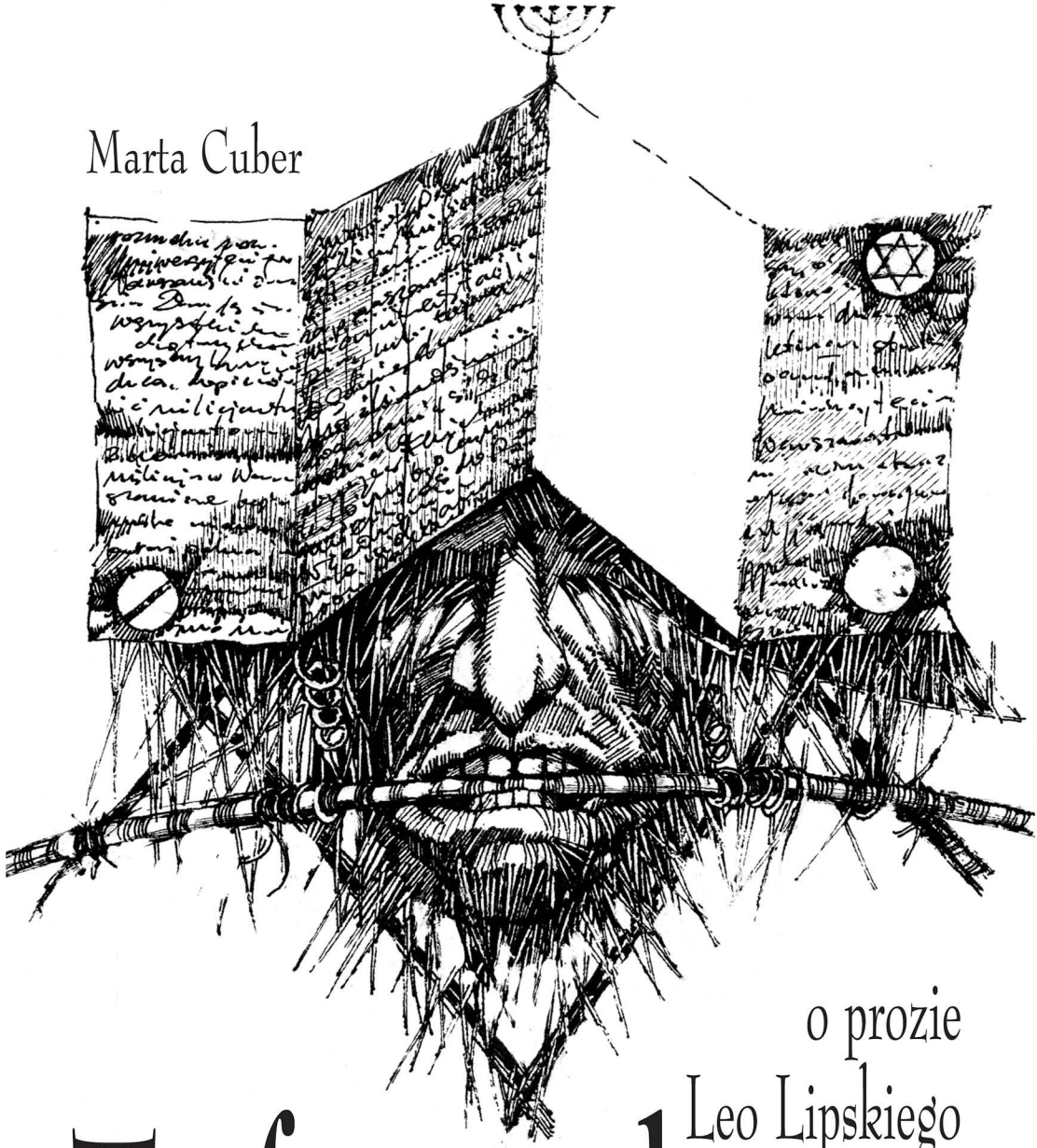
Marta Cuber



o prozie
Leo Lipskiego

# Trofea wyobraźni

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2011

[...] książka Marty Cuber jest monografią pisarstwa Lipskiego, uwzględniającą całość jego prozatorskiej spuścizny, a nie czyniącą zeń jedynie autora *Piotrusia* i wspomnień łagrowych. [...] zbadany dogłębnie przez Martę Cuber Leo Lipski okazuje się pisarzem z „najwyższej półki", autorem, którego rola w literaturze polskiej została drastycznie niedoszacowana, a jego utwory, budzące często kontrowersje jako skatologiczne czy pornograficzne, zapełniają bardzo ważną lukę w naszym widzeniu świata i człowieka.

Prof. dr hab. Jerzy Jarzębski

# Trofea wyobraźni
## O prozie Leo Lipskiego

NR 2860

Marta Cuber

# Trofea wyobraźni
## O prozie Leo Lipskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2011

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
*Marek Piechota*

Recenzent
*Jerzy Jarzębski*

Publikacja będzie dostępna – po wyczerpaniu nakładu –
także w wersji internetowej:
Śląska Biblioteka Cyfrowa
**www.sbc.org.pl**

# Spis treści

Zamiast wstępu: prezentacja łupów . . . . . 7

*Rozdział I*
Strefa ciągłości i zerwania. O językach romantyzmu i modernizmu w juweniliach . . . . . 16

*Rozdział II*
Sprawy splątane i zamienne. Ekspresjonizm, kubizm i surrealizm w przedwojennej prozie Lipskiego . . . . . 37

*Rozdział III*
„Coś" marzenia. *Niespokojni* jako przypadek literackiej koprofagii . . 52

*Rozdział IV*
Szklana kula. Ruch i melodia w *Dniu i nocy* . . . . . 120

*Rozdział V*
Muchy. O *Waadi* . . . . . 146

*Rozdział VI*
Wesz. O *Powrocie* . . . . . 156

*Rozdział VII*
„Nic" rzeczywistości. *Piotruś*: literacki przypadek zaparcia . . . . . 174

*Rozdział VIII*
Holokaust i pogrzeb saren. O *Sarnim braciszku* i *Paryżu ze złota* . . . 203

*Rozdział IX*
Świńskie powieści i zgniła literatura . . . . . 212

Bibliografia . . . . . 217

Indeks osobowy . . . . . 231

Summary . . . . . 241

Zusammenfassung . . . . . 242

# Zamiast wstępu: prezentacja łupów

Należy żałować, że dokonane przez Fernanda Pessoę rozróżnienie rzeczy i marzenia nie doczekało się komentarza Leo Lipskiego. Mogłoby z niego wynikać, iż nawet najostrzejsze krawędzie rzeczywistości, które jawią się podmiotowi pod nieobecność fantazji jako coś niebywale bolesnego, są więcej warte niż łupy wyobraźni. „Jakkolwiek bym się w siebie nie zagłębiał, wszystkie przesieki mojego marzenia i tak wychodzą na polany lęku”[1]. Pessoa, który w *Księdze niepokoju*… założył szkołę jednoczesnego zachwytu oraz dewaluacji rzeczywistości i marzenia, mógłby wiele wyjaśnić autorowi *Niespokojnych*. „Moje marzenia to głupie schronienie, głupie jak parasol przeciw piorunom”[2]. Chociaż trudno dać temu wiarę, obaj pisarze rozpinali nad swoimi głowami nietrwałe marzenia w przekonaniu, iż są one niczym innym, jak maskami samej śmierci. W postępowaniu Pessoi dopatrywać się trzeba niestety tylko szczerych chęci wobec rzeczywistości, nad którymi górę wzięła tchórzliwa natura fikcji. Natomiast znana historia opóźniania publikacji *Księgi niepokoju*… i towarzyszące jej mnożenie nieautentycznych nazw twórcy wraz z nadawaniem im niemal autentycznych życiorysów, miały w sobie znacznie ważniejszy od reszty dekret autokreacji, czyniący prawdziwe przyczyny, stojące za

[1] F. Pessoa: *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*. Przeł. M. Lipszyc. Warszawa 2007, s. 77.

[2] Tamże.

ociąganiem się autora, mniej istotnymi. Dzieło Lipskiego, do dziś podobne w znaczeniu do figury rozpadającej się księgi, którą rozpoznać da się także w tekstach Pessoi, z największym trudem poddające się porządkowaniu, dzieło, w którym wciąż czegoś brakuje, niechętne wewnętrznej dyscyplinie i opierające się idei korpusu, podobnie jak *Księga niepokoju…* mogłoby być nazywane „książką niemożliwą". A przecież literatura Lipskiego, o której pisano, że zmieściłaby się w jednym tomie, jest takim samym przypadkiem wielopiętrowej fikcji, jak *Księga niepokoju…* Pessoi.

W opowiadaniu *Arnold*, nieoddanym przez pisarza do druku, przedstawia się historię sparaliżowanego człowieka, niepotrafiącego nic poza czytaniem, który „już w młodości zdradzał skłonności do wymigiwania się od życia"[3]. W dodatku ów artysta cierpiał na „elephantiasis autokrytycyzmu"[4], więc wszystko, co stworzył, od razu niszczył. Stał się w ten sposób Arnold odbiorcą doskonałym i czytelnikiem idealnym, „biernym i biedniutkim"[5], któremu nie brakowało oczywiście zachwycającej wyobraźni i najbardziej absurdalnych pomysłów. Nie pozostawił po sobie jednak nic poza wspomnieniem, w którym bohater *Niespokojnych* Emil dostrzegł siebie, a my widzimy w nim Lipskiego. Fakt, iż *Arnold* należy do grupy krótkich wariantów prozatorskich, apokryficznych i wykluczonych z korpusu, czyni to opowiadanie intrygującym heteronimem pisarza, z którego mogłoby wynikać dramatyczne wyznanie: „[…] odczuwam moje życie tak, jakby mnie tłuczono"[6], ale nie wynika, bo przecież udało się w nim Lipskiemu utworzyć osłonę z parasola ironii i marzenia. Przeświadczenie, że troska, którą otaczamy chorego, nie zawsze powinna chronić jego dzieło, towarzyszyć będzie wszystkim następnym rozważaniom. Atuty uwolnienia prozy Lipskiego od przesądu mogą być tylko mocniejsze niż wady takiego działa-

[3] L. Lipski: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002, s. 67.

[4] Tamże.

[5] F. Pessoa: *Księga niepokoju…*, s. 77.

[6] Tamże.

nia, powinny również przesunąć batalię o jakość jego literatury w obszar bardziej odpowiedni – samej literatury. A w tym konkretnym przypadku nawet dalej – ku wyobraźni.

Posługując się tym terminem, nie zachowuję ostrożności, z jaką do wyobraźni i jej krewnej – fantazji odnosiła się przez całe wieki Europa Zachodnia, przeciwstawiająca giętkości symbolu twardą i mocodawczą wiedzę[7]. Objaśniając jej stanowisko, Gilbert Durand dokonał prawdziwie rewolucyjnego zestawienia racjonalistycznego Zachodu wraz z jego „obrazoburczymi" ambicjami z hierofanicznym Wschodem, przypominając, że nawet tacy „poeci wyobraźni", jak Bachelard pozostawali ongiś nieczuli na jej piękno. Zerwanie z kartezjańskim, a wcześniej arystotelesowskim myśleniem o wyobraźni jako „pani błędów"[8] i ponowne odkrycie wagi symbolu dokonało się, zdaniem Duranda, za sprawą psychoanalizy, która jednak odzyskując w spadku obrazy, ponownie je ograbiła, ograniczając to, co oznaczone, do indywidualnej biografii i przyczyn libidalnych[9]. Znaczeniowo szersze pojęcie wyobraźni, które nie musi wiązać się natychmiast z psychoanalizą – pod warunkiem, że zastąpi się je fantazją – jest niczym innym, jak pofreudowską spuścizną, wokół której powstały liczne interpretacje, dodatkowo obciążone zadaniem odróżnienia fantazji od marzenia sennego[10]. Freud widział w nich, podobnie jak w przejęzyczeniach, czynnościach pomyłkowych i symptomach, te same korzenie, nie wiążąc jednak fantazji i marzeń sennych ze sztuką. Odwrotnie postąpiła później

[7] Por. G. Durand: *Wyobraźnia symboliczna*. Przeł. C. Rowiński. Warszawa 1986. Wyjątkiem może być praca Jacoba Bronowskiego szukająca (m.in. w zdolnościach symbolizowania i oznaczania, wychodzących od zmysłu wzroku) wspólnych źródeł działalności artystycznej i naukowej. Zob. J. Bronowski: *Źródła wiedzy i wyobraźni*. Przeł. S. Amsterdamski. Warszawa 1984.

[8] G. Durand: *Wyobraźnia symboliczna*…, s. 36.

[9] Tamże, s. 52–59.

[10] Dalej posługuję się pojęciem wyobraźni w znaczeniu obszaru językowo-wizualnego, do którego posiadamy bardzo ograniczony dostęp, i przeciwstawiam je zjawisku wyobrażenia, które świadome siebie Ja konstytuuje, odróżniając się od innych i świata. Por. P. Dybel: *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*. Kraków 2009, s. 204.

Melanie Klein, przyjmując, że nieświadome fantazje są podstawową, pierwotną aktywnością umysłową i tkwią u źródeł wszelkiej kreatywności i myśli[11]. Hanna Segal wielokrotnie przypominała, że fantazja nie sprowadza się tylko do funkcji obronnych, jej ważnym zadaniem pozostaje także obrona przed deprywacją. „Tworząc fantazje o spełnieniu życzenia, jednostka nie tylko unika frustracji i uznania nieprzyjemnej rzeczywistości zewnętrznej, ale również – co jest nawet ważniejsze – broni się przed rzeczywistością swojego głodu i złości, przed swoją wewnętrzną rzeczywistością"[12]. Skłaniając się ku założeniu, że zasada rzeczywistości jest jedynie modyfikacją zasady przyjemności, w kolejnych pracach Segal wyciągnęła z fantazjowania podmiotu wnioski mające znaczenie także i dla niniejszych rozważań. Wychodząc od artykułu Susan Isaacs[13], autorka *Psychozy i twórczości artystycznej* pojęła, iż „myślenie to modyfikacja nieświadomych fantazji, modyfikacja, która również powstaje w wyniku badania rzeczywistości. Bogactwo, głębia i trafność myślenia jednostki zależy od jakości i elastyczności nieświadomego świata fantazji i od zdolności jednostki do badania rzeczywistości"[14]. Zapośredniczona w rzeczy i marzeniu literatura, będąca przecież formą aktywności umysłu, modyfikuje pierwotne fantazje, zdawałoby się, jeszcze przewrotniej, czego dowody, niezależnie od siebie, złożyli Lipski i Pessoa. Śledząc relacje pomiędzy rzeczywistością a fantazją, Segal wydobyła jeszcze jeden wątek, który otrzyma właściwe znaczenie dopiero wówczas, gdy skonfrontuje się go

[11] H. Segal: *Fantazja*. W: Taż: *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*. Przeł. P. Dybel. Kraków 2003, s. 25–45. O różnicach w definiowaniu fantazji przez Freuda, Melanie Klein i Hannę Segal pisał Paweł Dybel. Zob. P. Dybel: *Okruchy psychoanalizy…*, s. 177–253.

[12] H. Segal: *Fantazja*. W: Taż: *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein*. Przeł. Ł. Penderecki. Gdańsk 2005, s. 32.

[13] S. Isaacs: *The Nature and Function of Phantasy*. „International Journal of Psycho-Analysis" 1948, nr 29, s. 73–97, cyt. za: H. Segal: *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein…*, s. 69–77.

[14] H. Segal: *Fantazja i inne procesy psychiczne*. W: Taż: *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej oraz Psychoza i twórczość artystyczna i inne eseje*. Przeł. D. Golec, G. Rutkowska, A. Czownicka. Gdańsk 2006, s. 76.

z literaturą – wątek uporczywych obrazów. Uczona nazwała je działaniami urojeniowymi, wyjaśniając ich persystentne powtarzanie faktem, iż sny i fantazje – z bardzo różnych przyczyn – odmawiają ich przepracowania. Ale także dlatego, że „takie działanie nigdy nie prowadzi do osiągnięcia celu. Nie sposób pozbyć się impulsów i części self, projektując je w obiekt”[15]. Podstawowym impulsem stymulującym działanie fantazji jest oczywiście śmierć. Segal, wsłuchana w zalecenia Freuda, zaproponowała, akceptując jej intruzję w życie, uznać dobroczynność zjawiska integracji, które miałoby polegać na tym, że „popęd śmierci jest rozpoznawany i włączany do naszego życia psychicznego, bez dominowania i niszczenia go”[16].

Wyobraźnia Lipskiego wzbrania się jednak przed rozpatrywaniem jej w kategoriach całości. Jak tylko może, ucieka ze swoimi fantazjami w stronę katabolicznych „pociech” śmierci, przeobrażając się w potężny obraz tanatomorficzny. Rację ma więc nie Gaston Bachelard, doprowadzający do spotkania wyobraźni i psychoanalizy, kulminującego w ustanowieniu poetyki marzenia (z której częściowo korzystam), lecz Michel Guiomar, twierdząc, iż „obsesją nieświadomości jest zawsze Śmierć”, z której zdaje sobie później sprawę – mniej lub bardziej świadomie – każdy artysta[17].

---

[15] H. Segal: *Fantazja i rzeczywistość*. W: Taż: *Psychoanaliza, literatura i wojna. Pisma z lat 1972–1995*. Przeł. D. Golec [i in.]. Gdańsk 2005, s. 65.

[16] Tamże, s. 68.

[17] M. Guiomar: *Zasady estetyki śmierci*. Przeł. T. Swoboda. W: *Wymiary śmierci*. Wybór i słowo wstępne S. Rosiek. Gdańsk 2002, s. 93. Wypada dodać, że estetyka śmierci to kolejna odmiana estetyki poczucia winy wobec kompletności dzieła literackiego, wyrażającej ogólne zwątpienie, czy to, co się zdarza, powinno się w ogóle wydarzyć, i zakładającej, że lepiej jest nie istnieć niż istnieć. W ten sposób George Steiner próbował wytłumaczyć fragmentaryczność wielkiej sztuki, szukającej porozumienia między dążeniami do totalności i zniknięcia (samozniszczenia) w poetyce fragmentu. W podobny sposób – uwzględniając w nim konflikt między witalnością a złośliwą pokusą nieistnienia – można także czytać dzieło Lipskiego. Por. G. Steiner: *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*. Przeł. J. Łoziński. Poznań 2004, s. 31–32.

Radykalny pomysł Guiomara, by dzieło sztuki sprowadzać do konfliktu wyobraźni z obsesją mortalną, w twórczości Lipskiego znalazł szczególne zastosowanie, które zamiast zawężać poszerza jego aktywność, uwzględniając nawet tak subtelne gry pojęciami, jakie widać we freudowskiej wizji *larvatus prodeo*. W dewizie Kartezjusza[18] tkwi wprawdzie obietnica nałożenia jakiejkolwiek maski, a nie tylko freudowskiego fantazmatu, co do którego należałoby zgłosić zastrzeżenie, że być może nie zawsze powinien przesłaniać wyobraźnię – o ile oczywiście wiedzie do niej jakakolwiek droga pomijająca obrazowanie[19]. Ale jest to również obietnica niedojrzałej wyobraźni, znajdującej się w stadium larwy (łac. *larva* – straszydło, larwa, maska), wyobraźni demonicznej i tanatomorficznej, która przygotowuje nas do zmiany skóry oraz zrzucenia poroży, do rozjaśnienia. W moim przekonaniu, wyobraźnia Lipskiego, rekonstruująca pierwotne obawy (śmierć) i późniejsze obsesje (Holokaust) oraz wytwarzająca w języku ich „larwy" i „maski", zdołała częściowo powetować stratę, odnajdując zadowolenie w osobliwym językowym naddatku. Czym, jeśli nie uśmierceniem rzeczy, jest jednak ów naddatek? Poszukiwanie odpowiedzi u Maurice'a Blanchota zepchnie nas z powrotem w przepaść niekończącego się przeczenia: skoro bowiem „słowo daje mi byt, ale daje mi go wyzbytym z bytu"[20], marzenie nie odda rzeczywistości, będąc nią samą i nią nie będąc równocześnie.

> Wyobraźnia – pisał Blanchot – niszczy działanie, ale nie dzięki władzy nad tym, co nierzeczywiste, lecz dlatego, iż oddaje nam we władanie całą rzeczywistość. Jednak cała rzeczywistość to złudzenie. Wyobraźnia nie jest tajemniczym obszarem znajdującym się poza światem; jest samym światem, światem będącym jednością, wszystkim. Oto dlaczego wyobraźnia nie należy do

[18] Por. F. Alquié: *Kartezjusz*. Przeł. S. Cichowicz. Warszawa 1989, s. 172.

[19] Por. M. Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Studia o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991, s. 5–29.

[20] M. Blanchot: *Literatura i prawo do śmierci*. W: Tenże: *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1996, s. 28.

> świata: ona jest światem, uchwyconym i urzeczywistnionym jako całość przez globalną negację wszystkich poszczególnych rzeczywistości, które się w nim znajdują; przez wyłączenie ich z gry, ich nieobecność, przez urzeczywistnienie tej nieobecności, stanowiącej początek twórczości literackiej, która gdy zwraca się ku danej rzeczy i ku danemu bytowi, łudzi się, że je tworzy, ponieważ teraz widzi je i nazywa, zaczynając od wszystkiego, a zarazem od braku wszystkiego, to znaczy od niczego[21].

Blanchot w całkowicie jasny, choć wychodzący od składni chiazmu i paradoksu sposób sformułował zasadniczą właściwość wyobraźni: jej nędzę wobec istnienia rzeczy oraz kuszenie pustką, unieważniając, jak się wydaje, toczący się tu spór. Ogłoszeniu fantazji banitką i postawieniu jej wobec nieodwołalności istnienia w świecie[22] towarzyszyć musi jednak pomysł, by uznać jej prawo do przechowywania i rozszerzania doświadczenia. Pozwala nam to z powrotem docenić walor obrazu.

Wierny czytelnik Heideggera – Lipski (*Piotruś*) z powodzeniem mógłby zostać wciągnięty na długą listę myślicieli tanatycznych (według określenia Agaty Bielik-Robson), którą zaczyna nazwisko wspomnianego filozofa, a rozwijają Bataille, Blanchot, Lacan, Derrida i de Man[23], gdyby znalazło się na niej miejsce także dla twórców literatury. Z tanatologami łączy Lipskiego przekonanie, że „mężne trwanie w obliczu śmierci może przynieść jedynie klęskę wszelkiego projektu, który w świetle skończoności jawi się jako nieautentyczna próba ucieczki”[24]. Dlatego dzieło autora *Arnolda* jest skrajnym przykładem katabolizmu i rozkładu, który przemawia jedynie językiem obrazów. W rozumieniu Blanchota nie ma różnicy między słowem i wyobraźnią. Natomiast, jak pisał Michał Sambor, „u Lipskiego niepodobna przeprowadzić roz-

[21] Tamże, s. 23.

[22] „Człowiek nie może wyrzec się rzeczywistości, gdyż poza rzeczywistością nie ma istnienia”. Cyt. za: S. Szymutko: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998, s. 16.

[23] A. Bielik-Robson: *„Na pustyni”. Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008, s. 38.

[24] Tamże.

działu między obserwacją a wyobraźnią. Obserwacja jego jest tak fantastyczna, jak fantastyczne stają się najpospolitsze rzeczy pod mikroskopem, a wyobraźnia sięga wyżyn kafkowskiego realizmu. Banał krytyczny o ścisłym przyleganiu stylu do wizji w wypadku Lipskiego nabiera dosłownego znaczenia: tu naprawdę nie ma ani jednego słowa zbędnego"[25]. Niniejsza praca podtrzymuje ów „banał". Interesują mnie zasadniczo dwie kwestie: języka literatury Lipskiego i jej wyobraźni. Przyjmując, że jest ona obszarem nie tylko symbolicznym (Durand) lub archetypowym (Bachelard), lecz przede wszystkim językowym, staram się w pierwszych rozdziałach ustalić jej pochodzenie. We wczesnych opowiadaniach interesuje mnie strefa styku młodopolskiej poetyki z poetykami awangardowymi, która dała Lipskiemu gwarancję i sposobność wypracowania własnej reguły pisarskiej i absolutnie niepodrabialnego idiomu. Debiutancką powieść *Niespokojni* pokazuję z kolei jako strefę ryzyka, które podjęła wyobraźnia pisarza, chcąca pomścić rzeczywistość (Holokaust). W tym celu obrała sobie „królewską drogę" marzenia, które w kolejnych narracjach – jak to ukazuję – jedynie „zagęszczała", powtarzała i „przekręcała", odkrywając przed czytelnikiem *Piotrusia* obrazy zaiste niemożliwe do zrozumienia. Tym właśnie są trofea – mieniem zagarniętym nieprzyjacielowi, czyli rzeczywistości. W tytule daję sugestię, iż nie tylko nie dowierzam Blanchotowi, uważając, że rzeczywistość da się okraść i uczynić w ten sposób wyobraźnię posiadaczką rzeczy. Wyrażam także przekonanie, że odwieczny spór między rzeczą i jej wyobrażeniem literatura Lipskiego rozstrzygnęła na korzyść wyobraźni. Skoro rzeczywistość, jak pisał Blanchot, to złudzenie, cóż jest bardziej naszego niż wyobraźnia właśnie? Jej trofea to „heroiczne fantazje będące rodzajem zadośćuczynienia za niespełnione ambicje i niepowodzenia, jakich [podmiot – M.C.] doświadczył w swoim życiu"[26]. To zwycięskie zdobycze.

[25] M. Sambor: *Uwagi o prozie beletrystycznej*. W: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*. Red. T. Terlecki. T. 1. Londyn 1964, s. 179–180.

[26] P. Dybel: *Okruchy psychoanalizy…*, s. 229. Nic tedy dziwnego, że w pojmowaniu wyobraźni jako wewnętrznego życia obrazów Lipski, wchodząc w konflikt z rzeczywistością, zbliżył się także do odkrycia Bachelarda, według

W pracy oznaczam podane dzieła Leo Lipskiego następującymi skrótami:

Din – *Dzień i noc*,
N – *Niespokojni*,
P – *Powrót*,
Pio – *Piotruś*,
Pzz – *Paryż ze złota*,
Sb – *Sarni braciszek*,
W – *Waadi*.

---

którego wyobraźnia jest „zdolnością kształtowania obrazów, które wykraczają poza rzeczywistość". Por. G. Bachelard: *L'eau et les rêves*. Paris 1960, s. 23, cyt. za: M. Delaperrière: *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. Dziadek. Katowice 2004, s. 329.

*Rozdział I*

# Strefa ciągłości i zerwania
## O językach romantyzmu i modernizmu w juweniliach

Jedna z teorii niepopularności młodzieńczej prozy Leo Lipskiego głosi, iż autor naszpikował ją przesadną liczbą przestarzałych, modernistycznych tropów, pozbawionych ładu i życia, odbierając jej w ten sposób atrakcyjność. W dodatku – mówi dalej wspomniana teoria – jest to proza niesłychanie nieporadna językowo, nieodkrywcza i zapamiętale naśladująca Georga Finka, Friedricha Torberga oraz Juliusza Kadena-Bandrowskiego[1]. Przypomnijmy, że przekonanie o nadobecności klisz literackich we wczesnym dziele autora *Piotrusia* pochodzi od młodszego o dwa lata Kazimierza Koźniewskiego, który oceniając jako starszy już człowiek twórczość rówieśników, debiutujących w latach trzydziestych w „Kuźni Młodych" (do której sam próbował pisać), zanotował: „[…] potem pojawił się młody prozaik z Krakowa, Leo Lipschütz – ale i ten też nie był wiele wart"[2]. „Wszystkie te opowiadania –

---

[1] Do pewnego stopnia podtrzymuje tę tezę także Hanna Gosk, pisząca o „słabych warsztatowo" juweniliach Lipskiego. Por. H. Gosk: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998, s. 25.

[2] K. Koźniewski: *Szkolna przygoda literatury*. W: Tenże: *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych*. Warszawa 1976, s. 152. Debiut Lipskiego w „Kuźni Młodych" przypomniał też (bez zgryźliwości) Kazimierz Brandys: „Czytam notę o Józefie Garlińskim i dowiaduję się, że w swych gimnazjalnych latach był członkiem komitetu redakcyjnego »Kuźni Młodych«. Czytam dalej: Gustaw Herling-Grudziński, także współpracownik »Kuźni

komentował dalej autor *Piątki z ulicy Barskiej* – raziły nieporadnością kompozycyjną, naiwnością psychologii, pod względem stylistycznym był to przeważnie jakiś spóźniony ekspresjonizm pomieszany ze źle naśladowaną bandrowszczyzną”[3]. Trudno zgodzić się z tą, rażącą ideologicznie, opinią – zwłaszcza że sformułował ją były współpracownik Służby Bezpieczeństwa. Nie o zainteresowania polityczne jej mocodawcy jednak idzie, ale o instrumentalizację niewygodnej dla polityki kulturalnej PRL-u literatury, zaciekle zaprzeczającej realizmowi; literatury, w której duchowe dziedzictwo przedwojennego modernizmu spotkało się z ambicjami dysydenta i emigranta polsko-żydowskiego (co takim krytykom, jak Koźniewski, nie mogło się podobać).

Debiut w prasie literackiej związał Lipskiego na trwałe z latami trzydziestymi: późniejszy autor *Sarniego braciszka* ogłosił w 1932 roku we wspomnianej „Kuźni Młodych” *Opowieść o małym Kurcie*. Dodajmy, że rok ten to w historii polskiej prozy data szczególna – cezury i przełomu – chociaż jej zwolennik i komentator Stefan Żółkiewski podkreślał, iż jest to także „data […] całkowicie umowna”[4]. W okolicach 1932 roku wystąpiła nowa fala debiutantów, a sama proza zwróciła się ku problematyce społecznej, odnowionej w duchu radykalizmu, realizmu i autentyzmu[5]. Zmieniły się też postawy duchowe pisarzy. „Część krytyków mówiła o dominacji postawy uspołecznionej, w odróżnieniu od estetyzującej i klerkowskiej, oderwanej od rzeczywistości zadań chwili, wła-

Młodych«. Tak samo Wacław Iwaniuk – również był i pisał w »Kuźni«. Zaczynam liczyć w pamięci, kto jeszcze. Było ich sporo. Jan Kott, Tadeusz Horko, Aleksander Czyżewski, Ryszard Matuszewski… Tadeusz Nowakowski, Tadeusz Różewicz, Jerzy Lerski, Witold Wirpsza… Ryszard Kiersnowski, Leo Lipski, Erwin Axer, Tadeusz Zelenay, Jan Twardowski… Wszyscy w uczniowskich latach przeszli przez »Kuźnię Młodych« […]. Kto jeszcze? Przecież było ich więcej. Są dziś pisarzami, redaktorami, menedżerami przemysłu, rozsypało ich po Ameryce, Europie i Australii, jeden jest w Berlinie, drugi w Stony Brook”. K. Brandys: *Miesiące 1982–1987*. Warszawa 1998, s. 92–93.

[3] K. Koźniewski: *Szkolna przygoda literatury…*, s. 168.

[4] S. Żółkiewski: *Cezura 1932 roku*. W: Tenże: *Kultura. Socjologia. Semiotyka. Studia*. Warszawa 1979, s. 206.

[5] J. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 237.

ściwej pisarzom lat poprzednich. Drudzy natomiast pisali odwrotnie, o dominacji postawy personalistycznej, zorientowanej ku osobowości, jej wewnętrznemu bogactwu, ale i moralnym wartościom w duchu odpowiedzialności i heroizmu”[6]. Kto debiutował[7]? Najczęściej (chociaż nie tylko) autorzy trzydziestoletni i młodsi, m.in.: Michał Choromański, Tadeusz Breza, Adolf Rudnicki, Hanna Malewska, Teodor Parnicki. Ale także Witold Gombrowicz, który w 1932 roku miał 28 lat i ogłosił *Pamiętnik z okresu dojrzewania* kilkanaście miesięcy później (1933), oraz czterdziestoletni Bruno Schulz, autor wydanych w 1933 roku *Sklepów cynamonowych*. To dzięki wspomnianym pisarzom miało ukształtować się, przez Jana Tomkowskiego tak nazywane, „pokolenie Gombrowicza”[8].

Gdy czyta się wczesną prozę Lipskiego, próbując „wytrząsnąć” z niej fiszki z adresami prozaików, na których stylu i dokonaniach mógł był się wzorować krakowski gimnazjalista, odnosi się wrażenie, że nie szukał on szczególnego porozumienia z „nową formacją”. Nie chciał stać się częścią wspomnianego „pokolenia Gombrowicza”. Przeciwnie, dziesięć prozatorskich drobiazgów (nie licząc miniaturowej poezji), ogłoszonych drukiem w latach 1932–1938, świadczy o wzrastającej samodzielności piszącego, poczuciu silnej odrębności od autorów uprawiających wówczas prozę, oraz o znakomitym wręcz wyczuleniu na brzmienie poezji, w której Lipski czuł się, jak się zdaje, znacznie swobodniej niż w mowie niewiązanej.

---

[6] S. Żółkiewski: *Cezura 1932 roku*…, s. 204.

[7] Nie należy zapominać o wydanych w tym czasie dwu pierwszych tomach *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej, książki wieszczącej wprawdzie „tryumf zeszłowiecznej estetyki” – jak pisał, analizując jej udział w przełomie 1932 roku, Mieczysław Dąbrowski – a mimo to niezwykle inspirującej dla tak awangardowych dokonań lat późniejszych, jak chociażby *Piotruś*. Lipski poprzedził swoją prozę mottem z trzeciej części cyklu Dąbrowskiej, ogłoszonej w 1933 roku jako *Miłość*. Traktował jednak *Noce i dnie* głównie jako źródło inspiracji językowej, jako „centrum polszczyzny”. Por. M. Dąbrowski: *Polska awangarda prozatorska*. Warszawa 1995, s. 20; T. Drewnowski: *Wyprowadzka z czyśćca. Burzliwe życie pośmiertne Marii Dąbrowskiej*. Warszawa 2006, s. 204–206.

[8] J. Tomkowski: *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*. Warszawa 2001.

Leo Lipski, wtedy jeszcze piszący pod prawdziwym nazwiskiem Lipschütz (Lipschuetz), z którego później zrezygnował na rzecz pseudonimu, zadebiutował zatem w wieku piętnastu lat. Rok po debiucie opublikował w „Kuźni Młodych" dwa utwory prozą, *Apolla* oraz *Legendę o Czarnej…*, i nastąpiła dwuletnia przerwa. W 1935 roku (Lipski miał wówczas 18 lat) jego twórczość powiększyła się o kolejne trzy poetyckie *Egotyki*, ogłoszone w „Naszym Wyrazie" i zamieszczone tam również dwie inne fabuły – *Nogę* i *Śmierć*. Rok 1936 przyniósł trzy następne prozy: miniaturkę *O pękniętej bańce* z „Naszego Wyrazu", *Jolę, czyli grzebanie w przeszłości* oraz *Muzyka i dziewczynę*. W roku 1937 pisarz ogłosił drukiem tylko *Niepokoje księżycowe* („Nasz Wyraz"), a w 1938 roku wydał jeszcze jedno opowiadanie, podobną tematycznie do narracji z 1935 roku *Śmierć*[9].

Tak się składa, że wczesna proza Lipskiego zdecydowanie przekracza ramy wymienionych przez Kwiatkowskiego stylów. Nie jest *sensu stricto* radykalna ani realistyczna, ani nawet autentyczna. Można używać w odniesieniu do niej wspomnianych terminów jedynie *sensu largo*. Wówczas tych kilkanaście drobnych utworów okaże się literaturą o człowieku w rozumieniu społecznym, prozą – dość przekornie – uspołecznioną. Mówi się w niej przecież o trudnej miłości dziecięcej, biedzie i wstydzie wobec ubóstwa, o alkoholizmie i śmiertelnej chorobie, wreszcie o trwałym zagrożeniu życia, jakim jest… życie. Rzecz jasna, są to tematy, z jakimi próbowała się uporać prawie cała epika międzywojnia i to zarówno w latach dwudziestych, jak i w kolejnej dekadzie[10]. Zatem w planie tematycznym teksty Lipskiego pozostają spowinowacone z tym, co zajmowało wspomniany okres literacki, i nie wydają się uderzać pomysłowością. Sprawa ich poetyki jest bardziej skomplikowana. Znajdziemy wśród juweniliów utwory posługujące się językiem ekspresjonizmu i takie, które nawiązują do surrealizmu; teksty, które rzeczywistość (tę zewnętrzną) sta-

[9] Były to teksty pisane na konkursy literackie.

[10] „Zbiorczą" listę tematów prozy międzywojnia ze wskazaniem ich najwybitniejszych realizacji ustala książka Jerzego Jarzębskiego. Por. Tenże: *Proza dwudziestolecia*. Kraków 2005.

wiają na pierwszym miejscu, chociaż daleko im do dziewiętnastowiecznego realizmu, i fabuły jawnie zaprzeczające możliwościom mimetycznego odtwarzania w sztuce zewnętrznej wobec niej rzeczywistości. Słowem, władają nimi: żywioł poszukiwawczy, zrozumiały u debiutanta zachwyt nad wieloma różnymi estetykami oraz duże materii pomieszanie. Wczesnymi utworami Lipskiego kieruje jednak pewna prawidłowość: im są późniejsze od daty debiutu, tym bliżej znajdują się *Niespokojnych* – zwłaszcza w aspekcie treści, która czyni *Niepokoje księżycowe* czy *Śmierć*, narracje z 1938 roku, porównywalnymi, a nawet podobnymi do wspomnianej, wczesnej powieści.

Stany uczuć bohaterów ulegają w juweniliach maksymalnemu napięciu i nadwerężeniu, częściej pojawiają się niepokój i *delirium amoroso*, życie destabilizuje się i staje nieustannym układem odniesienia dla śmierci. Zmieniają się także sami bohaterowie, którzy z utworu na utwór wydają się bardziej dorośli. Niepodzielnie panują wśród nich stany skrajne: dziecięca powaga i śmiech, skłonność do krzywdzenia innych i wynikające z zachłannej potrzeby poznania świata okrucieństwo. Śmieszność i zatroskanie sprzyjają z kolei fantazjowaniu, historyjka wyrasta z historyjki, dzieci opowiadają sobie jednak baśnie bliższe rzeczywistości, niż mógłby to uczynić niejeden obrazek realistyczny. Rilkeańska „historia opowiedziana ciemności" z jej jasną lampą i ciemnym wnętrzem pokoju jest u Lipskiego jednak obrazem odwróconym i rozumianym najzupełniej romantycznie[11]. Czytamy u Rilkego: „A dzieci boją się ciemności, uciekają od niej, a jeśli już muszą w niej być – zaciskają powieki i zatykają uszy. Ale i na nich przyjdzie czas – polubią ciemność"[12]. Natomiast dzieci Lipskiego, nawet te zupełnie małe, kochają ciemność i nigdy nie zaciskają powiek, za bardzo bowiem interesuje je rzeczywistość, by chociaż

[11] W przeciwieństwie do biedermeierowskiego motywu lampy w dziecięcym pokoju, która całkowicie rozprasza mrok, tworząc wraz ze spacerami do ogrodu botanicznego lub parku aurę sztucznego raju mieszczańskiej prozy drugiej połowy XIX wieku, jakiemu całkowicie zaprzeczają utwory Lipskiego.

[12] R.M. Rilke: *Historia opowiedziana ciemności*. Przeł. K. Lupa. Warszawa 2000, s. 122.

na chwilę miały przestawać patrzeć[13]. Jedna z wielu przyczyn uzasadniających ich zachowanie wiąże się przecież z faktem, że są to dzieci jeszcze bardzo romantyczne, jako figura świata literackiego skupiające w sobie poważną część dziewiętnastowiecznej wrażliwości z jej wyczuleniem na śmierć, nieszczęście, poezję i piękno „innego świata".

## Strefa graniczna… (*Opowieść o małym Kurcie*, *Apollo*)

Wątek chłopięcy, obecny w juwenilijnej prozie Lipskiego zarówno na poziomie kompozycji (narracja pierwszoosobowa, prowadzona z punktu widzenia chłopca), jak i wyobraźni, wiąże ją z kategorią nazwaną niegdyś przez Adama Ważyka „strefą graniczną"[14]. Rozumiejąc w ten sposób przypadający na pierwsze dziesięciolecia XX wieku okres odwrotu symbolizmu oraz hegemonii konkretu, autor *Kwestii gustu* umieścił w nim kilku twórców prozy nierealistycznej, silnie związanej z wrażliwością chłopięcą, w tym także Rilkego (*Malte*) oraz Alain-Fourniera (*Mój przyjaciel Maulnes*). Ich powieści obsesyjnie korzystają z masek i przebrań, za którymi poukrywano dziecięcą zmysłowość, młodzieńczy *spleen* oraz przedwczesne zachwyty śmiercią. Podobne mity osobiste wygenerowała wyobraźnia Lipskiego, chłonąca prawie wszystko, co wówczas napisano na zadany temat – od pism Freuda po prozę de Montherlanta, Alain-Fourniera i Bataille'a.

[13] Gdy tymczasem w takich utworach, jak *Inny świat – dzieciństwo* M.-J. Chombart de Lauwe, dziecko pozostawione samo w łóżku nocą przeżywa chwile grozy: „Kiedy Piotruś kładł się do łóżka, przed jego oczami przesuwały się w jakiś groteskowy i przerażający, choć nie pozbawiony rytmu sposób szpetne malutkie postacie – garbate, koślawe, ubrane w staroświeckie stroje, takie jakie odnalazłem później na rycinach Callota". M.-J. Chombart de Lauwe: *Inny świat – dzieciństwo*. Przeł. M. Ochab. W: *Dzieci*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Gdańsk 1988, s. 54 („Transgresje" 5).

[14] A. Ważyk: *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976, s. 26.

*Dwie nerwice dziecięce*, które Lipski czytał najprawdopodobniej już w latach trzydziestych, powstawały sukcesywnie: część pierwsza została napisana w 1909 roku i ogłoszona jako *Analiza fobii pięciolatka*, kolejną Freud skończył dziewięć lat później, dając jej tytuł *Z historii nerwicy dziecięcej*. Ich bohaterowie to Hans i Człowiek-Wilk, inteligentni i pochodzący z dobrych, austriackich albo rosyjskich rodzin chłopcy o wyrazistej seksualności. Oba przypadki posłużyły Freudowi do gruntownej analizy fiksacyjnych, kastracyjnych, retorsyjnych lub lękowych zachowań syna w relacji z ojcem (wszystkie one przydały się także Lipskiemu w formowaniu relacji Emila z Filipem w *Niespokojnych*). Z kolei komentująca je w kategoriach wstrętu Julia Kristeva zwracała uwagę na niezwykle żarliwą i sprawną werbalność chłopców oraz brak dostatecznie rozwiniętego systemu symbolicznego, zaniedbanego w szale nazywania[15]. Ów nadmiar, określany później przez Lipskiego „samymi gwiazdami, pointami" (N, 92), odnosić można także do jego przesadnie estetycznych, wczesnych opowiadań, w których zdumiewająca giętkość samego języka rozbija się o to, co nienazwane. Natomiast w powieści de Montherlanta nacisk został położony raczej na intymne relacje syna i matki (sypianie w jednym łóżku, wspólne wieczory przy szampanie), które u Freuda, co zauważa również Kristeva, zostały odsunięte w cień i wchłonięte przez zbyt aktywną rolę ojca. Manifest chłopięcej seksualności, który powrócił we wczesnej prozie Lipskiego w kawałkach i strzępach, ocenzurowany przez społeczną świadomość pisarza, nie mógł być jednak porównywany z jawnie seksualną, a nawet z pewnego punktu widzenia nieznośnie perwersyjną *Moją matką* Georges'a Bataille'a, autora, którego Lipski podziwiał i czytał, jak się zdaje, jeszcze przed wojną[16]. W juweniliach krakowskiego prozaika znalazła zastoso-

[15] Por. na ten temat J. Kristeva: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007, s. 35–42.

[16] G. Bataille: *Moja matka*. Przeł. B. Sęk. Warszawa 1991. „Tym, co w moich miłosnych doświadczeniach z matką okazuje się najbardziej niejasne, jest dwuznaczność, jaką wniosły nieliczne śmiałe epizody, idące w parze z libertyństwem […]. Wszelako nie zdołaliśmy uczynić tego, co robią kochan-

wanie seksualna wrażliwość odseparowana od szukającego spełnienia ciała podmiotu. Uprawiający modernistyczną grę przebrań i masek Lipski pozostał zdystansowany i bardziej ostrożny wobec problemów pożądającego ciała niż francuscy pisarze.

Henry de Montherlant oddał powieść *Chłopcy* do druku w 1948 roku i wydał ją w 262 egzemplarzach (można tylko przypuszczać, jak mały był jej zasięg). W pełnej postaci opublikował książkę dopiero w 1969 roku, jednak już w roku 1929 pięć pierwszych rozdziałów *Sergiusza Sandriera* miał gotowych. Jest rzeczą mało prawdopodobną, by Lipski je wtedy poznał, wszakże fakt, że w podobnym czasie zajął się niemal tą samą problematyką, co francuski pisarz, zasługuje na uwagę. Utwór de Montherlanta przedstawia dzieje dziecięcego „raju", z którego odeszły miłość i przyjaźń, a w ich miejsce pojawiły się cynizm, okrucieństwo i ironia. To dzieje homoseksualnej znajomości Sergiusza i Albana de Bricoule, dającej się opisać najlepiej językiem paradoksu: chłopcy kochają się zbyt intensywnie, by wytrzymać ciśnienie uczucia, więc muszą się rozstać. Ale nade wszystko to opowieść analizująca takie oto przypadki: „Otrzymywać bez przerwy i nic nie dawać, zwłaszcza nie dawać – to właśnie chłopcy". I zaraz obok: „Grzeczność, a zarazem brak szczerości. To także chłopcy"[17]. Uwielbienie rzeczywistości ponad miarę i nieumiarkowanie w fantazjowaniu, sny o stojących na gałęziach wilkach i goniącej malca jadącego na koniu dżdżownicy, okrucieństwo wobec siebie i zwierząt, skłonności homoseksualne i heteroseksualne, nawet dziś szokujące odwagą przedstawienia, przymiarki do bycia

kowie. Jak Tristan i Izolda mieli pomiędzy sobą miecz, dzięki któremu położyli kres zmysłowości swoich uczuć, tak nagie ciało i zwinne dłonie Rei do samego końca pozostały symbolem lękliwego szacunku, który rozdzielając nas w alkoholowym zamroczeniu, utrzymywał nad palącą nas namiętnością znak niepodobieństwa" (tamże, s. 55–56). U podstaw powieści Bataille'a legło zniechęcenie do wyostrzenia jednego z dwu zakazów – zdaniem Freuda organizujących społeczeństwo – zakazu kazirodztwa. Bataille osłabił go przeciw wszystkim, wykazując nie tylko jego nędzę i mizerię, ale też uwikłanie kazirodztwa w archaiczną erotykę analną, z zupełnie innych powodów ważną także dla wyobraźni literackiej Lipskiego.

[17] H. de Montherlant: *Chłopcy*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1973, s. 338.

małym mędrcem – oto niepełna lista zysków z obu dzieł, którą możemy dołączyć do dwu niewielkich opowiadań Lipskiego oraz powieści *Niespokojni*. Wyobraźnia pisarza, od chwili debiutu podróżująca ku pierwszej powieści, najwyraźniej szła także w stronę wskazanych motywów.

*Opowieść o małym Kurcie* ciąży jednak ku innej literaturze, w której obraz aporetycznej miłości spotyka się z wątkami miłości jako konfliktu społecznego oraz konfliktu pokoleń i jest może ważniejszy niż w prozie Francuzów; to rzecz o małym, samotnym dziecku z nieograniczoną miłosną fantazją, pozbawionym opieki dorosłych. Pewnego ranka przebywający w sanatorium trzynastolatek zauważa na balkonie dwudziestoletnią Lizę i wkrótce wyznaje jej miłość. Niestety, dziewczyna umiera, wcześniej przedstawiając chłopcu narzeczonego. Streszczenie pokazuje jedną ważną cechę tego debiutanckiego opowiadania: jego fragmentaryczność. Sceny nie łączą się z sobą i nie wynikają jedna z drugiej: zostały zestawione w sposób nieciągły, bez troski o narracyjną płynność. Nie wiadomo na przykład, dlaczego Liza musi umrzeć. W opowiadaniu wyraźnie brakuje także psychologicznej motywacji zachowań bohaterów. Jeśli przyjąć, że *Opowieść o małym Kurcie* to wariant mitu werterowskiego, składniowe zestawienia okażą się jaśniejsze. Małym Werterem byłby wówczas Kurt, Lottą – Liza. Liza-Lotta umiera zamiast Kurta-Wertera. Znamienna jest scena ławkowa, podczas której dochodzi do śmiesznego w gruncie rzeczy wyznania: „Proszę pani! Ja… ja chciałem powiedzieć, że ja panią kocham" (Pzz, 104). Towarzyszy mu czule erotyczne zachowanie chłopca, w akcie zupełnego oddania kładącego Lizie na kolanach głowę. Kurt to dziecko romantyczne[18]. Nie sypia w gwiaździstą noc, fantazjuje, nie boi się demonów wyobraźni: mimo że „cienie przedmiotów przybierały potworne kształty… Właściwie [Kurt – M.C.] nie bał się". W 1919 roku, w *Niesa-*

[18] W znaczeniu bardzo ogólnym i literacko trwałym „dziecka, którego przeznaczeniem jest nieszczęście, wyróżnionego cierpieniem i szczególną wrażliwością, uduchowionego, poetycznego, nie do życia na tym świecie, najczęściej więc umierającego". A. Kubale: *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*. Wrocław 1984, s. 178.

*mowitym*, Freud pisał, że jeśli chodzi o „samotność, ciszę i ciemności, to nie możemy tu powiedzieć nic innego, ponad to, że naprawdę są to czynniki, z jakimi u większości ludzi wiąże się lęk dziecięcy, którego nigdy nie będzie można ostatecznie ukoić”[19]. U Kurta ów lęk w całości kanalizuje się i zawiera w trosce o Lizę. Toteż chłopiec przyjmuje wobec niej dziwne pozy: od milczącego stania w drzwiach po rzut łyżką w narzeczonego dziewczyny. To milkliwe, mroczne dziecko, które mogłoby wołać za Werterem: „Lecę w otchłań, upadam”, jest przecież miłosnym podmiotem zakochanym w śmierci[20]. I pewnie to chce dać do zrozumienia Lipski, łącząc z sobą sceny rzucania przedmiotami i sceny choroby oraz umierania ukochanej chłopca. Agresja znajduje wyładowanie w śmierci. Nie idzie tu jednak o proste połączenie Erosa z Tanatosem, ale o grę emocjami czytelnika. Śmiech i powaga byłyby w tym wypadku metonimią skrajnie napiętych nerwów dziecka. Obraz choroby Lizy poprzedza przecież scena ogólnego śmiechu. Zestawienie skrajności kopiuje Lipski raz jeszcze w finale opowiadania: śmierć dziewczyny wywołuje w dziecku ulgę. Spełnienie barthes'owskiego marzenia o lecącym w dół zakochanym podmiocie, który zamiast rozpaczać, zatrzymuje się w zachwycie, dotyczy zatem również debiutu Lipskiego. Kurt „patrzył na olbrzymie cienie chmur, sunące po górach”. Czy w tej zimnej obserwacji nie skrywa się okrucieństwo żałoby?

*Apollo* to fabuła o wyraźniejszym rysie socjologicznym, dyskutująca z nowelistyką pozytywistyczną. Jej bohaterowie, bracia: trzynastoletni Andrzej i młodszy od niego o kilka lat narrator, mieszkają z matką w nędznym mieszkaniu. Pewnego dnia Andrzej manifestacyjnie spóźnia się do domu. Kilka dni potem bohater-narrator znajduje jego „czarodziejską” nowelę o jadącym pociągiem chłopcu. Mimo dobrego świadectwa bohater-narrator nie zostaje zwolniony z czesnego, co oznacza jeszcze większe przykrości finansowe dla rodziny. Dalszą część opowiadania

[19] S. Freud: *Niesamowite*. W: Tenże: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997, s. 262.

[20] R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. i posłowie M. Bieńczyk. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999, s. 49–52.

wypełnia spacer narratora, podczas którego zachwycony wieczorną porą chłopiec postanawia kupić posążek Apollina i pomodlić się do niego.

Najwyraźniej i to opowiadanie zostało „poprzerywane"; wątki, zwłaszcza spacerowania po mieście, łączą się z sobą luźno i nie ma między nimi wyraźnych więzi przyczynowo-skutkowych, brakuje tu także zwartej akcji. *Apollo* jest raczej typem pozytywistycznego obrazka, w którym dają o sobie znać modernistyczne „przebitki"[21]. Brat Andrzeja, na którego postać Lipski kładzie główny nacisk, to błąkający się po mieście baudelaire'owski *flâneur*, melancholik. Ale, zauważmy, jaki melancholik. Oko tego dziecka rejestruje wszystko, co w krajobrazie przeszkadzałoby tradycyjnemu estecie. „Nasze podwórko jest w słońcu. Wstrętne, kłujące słońce, sztyletami promieni wiercisz śmietnik i odkrywasz naszą nędzę" (Pzz, 109). Lipski odsłania antynomie natury, toteż zaraz obok pisze o „kochanym słońcu": „Kochane słońce, co pieścisz temu chudemu, gruźliczemu bobasowi twarz" (Pzz, 109). Jeszcze wcześniej wprowadza figurę płaczącego i roześmianego jednocześnie dziecka, z którym bohater-narrator idzie za rękę: „Jego oczy co chwila zastraszone patrzą mi w twarz. Wtem zaczyna się śmiać" (Pzz, 108). Także pies posiada zdolność osiągania skrajnych stanów: „Kładzie się gdzieś obok serca – wtedy nie ma czasu – jest tylko nicość i upojenie" (Pzz, 109). O większej niż w przypadku *Opowieści o małym Kurcie* kunsztowności tekstu świadczy fakt sukcesywnie narastających w opowiadaniu krajobrazów. Naj-

[21] Niewykluczone, że jest to także opowiadanie bardzo „romantyczne". Podjęty w nim wątek przyjaźni dwu braci, w rzeczywistości służący rozwinięciu refleksji estetycznej, a nie wzmocnieniu wrażenia, iż historia ich związku ma jakieś sentymentalne ramy, zbliża *Apolla* do *Godziny myśli* Słowackiego, skądinąd utworu kanonicznie przedstawiającego sprawę romantycznego dziecięctwa. Anna Kubale nazywa poemat Słowackiego wręcz „opowieścią o rozpoznaniu wyobraźni artysty, w którym ten drugi, pełniąc rolę sobowtóra, przyjmuje na siebie inicjację w najgłębszą tajemnicę »ja« dziecka młodszego, odzwierciedla ją – przerysowując – i ponosi śmierć" (A. Kubale: *Dziecko romantyczne*…, s. 83–84). Wprawdzie w utworze Lipskiego żadne z dzieci nie umiera, ale inicjacja w literaturę dokonuje się dzięki pośrednictwu starszego brata, który odsłania przed młodszym dzieckiem sekrety pisania.

pierw, w czasie spaceru po mieście, narracyjna kamera utrwala księżyc, słońce i deszcz, dalej rejestruje tylko to, co niepochwytne: ciemność, wiatr i mgłę. W kwestii poetyki jest tu Lipski nieodrodnym synem modernizmu polskiego w jego młodopolskiej, sztampowej wersji. Deszcz „tak cicho płacze jak moja dusza. Kochany, jesienny deszcz" – to przecież wyraźna parafraza *Deszczu jesiennego* Leopolda Staffa. Natomiast nowela Andrzeja, którą zachwyca się bohater-narrator, „była cząstką jego serca, odłamkiem jego duszy…", a jej magia miała polegać na wywoływaniu u odbiorcy silnych wzruszeń. „Kto ją czytał, ten kończył ze łzami w oczach". W przesadnie nastrojowym tekście znalazło się jeszcze kilka innych młodopolskich symboli, w tym także hipnotyczna sugestia, wprowadzająca niepewność, niekonkretność i niesamowitość[22]. Nieustający poszukiwacz niesamowitego Zygmunt Freud, próbując przezwyciężyć u odbiorcy literatury wrażenie piętrzącej się nierealności, tłumaczył, że tak czy inaczej „pisarz […] stoi na gruncie zwykłej realności"[23]. Wrzucona do ognia, urwana nowela traktuje wprawdzie o chłopcu unoszonym przez pociąg, w którego serce trafia „jakieś ciche słowo". Mistrz nierealnego Rainer Maria Rilke podkreślał wszakże: „Stylizowane, a więc nierealistyczne przedstawienie uważam w tym wypadku jedynie za coś przejściowego; bo przecie na scenie zawsze będzie najbardziej pożądana ta sztuka, która upodabnia się do życia i jest w tym »zewnętrznym« sensie prawdziwa"[24]. Nastrojowa narracja Lipskiego, pozostająca jeszcze w „strefie granicznej" i na skrzyżowaniu estetyk, dopiero szuka języka, by wypowiedzieć wrażliwość chłopięcego podmiotu. W melanżu romantyczno-realistycznych obrazów, upodabniających się do młodopolskiej sugestii albo ekspresjonistycznego rozdarcia, widać jednak wyraźnie skłonność młodego prozaika do zestawionej, metonimicznej wypowiedzi, która chce nadążyć za nieciągłą i drażliwą świadomością bohatera. Tej analogii Lipski będzie się odtąd już zawsze trzymać.

[22] Por. M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994, s. 232–243.

[23] S. Freud: *Niesamowite*…, s. 260.

[24] R.M. Rilke: *Historia opowiedziana ciemności*…, s. 25.

## Strefa cienia (*Noga, Śmierć* 1[25])

W *Nodze* i *Śmierci*, dwu opowiadaniach osiemnastoletniego autora z 1935 roku, czarne, szalone słońce staje się przejawem melancholii, czyli metafizyki, która nie ma swojego środka i wypełnienia. Pisarz chętniej więc sięga po figury tego, co straszne i „niesamowite" oraz bliskie grozie istnienia w wariancie ekspresjonistycznym, niż po obrazowanie melancholijne, ukryte za zrównoważonym i łagodnym spojrzeniem niewiele widzącego spacerowicza. Ważna rola przypadła tu ciemniejącemu księżycowi, albowiem – powiada Octavio Paz – melancholia to usposobienie, „któremu właściwy jest półmrok"[26]. Mistrzem obrazowania miejsc, którym „przyświeca" fatalne, przesłonięte czernią światło księżyca, jest jednak przede wszystkim Georges Bataille, autor *Historii oka*. W rozdziale *Słoneczna plama* szesnastoletni kochankowie, Simona i bohater-narrator, oddają się miłosnym igraszkom: „[…] prześcieradło, z ogłuszającym hukiem napinane przez wiatr, pośrodku zbrukane było olbrzymią mokrą plamą, przez którą na wskroś przeświytywało światło księżyca… W chwilę potem chmury znów zakryły księżycową tarczę; wszystko pochłonęła ciemność"[27]. Z kolei w finale Simona i Marcela zapamiętale się onanizują, a narrator zrasza trawę spermą. Erotyczny język *Nogi* Lipskiego jest znacznie mniej intensywny i bardziej nastro-

[25] Podaję oznaczenie opowiadania za Hanną Gosk. Zob. L. Lipski: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002.

[26] O. Paz: *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*. Przeł. P. Fornelski. Kraków 1996, s. 159.

[27] G. Bataille: *Historia oka*. W: Tenże: *Historia oka i inne historie*. Przeł. T. Komendant, W. Gilewski, I. Kania. Kraków 1991, s. 90. W tekście *Soleil pourri*, pochodzącym z wydanego w 1927 roku zbioru *L'Anus Solaire*, Bataille poszedł jeszcze dalej, łącząc idealizm oka i słońca z erupcją fekaliów, a tym samym czyniąc solarne bóstwo odpowiedzialnym za „kryzys epileptyczny" i „ejakulację mentalną" bohaterów. Por. W. Menninghaus: *Święty wstręt (Bataille) i lepka marmelada egzystencji (Sartre)*. W: Tenże: *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. Sowinski. Kraków 2009, s. 416–417.

jowy. Unika bezpośredniego nazywania stanów ciała zainteresowanych sobą bohaterów i osłabia ich seksualną mękę piętrowymi hiperbolami oraz metaforami („[…] straszna rozkosz teraźniejszości, która dławiła i falowała łzawo, księżycowo w gardle" – Pzz, 113). Kochankowie wydają się przez to nierzeczywiści; odseparowani od ciała, stają się samymi słowami, wędrującymi do wewnątrz, ku jakimś nieznanym głębinom („Spod przymkniętych powiek zobaczyła oczy Jeda całkiem blisko. Wyglądały jak otwory jaskini. Zdawało jej się, że są wejściem, zdawało jej się, że weszła, że idzie. Zaśmiała się głupio. Nagle śmiech zmienił się w krtani w szumiący płacz i smutno wyleciał w szczęśliwość" – Pzz, 113). W dodatku nastrojowo erotyczny język opowiadania znacznie chętniej porusza się w rejonach sugestii i metaforyzowania psychicznej głębi. Właściwa jest mu także metonimia, obejmująca psychizację (a w zasadzie erotyzację) krajobrazu, który rozpala się w pożądaniu, „wyręczając" milcząco zawstydzonych kochanków („Cisza. Niepewna, przedbłyskawicowa"; „Myśli wplątane w czerwone, szepczące oddechy. Każda myśl napęczniała, falująca krwią" – Pzz, 113; „Zwęglone słońce spadło za las"; „Spaliły się płomienie… Słońce urwało się, spadło" – Pzz, 114).

Dokładnie w ten sam mechanizm erotyzacji świata przedstawionego wyposażona została *Śmierć*, króciutki obrazek, w którym młody chłopak zaczepia dwie dorosłe kobiety. Niespodziewanie stają się one uczestniczkami słonecznej feerii i teatru umierającego świata, spoza którego dyskretnie wychyla się młodzieńczy erotyzm, najczęściej w przebraniu lub masce. I tak na przykład obie bohaterki są nie prostytutkami, lecz błąkającymi się po ulicach miasta asystentkami śmierci wszechświata, z których jedna ma oczy „koloru księżyca wśród mgły", druga „liści na wiosnę", a jej „głos jak promień różowego światła błyszczał na tle nieba" (Pzz, 115).

Pozbawione całkowicie metaforycznej otuliny wydaje się o rok młodsze opowiadanie *Jola, czyli grzebanie w przeszłości*. Scena pomiędzy tytułową bohaterką a młodziutkim Jenem reprodukuje fantazję z *Opowieści o małym Kurcie*. Ale czyni to dosadniej i dokładniej, z mitu werterowskiego zachowując jedynie

wątek konfliktu pokoleń oraz związek miłości ze śmiercią (uścisk miłosny bohaterów następuje tuż po śmierci stróża kamienicy, w której odbywa się ich spotkanie):

> Ten chłopiec nazywał się Jen. Jola siadła koło niego i wzięła go na kolana […]. Czuła jego chłopczykowate, chude ciało, zalatujące ciepłem i świeżą męskością […]. Jola szeptała: – Czy mnie kochasz? Kochasz mnie? – Jen bełkotał coś przez swoje piękne, trochę skrzywione usta. Potem zaczął ją całować i wdzierać się rękami za szlafrok i koszulę (Pzz, 119).

Niemal identyczne relacje między bohaterami udało się Lipskiemu powtórzyć w *Śmierci* z 1938 roku:

> Joanna ma dwadzieścia pięć lat, Kamil siedemnaście […]. W domu leży Ludwik [mąż Joanny – M.C.], który ma umrzeć […]. Kamil leży na łóżku. Wstaje, podchodzi do niej wolno i obejmuje za szyję tak, jak to chciał zrobić Jano [mały syn Joanny – M.C.]. Porusza się jak kot. Joanna stoi we drzwiach i ma usta smutnie wygięte. Kamil mówi: – Dlaczego? Potrząsa jej głową: – Dlaczego jesteś taka? – Wskazuje ustami na usta. Potem mruczy coś kapryśnie, opuszcza głowę i długie włosy spadają mu na twarz. Ciągnie ją w stronę łóżka. W Joannie zgasło coś. Mówi: – Nie. Chodźmy na ulicę (Pzz, 137).

Wyobraźnię młodego pisarza pobudzał więc bardzo modernistyczny uścisk miłości ze śmiercią, jako motyw literacki sięgający znacznie głębiej, do poezji pierwszych dziesięcioleci XIX wieku[28]. Lipski uaktywnił go w postaci osobistego, erotyczno-tanatycznego mitu, za ważną przyjmując zarówno jego treść perwersyjną, jak i estetyczną. Fabularny szkielet motywu pochodzi z *Cierpień młodego Wertera*: bohaterami jego przetworzenia są więc zazwyczaj chłopcy zakochani w dorosłych kobietach, przesadnie dojrzali, cyniczni, o wyrobionych gustach lite-

[28] Por. na ten temat M. Praz: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 1974.

rackich, samodzielni, o prawie gotowej wyobraźni estetycznej i zdecydowanych wymaganiach wobec świata, znacznie przerastających jego ofertę. Partnerują im kobiety na skraju załamania nerwowego, które muszą uporać się z czyjąś śmiercią lub noszą w sobie inną, mniej oczywistą zadrę albo żałobę. Unowocześnienie mitu sięga jeszcze dalej: Lipski w relacje między bohaterami wprowadza perwersję, wykłada je coraz śmielszym erotyzmem, zachwyca się stymulującą rolą śmierci, podnosząc do rangi *spiritus movens* jej nieodzowność jako towarzyszki miłości. W późniejszych wersjach mitu werterowskiego autor wprawdzie zachowa ów dialog, ale zrezygnuje z różnicy wieku między kochankami, chociaż jego wyobraźnię będą podsycać znacznie okrutniejsze, demonstrujące perwersję obrazy: na przykład uścisk kalekiego ciała z młodzieńczą, witalną kobiecością (*Piotruś*).

## Strefa niesamowitego (*Muzyk i dziewczyna*)

W 1919 roku, kiedy powstała rozprawa *Niesamowite*, Zygmunt Freud nadał tytułowemu terminowi co najmniej dwa znaczenia: „niesamowite" było więc tym, co „przeraźliwe, wywołujące lęk i grozę", ukryte[29], oraz swoim najprostszym, zdawałoby się, zaprzeczeniem – tym, co nie jest „samowite" i swojskie, więc musi mieć „postać tajemnicy, jest w ukryciu, jest czymś, co wyszło na jaw"[30]. Nie ma wątpliwości, że dzieci w prozie Lipskiego nie traktują nocy, tak często mylonej z „niesamowitym", jak Mai, „arrasu złudzeń, sensów, słów"[31]. Odwrot-

[29] S. Freud: *Niesamowite*…, s. 235.

[30] Tamże, s. 241.

[31] R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*…, s. 119. Natomiast Maja jako źródło nienawiści, zła i egoizmu oraz schopenhauerowska *principio individuationis*, której nie chce się jeszcze rozedrzeć, by zobaczyć drugiego, odgrywa zasadniczą rolę w zachowaniu młodych bohaterów Lipskiego. Por. R. Przy-

nie, noc dla nich to zasłona tego, co ukryte i groźne, a groźne i ukryte, czyli „niesamowite" właśnie, to stan, w jakim lubią przebywać. Podobnie jak dziecko z *Godziny myśli* Słowackiego, rzucają się w ciemny świat w przeświadczeniu, że obok namacalnego i konkretnego istnieje rzeczywistość prawdziwsza, lecz zakryta, „jeszcze spowita ciemną zasłoną tajemnicy, ale już objawiająca się, już nadsyłająca niewyraźne sygnały"[32]. We wczesnej prozie Lipskiego niesamowita jest zatem rzeczywistość przedstawiona. Ale rzeczywistość mierzona nie kategorią prawdy, w której wygodniej nam przebywać, wygodna rzeczywistość, lecz rzeczywistość ekstremalnych często stanów uniesienia psychicznego bohaterów.

> Dzieci mają jeden świat dla dorosłych, w którym udają, że nie mówią do robaków, udają, że nie boją się muzyki i księżyca, udają, że się boją strasznych bajek i kominiarza, udają, iż wierzą w to, że powinny być umyte, grzeczne, posłuszne… Mali symulanci. I drugi świat dla siebie, realistycznie czarodziejski, najeżony kiełkującymi problemami, pełen zasadzek, widmowy i filozoficzny (N, 120).

Najwyraźniej niesamowite z opowiadań w ściśle freudowskim znaczeniu, *Muzyk i dziewczyna*, równie dobrze mogłoby się nazywać *Koncert Pana Boga*. W ciemnym pokoju bezimienny młody pianista i Ewa spotkali się, aby grać muzykę i opowiadać sobie cudowne historie. Splot cudowności literatury i muzyki jest tym razem bardzo przejrzysty. Ewa wyznaje towarzyszowi swoją tęsknotę za niesamowitym: „On [niesamowity świat – M.C.] rośnie we mnie" (Pzz, 120). Chłopiec naśladuje jej opowieść w grze. Dalej opowiada on, jak w pewnym wielkim mieście odbywał się koncert Pana Boga, na który przybyli Schumann, Beethoven, Bach, Chopin, Rubinstein, Paganini, Wieniawski z Lisztem, Schönberg i Schubert. Ewa dołącza do tego anegdotę o obłąkaniu Schumanna.

---

BYLSKI: *Zasłona Mai*. W: TENŻE: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970, s. 291–298.

[32] A. KUBALE: *Dziecko romantyczne…*, s. 88.

W wizyjno-surrealistycznym opowiadaniu zdziwić może realistyczny język opisanej historii koncertu. Pulsujące w nim „niesamowite" w niczym jednak nie przeszkadza realizmowi. Freud wyraźnie dał do zrozumienia, że realistyczne jest partnerem „niesamowitego" i w dodatku świetnie nadaje się do zaskoczenia odbiorcy. Już na początku opowiadania otrzymujemy sygnał, że będzie mowa o dziecięcej fantazji: jest ciemno, znajdujemy się w owym „innym świecie" Ewy, który „nie jest inny, tylko czasem mi się zdaje" (Pzz, 120). Noc to jednak Maja? To rzeczywistość przez chwilę wyjęta z praw codzienności, zawieszona, ale jednak rzeczywistość, w której „niesamowite" spełnia się najlepiej, podwojona. „[…] wszystkie przedmioty wychodzą z siebie, z latarni wychodzi druga, jakaś inna" (Pzz, 120). Świat podwojonych (podwójnych) lamp to także miejsce ucieczki dzieci, czysta fantazja, o jakiej marzył Rilke: „Przy środkowym stole pod lampą siedzi naprzeciw siebie dwoje dzieci, dwóch chłopców. Siedzą pochyleni niechętnie nad swymi książkami. Są daleko… daleko. Książki osłaniają ucieczkę. Od czasu do czasu nawołują się, by się nie zgubić w głębokim lesie swych marzeń. W ciemnej izdebce przeżywają barwne, fantastyczne przygody. Walczą i zwyciężają. Wracają do domu, żenią się. Wychowują swoje dzieci na bohaterów. Umierają nawet…"[33]. Nawołujące się w ciemnym lesie dzieci to, oczywiście, Ewa i pianista, którzy grają i mówią, żyjąc nie w świecie salonowych sztuczek, tak obcych Rilkemu, lecz w prawdzie o dzieciństwie. Kiedy Ewa mówi: „[…] z drzewa wychodzi inne, a jednak takie samo i wszystko staje się tylko moim światłem, i tam jest całkiem cicho. Jest pusto i strasznie. Muszę gonić sama przez puste ulice", zapuszcza się w gąszcz fantazji. Podąża śladem dziecięcej utopii, przewidującej istnienie „innego świata" dokładnie tak, jak czynili to przed nią bohaterowie *Godziny myśli*, którzy „marzeniem księgi rozumieli ciemne, / Nie rozumiejąc myślą"[34]. Literatura, która przenicowuje marzenia, wydaje

[33] R.M. Rilke: *Historia opowiedziana ciemności*…, s. 34.

[34] J. Słowacki: *Godzina myśli*. W: Tenże: *Utwory wybrane*. T. 1. Warszawa 1965, s. 119.

się bogatsza, spełnia się bowiem w opowieści o koncercie Boga. Koncert to także marzenie kompensujące niespełnienie w „innym świecie", w relacji z duchami zmarłych. Dzieci, jak bohaterowie *Historii opowiedzianej ciemności*, chciałyby spotkać i Boga, i zmarłych. Przeżywają epifanię w literaturze. Literatura jest tu zatem doskonałą kompensacją tego, co nie dzieje się naprawdę, „przygodą z duchami". Anegdota o obłędzie Schumanna ewokuje już inne rejony, neurozę i obłęd. W myśl przekonania Bataille'a nie jest on czymś złym, odwrotnie – obłęd to pozytyw. Kto nie jest szalony, jest głupi – mówi wprost francuski myśliciel. „[…] zdrowie psychiczne jest domeną najbardziej tępych, gdyż jasność umysłu pozbawia równowagi"[35]. Ile jasności musi być w świecie podwójnych lamp, gdzie każdy ma swój cień.

## Strefa zerwania (*Egotyki* I–V)

W 1935 roku na łamach „Naszego Wyrazu" Leo Lipski ogłosił pięć miniatur prozatorskich, firmowanych jedną zbiorową, ale całkowicie autorską nazwą: *Egotyki*, jako kontaminacja dająca sprowadzić się do sumy dwu innych, znacznie szerzej znanych określeń: „erotyki" oraz „ego". *Egotyki* okazały się obszarem spotkania „erotyki" (jako obecności mnie i innego) z „egotyką" (emanacją mnie, mną samą), na którym dokonało się również całkowite zerwanie ze standardami narracyjnymi, dzięki czemu sprawa różnic między poezją i prozą stała się dla Lipskiego nie najważniejsza, ale i nie dość jasna. Aporia, której zarys przedstawił pisarz w 1935 roku, przygodnie wracała w jego powojennej twórczości, w której wspomniana forma podejmowana była jeszcze kilkakrotnie. Na początku wymagała ona od Lipskiego jednak zdecydowanej wolty: jako autor egotyków nie mógł dłużej udawać, nawet częściowo, że kiedykolwiek zostanie realistą. Toteż Lipski

[35] G. Bataille: *Ksiądz C.* Przeł. K. Jarosz. Warszawa 1998, s. 56.

dość szybko uległ przekonaniu, że czas i przestrzeń, które do niedawna uchodziły za pojęcia proste i nieodwołalne jako dziedzictwo pozytywizmu, zwłaszcza w spotkaniu z odkryciami Einsteina, wymagają rewolucji także w literaturze. To w *Egotykach* pisarz po raz pierwszy posłużył się przestrzenią nieeuklidesową, zrywając niemal natychmiast z tradycyjnie spójnym opisem sytuacyjnym, opowieścią realistyczną (której kryptogram zastosował jednak jeszcze w 1936 roku w *Muzyku i dziewczynie*) oraz z drobiazgowym komentarzem narratora[36]. W utworach takich jak *Pociąg* odczuwa się jednak niepewność autora, rozważającego kilka możliwości organizowania wypowiedzi naraz:

> Pociąg płynie faliście wśród pól. Panienka przy oknie kołysze się i płacze. Starszy pan czyta gazetę. Chłopiec stoi przy drzwiach i zdaje mu się, że przez poruszanie klamki kieruje pociągiem (Pzz, 142).

Mamy tu reporterską czujność, dziennikarską „siekaninę", ale także składnię zestawienia oraz całkowity brak ekspresjonistycznej ornamentyki.

Podobnie w *Egotyku* III:

> Świat przygniótł mi zmęczone oczy i złamał wzrok jak szpadę: dlatego lubię noc (Pzz, 142).

Gdzieniegdzie autor odnosi się jeszcze do peiperowskiego imperatywu ekonomizacji języka z rezerwą (stosuje porównania), jak gdyby niezupełnie przekonany, że można opowiadać mimo niego, nie praktykuje już jednak beztroskiej fabulacji. Buduje za to niesyntaktyczny, wyobraźniowy przekaz o wyprawie w góry pociągiem, pozbywając się całkowicie zobowiązań do respektowania zasad tradycyjnej składni (u Lipskiego po pytaniu nie następuje odpowiedź, zdania są coraz krótsze i parataktyczne):

[36] Por. na temat przestrzeni nieeuklidesowej w literaturze awangardowej pierwszych dziesięcioleci XX wieku uwagi Adama Ważyka: *Dziwna historia awangardy…*, s. 54–55.

> Strumień prysnął zza zakrętu. Tam była sosna i korzenie chłepczące wodę. Słup światła z latarki wdarł się w mech. Ołówek leżał na zieleni. Podniosłem go. Nie mogłem przecież zostać przez noc bez niego (Pzz, 143).

„Redukcja związków nawykowych – pisał Ważyk w *Dziwnej historii awangardy* – prowadziła do tego, że obraz świata rozpadał się na fragmenty, na ułamki, zespolone mozaikowo. Świat rozluźnionych związków dawał możność przesączania się fragmentów wspomnień, snów, wyobrażeń głębinowych. Podmiot nie przekazywał ani uczuć, ani stanów uczuciowych, tylko zabarwiał nimi wizję. Mógł znikać albo zjawiać się niespodzianie, był to podmiot analitycznie rozłożony na wizję i postać ludzką bardzo zredukowaną. Nie po to się zjawiał, aby smucić się lub weselić, kochać czy cierpieć, spełniał znacznie bardziej doraźne zadania, stawał się elementem sytuacji w ewokowanym świecie”[37]. Podmiot *Egotyków* był rzeczywiście niezwykle ascetyczny: jako reporter nowej rzeczywistości starał się istnieć w stanie zupełnie wyczyszczonym i wyabstrahowanym z emocji. Jednocześnie jednak nie mógł zaprzeczać pokrewieństwu z bohaterami pozostałych juweniliów, którzy zjawili się w literaturze przede wszystkim po to, by się smucić, kochać i cierpieć. Ascetyczno-neurotyczny podmiot juweniliów nie jest, jak się wydaje, więźniem żadnego wewnętrznego konfliktu, ale wyczulonym poszukiwaczem możliwie wygodnej estetyki, w której znalazłby miejsce zarówno dla młodzieńczego niepokoju, jak i ambicji językowej suwerenności. *Egotyki* jako strefa zerwania są tu przykładem ambicji jeszcze bardziej budującej – rozsypująca się nagle pewność Lipskiego, że można jeszcze cokolwiek opowiadać w rytm stukotu kół pociągu, toczącego się po szynach do przodu, przestawia się nagle jak zwrotnica. „Pociąg płynie faliście wśród pól. Panienka przy oknie kołysze się i płacze” (Pzz, 142).

[37] Tamże, s. 80.

*Rozdział II*

# Sprawy splątane i zamienne
## Ekspresjonizm, kubizm i surrealizm w przedwojennej prozie Lipskiego

Jeżeli istnieje podobieństwo – a sądzę, że istnieje – młodzieńczej prozy Leo Lipskiego do przedwojennej poezji Adama Ważyka (przede wszystkim) oraz prozy Brunona Schulza i *Zenobii Palmury* Jarosława Iwaszkiewicza, najpełniej wyraża się ono w porównaniu Lipskiego do poety antydziewiętnastowiecznego (według określenia Małgorzaty Baranowskiej[1]), który zostawiając za sobą tradycję ubiegłego wieku, wiele z niej jednak unosił: „[…] a to przodków romantycznych, jak surrealiści, a to szczegóły, przedmioty, krajobrazy – przede wszystkim związane z miastem”[2]. W bezsprzeczny sposób stał się Lipski zakładnikiem paradoksu: apologetą awangardy i pielęgnującym pamięć o wczesnomodernistycznej (młodopolskiej) estetyce jej apostołem; twórcą wyobraźni Holokaustu, który nie rozstawał się z nieaktualnymi już wtedy, w drugiej połowie XX wieku, poetykami, a pisał tak, jak gdyby Zagłady w ogóle nie było[3]. Tę paradoksal-

[1] Por. M. Baranowska: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984.

[2] Tamże, s. 258.

[3] Podejrzliwy wobec literatury Lipskiego Andrzej Bobkowski w liście do wydawcy *Dnia i nocy* Jerzego Giedroycia podkreślał „zaprzeszłość” jej języka jeszcze dosadniej, niż czynił to w stosunku do innych pisarzy, których twórczość nie zgadzała się z jego gustem: „Leo Lipski pisany stylem modnym niedługo po pierwszej wojnie i wprowadzonym przez Niemców […]. Lipski, jeżeli nie wyjdzie

ność wyobraźni Lipskiego widać już w juweniliach. W dziesięciu krótkich opowiadaniach, ogłoszonych w „Kuźni Młodych", „Naszym Wyrazie" i „Pionie" pomiędzy rokiem 1932 a 1938, pojawia się widzenie świata w kategoriach rezygnacji, rozpaczy i niepokoju, a zaraz obok niezmiernie ważna predylekcja, by wszystkie te pojęcia rozsadzać lub załagodzić. Młodopolska estetyka istnieje tu nie w czystej, samodzielnej postaci, ale zmącona, w towarzystwie zaledwie kilku chwytów literackich, przez autora *Piotrusia* potraktowanych jednak z powagą godną lepszej sprawy i nowego stylu, który zresztą miał potem Lipski budować i umacniać przez następne kilkadziesiąt lat w swoim pisaniu. Składają się nań m.in. reporterskie „siekane zdania", pozbawione melodii i rytmu (określenie Andrzeja Bobkowskiego[4]), które jednocześnie dają wrażenie pojedynczo kładzionych myśli, nieuwikłanych ani w zależności semantyczno-składniowe, ani w żadne inne pokrewieństwo; zupełnie niesymbolistyczne pojmowanie przestrzeni; groteskowe „zwichnięcia" fabuły, wyzwolonej z realizmu dzięki zastosowaniu odstających od reszty point i konceptów; i wreszcie przewaga ekwiwalentyzacji nad deskrypcją oraz narracją[5]. Czyli, mówiąc w największym skrócie, sztafaż środków, jakimi posługiwała się awangarda poetycka i prozatorska pierwszych dziesięcioleci XX wieku.

Lipski jako prozaik, „przebijający się" do grona przedstawicieli literackiego postępu, zdołał swoje wczesne utwory najbardziej zbliżyć do twórczości jego trzech najwybitniejszych przedstawicieli: Witolda Gombrowicza, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Brunona Schulza. Nie bardzo jednak wiadomo, na czym

z tej sztancy, to cześć". J. Giedroyc, A. Bobkowski: *Listy 1946–1961*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył J. Zieliński. Warszawa 1997, s. 424.

[4] Tamże.

[5] Chodzi oczywiście o ekwiwalentyzację rozumianą po peiperowsku jako czynność języka poetyckiego, który zamiast nazywać lub opisywać, wytwarza układy zastępcze, z jednej strony służące uwyraźnieniu stosunku obcości podmiotu do rzeczy, z drugiej – uwzględniające właśnie ów stosunek. Por. J. Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998, s. 185 i n.

konkretnie miałby polegać fenomen tego „zbliżenia" i na jakich przesłankach miałoby się zasadzać bliskie pokrewieństwo autora *Apolla* oraz *Legendy o Czarnej…* ze wspomnianymi pisarzami; podstawę do sformułowania efektownego określenia „twórczość cynamonowo-ferdydurkiczna" dało krytyce raczej przeczucie, że wymienione narracje „muszą" jakoś „zależeć" od *Pamiętnika z okresu dojrzewania* albo *Sklepów cynamonowych*, niż całkowita pewność o ich styczności[6]. Całkowitej pewności, skąd Lipski czerpał pierwsze literackie inspiracje, nie daje tak naprawdę nawet jego dzieło[7]. Autor nie pozostawił żadnej adnotacji o fascynacjach ekspresjonizmem, kubizmem czy surrealizmem (o których z kolei pisał rozlegle w swoich powojennych esejach Ważyk). Pewne jedynie wydaje się zainteresowanie młodego Lipskiego oryginalnym prawem emergencji, ustanowionym przez jego wuja i docenta na Uniwersytecie Jagiellońskim, znanego krakowskiego przyrodnika Joachima Metallmanna. Wprawdzie emergen-

[6] O „szkole cynamonowo-ferdydurkicznej", „założonej" przez Schulza i Gombrowicza, oraz jej „uczniach": Tadeuszu Kwiatkowskim (*Lunapark*), Stanisławie Dygacie (*Jezioro Bodeńskie*) oraz Kazimierzu Brandysie (*Drewniany koń*), a także zależnościach między wczesną prozą Lipskiego i Gombrowicza, pisała Hanna Gosk. Uczona utrzymywała, że „gdyby w końcu lat czterdziestych powieść Leo Lipskiego [*Niespokojni* – M.C.] ukazała się w kraju i miała szansę na neutralną, pozbawioną zideologizowanej otoczki analizę walorów literackich, musiałaby zostać uznana […] za utwór ze szkoły cynamonowo-ferdydurkicznej". H. Gosk: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998, s. 54. Wypada zauważyć, że wymienieni przez Gosk autorzy (za wyjątkiem Kwiatkowskiego) stali się znacznie wcześniej głośnymi bohaterami artykułu Kazimierza Wyki *Rozrachunki inteligenckie*, w którym ani razu nie padło nazwisko Gombrowicza i Schulza. Por. K. Wyka: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974, s. 175–192. Na temat podobieństw pomiędzy pisarstwem Schulza i Lipskiego zob. R. Mielhorski: *Usunięte dno cierpienia. „Święty Paweł" Leo Lipskiego*. W: R. Mielhorski, G. Piotrowski, R. Preus, M.H. Staśkiewicz: *Wyobraźnia stwarzająca. Analizy i interpretacje małych form prozatorskich*. Bydgoszcz 1994, s. 43.

[7] W związku z czym zestawienia utworów Lipskiego z tekstami Bataille'a, Rilkego, Alain-Fourniera i innych autorów muszą pozostać tylko zestawieniami, podkreślającymi podobieństwo języka i wyobraźni prozaików, a także inne intertekstualne powinowactwa, które jednak nigdy nie ułożą się w algorytm i nie zamienią w stanowczą pewność.

cja nie miała wiele wspólnego z literaturą, jako koncepcja biologiczna ugruntowana w latach dwudziestych w Anglii, daleko od Krakowa, mogła jednak, w zmienionej, metallmannowskiej wersji, znacząco ukształtować myślenie Lipskiego o rzeczywistości w sztuce, przesądzając o jej statusie jako czymś ruchomym, wciąż rozwijającym się, choć niesprowadzalnym do prostej sumy poprzednich, mniejszych wartości[8]. Weźmy najbardziej emergencyjne spośród juweniliów – *Opowieść o małym Kurcie*, *Nogę* oraz *Niepokoje księżycowe*. Chociaż przeważają w nich wątki młodopolskie (fascynacja śmiercią, młodzieńcze niepokoje, krańcowość doznań, intensywność przeżyć, nierozwiązywalność problemów, szaleństwo melancholii), nie sposób w tych trzech fabułach nie dostrzec jeszcze innych jakości, odcinających je od przebrzmiałej już wówczas lub epigońsko naśladowanej poetyki. Nowymi, emergencyjnie pewnymi prawami, niesprowadzającymi się tylko do estetycznych zaszłości, trzeba by tu więc nazwać najpierw prawa stanowiące o przestrzeni. Akcja *Opowieści o małym Kurcie* rozgrywa się w sanatorium; jednak narrator przenosi ją do poszczególnych miejsc uzdrowiska nie płynnie, ale skokami: raz jest to balkon, zaraz potem jadalnia, to znowu pokój bohatera albo zaciszna polana. W narracji *Nogi* Lipski opukuje przestrzeń jak kubiści – symultanicznie, z kilku stron równocześnie (pokazując parę zakochanych najpierw „od wewnątrz", za pomocą narracji personalnej, później „od zewnątrz", z perspektywy natury, a ściślej – „zwęglonego słońca", spalającego się nad ich głowami; podobnie czyni w fabule zatytułowanej *Apollo*, gdzie to samo podwórko pokazuje w czterech różnych ujęciach, naśladujących język kina). W rosnącym napięciu Ri z *Niepokojów księżycowych* udało się pisarzowi wejść z kamerą narracji zupełnie do wnętrza bohaterki, która, chociaż przemieszcza się fizycznie, między szpi-

[8] Konsekwencje takiego myślenia napotkamy już w artykule Lipskiego o twórczości Tomasza Manna *Wędrówka* („Nasz Wyraz" 1936, nr 1), pisanym pod wpływem koncepcji Metallmanna, który „w jednej ze swych prac zamieścił nawet specjalne podziękowanie za pomoc w jej przygotowaniu skierowane do osiemnastoletniego wówczas kuzyna [musiało być to w roku 1935 – M.C.]". Cyt. za: H. Gosk: *Jesteś sam w swojej drodze…*, s. 8.

talem, gdzie umiera jej ojciec, a własnym pokojem, naprawdę pokonuje dystans dzielący ją od samej siebie („Zbliżyła w mroku do lustra twarz" – Pzz, 126) i porusza się w rzeczywistości wewnętrznej[9].

Przypomnijmy, że zasadnicza zmiana w planowaniu przestrzeni przez dwudziestowieczne awangardy w stosunku do sztuki sprzed zmiany paradygmatu opierała się na zakwestionowaniu symbolizmu. Wąsko rozumiany modernizm (jako estetyka schyłku XIX wieku) okazał się, zdaniem autorki *Surrealnej wyobraźni i poezji* Małgorzaty Baranowskiej, ostatnim systemem symbolicznym, do opisu nowej rzeczywistości jednak niewystarczającym i niezdolnym. „Futuryzm zafascynowany szybkością cywilizacyjną usiłuje stworzyć nawet na obrazie złudzenie natychmiastowego następowania po sobie poszczególnych faz ruchu. Dadaizm po prostu pragnie zareagować na bezsens świata za pomocą pokawałkowania go i zdania się na przypadek. Sztuka abstrakcyjna tego czasu (niezależnie od orientacji) objawia tendencje do produkowania mobili, zmiennych płaszczyzn i niejednoznacznych przestrzeni. Notabene twórcy kubizmu, futuryzmu, dadaizmu, surrealizmu potem, to często ci sami ludzie, np. Picasso, Tzara. W tych bardzo w swych realizacjach różnych dążeniach ujawniało się bowiem to samo przekonanie, że w starym języku nie da się wypowiedzieć nowej rzeczywistości – ani niejednoznacznej, pokawałkowanej przestrzeni, której już nie może utrzymać całość transcendencji, ani czasu, który w konsekwencji przestał podlegać realistycznym regułom przyczynowości i też uległ rozczłonkowaniu lub został

[9] Nie od rzeczy będzie podać komentarz Marii Delaperrière do zjawiska przestrzeni w twórczości polskich ekspresjonistów (w tym Tadeusza Micińskiego). Lipski mógł ją przecież strukturować, zarówno opierając się na doświadczeniach kubistów, jak i przedstawicieli ekspresjonizmu w literaturze, nie wypracowując żadnego własnego języka: „Perspektywy prezentują się tutaj wyłącznie pod postacią złamanych kątów, a świat rozpada się pod uderzeniem zniekształcających metafor". M. Delaperrière: *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. Dziadek. Katowice 2004, s. 41.

unicestwiony w symulowanych równoczesnościach”[10]. Emergencyjna twórczość Lipskiego, nastawiona na rejestrowanie zmian i zmianę rejestrów, przejęła więc nowoczesną koncepcję przestrzeni, nie mając innego wyboru. „Dziwna epoka, schizofreniczna, epoka impotencji i neurozy przymusu, logistyki i fizyki, która w swojej dokładności gubi materię i poprzez wzory matematyczne **przelewa się w rzeczywistość** [podkr. – M.C.]” – tłumaczył w egotyku *Epoka* swój wybór Lipski[11], który nie poszedł jedynie szlakiem poetów. Zachowując przywileje języka symbolistycznego (metafora, muzyczność powtórzeń, sugestia) i nabywając prerogatywy awangardy, upodobnił w pewnym sensie swoje narracje do opowiadań Schulza, u którego spotkanie obu wspomnianych żywiołów, symbolistycznego i awangardowego, nie tylko nie doprowadziło do estetycznego bałaganu, ale wręcz nadało schulzowskiej poetyce cechy niebywałej oryginalności. Włodzimierz Bolecki, analizując poetycki model w prozie autora *Komety*, tłumaczył to następująco: „[…] kontaminacja dwóch centralnych – a przecież do siebie niesprowadzalnych! – programów artystycznych dwudziestolecia czyni z poetyki sformułowanej Schulza zjawisko o niezwykłej oryginalności. Autor *Sklepów cynamonowych* formułuje bowiem swoje koncepcje nie obok ani też przeciw teorii języka poetyckiego Awangardy […], lecz jako kontynuację i modyfikację […]. Ta nie mająca w okresie międzywojennym precedensu kontaminacja i kontynuacja doświadczeń dwóch wykluczających się estetyk jest jednym z podstawowych paradoksów określających historycznoliteracki status jego koncepcji literackości”[12]. Twórczość Lipskiego mogłaby w zasadzie podważyć istotę schulzowskiego precedensu, gdyby trwałość kontaminacji, o której pisał Bolecki, przekroczyła próg II wojny światowej. Tymczasem

[10] M. Baranowska: *Surrealna wzbraźnia i poezja…*, s. 29.

[11] L. Lipski: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002, s. 59.

[12] W. Bolecki: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1996, s. 226.

w jego prozie, obok tendencji do grupowania wykluczających się estetyk, pojawiła się wyraźnie antysymbolistyczna koncepcja słowa poetyckiego, oparta z jednej strony na jego wyróżnieniu i waloryzacji, z drugiej – na upodabnianiu prozy do mowy potocznej. W efekcie, emergencja językowa juweniliów, posługujących się porównywalną do literatury Schulza poetyką, nie przypomina „estetyki przepełnienia”[13], dystansując się także od „staroświeckiej” retoryki *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą*. Lipski nie przeciwstawił sobie języka potocznego i poezji, ale próbując je złączyć, zbliżył juwenilia do protokolarności wczesnej prozy Iwaszkiewicza[14].

Emergencyjna koncepcja sztuki połączona z antytradycjonalistycznym budowaniem przestrzeni musiała więc przynieść rezultat w postaci zmian w języku literackim. W juweniliach widać je najwyraźniej na poziomie składni. Zamiast narracyjnego *legato* w *Opowieści o małym Kurcie* otrzymujemy *staccato* jak gdyby „wyjęte” z *Zenobii Palmury* (1919) – zdania nie są powiązane z sobą i przypominają składniową „sieczkę”:

> Kurt nie mógł spać. Noc była jasna. Cienie przedmiotów przybierały potworne kształty… Właściwie nie bał się. Czuł tylko jakiś niepokój. Czekał świtu. Czas dłużył się. Potem szczyty stały się jasne… jaśniejsze… czerwone. W dolinie było ciemno. Refleks granitowych skał padał w dół… Kurt wyszedł na balkon (Pzz, 103).

[13] J. Jarzębski: *Wstęp*. W: B. Schulz: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. XXXVII.

[14] „Styl protokolarny pojawia się wszędzie tam, gdzie potrzebne jest opisanie życia, którego cechę podstawową stanowi […] brzydota. Styl ten z reguły operuje składnią asyndetyczną i parataktyczną. Była to charakterystyczna cecha […] prozy pierwszej połowy lat dwudziestych, która wzięła się z naśladowania *Iluminacji* Rimbauda, tłumaczonych zresztą przez samego Iwaszkiewicza z Rytardem. W zasadzie jest to styl ówczesnej prozy poetyckiej, która nie stroniła bynajmniej od werystycznej, »prozaicznej« sprawozdawczości i starała się unikać metafor, sztampowej leksyki poetyckiej i symboli”. R. Przybylski: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970, s. 22.

Jeszcze swobodniejszej składni użył Lipski w *Apollu*:

> Mrok opada na nasze podwórko. Ściany domów wyglądają jak dekoracje w teatrze. W górze jest blade, żarzące się niebo. – Płachta rozciągnięta nad domami. Matowy księżyc jest zanurzony do połowy w wodzie nieba, a falowate chmurki topią go co chwila i znów odsłaniają. Ślepia gwiazd patrzą na mnie. To wszystko wygląda jak kwadratowy wycinek. Na dole jest szarość. Wszystko kąpie się w kołyszącym mroku. Mrok wygląda jakby był gęsty, ciekły. Można by zanurzyć w nim rękę. Wtem błysnęły oczodoły okienek. Jedno, drugie… zamajaczyły w nich jakieś postacie – moi towarzysze. Ja też zrobiłem światło (Pzz, 109–110).

Zarówno w jednym, jak i w drugim fragmencie rzeczy nie zostały nazwane bezpośrednio, tak, by mogły wprost oznaczać wschód lub zachód słońca, ale otrzymały nazwy zastępcze, odsyłające znaczenie daleko poza horyzont oczekiwań odbiorcy. W *Apollu* znaczenia zostały przejęte z trzech źródeł: mrok jest tam gęstą cieczą (w której zanurzyć można rękę i jednocześnie dostrzec jej oczy – okienka), domy przypominają dekoracje w teatrze, a niebo z resztkami zachodzącego słońca żarzy się niczym żarówka. Rzeczy są zatem czym innym, niż się wydają, wskutek czego więzi między nimi zostały pozbawione zwyczajnej oczywistości i zastąpione sztucznym układem. Dodajmy, że układem podwójnym w jego sztuczności: będącym najpierw emanacją ekwiwalentyzacji, ale odsyłającym także do świata wycinków („kwadratowy wycinek"), płacht („płachta rozciągnięta") i dekoracji („dekoracje w teatrze"). Świata teatru słów. W pewnym sensie Lipski nawiązuje do rygorów składniowych narzuconych poezji przez autora *Nowych ust*[15]. Przede wszystkim interesuje go jednak jukstapozycja – jak we fragmencie opowiadania *Muzyk i dziewczyna* z 1936 roku:

[15] Por. T. Peiper: *Tędy*. W: Tenże: *Pisma wybrane*. Oprac. S. Jaworski. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 113.

> Po niebie sunęły bardzo szybko chmury. Zdawało się, że dom leci gdzieś w tył, zapada się. Muzyk i dziewczyna siedzieli, milcząc, zanurzeni w cieniu historii. W dziewczynie rzucała się męka (Pzz, 124),

albo w pointach, zwykle oddzielonych od reszty opowiadania treściową rozbieżnością, wzmocnioną zabiegiem składniowego zestawienia:

> Różowy człowiek chodzi po promieniach księżyca. Matka płakała. Ri siedziała z założonymi rękami (*Niepokoje księżycowe* – Pzz, 127).
>
> Wiszą białe sanatoria, jak gniazda, na zboczach gór. Na tarasach leżą ludzie, patrzą na Czarną i śmieją się (*Legenda o Czarnej…* – Pzz, 112).

Najwidoczniej dobrze znając założenia poezji awangardowej i posługując się biegle jej technikami, autor *Piotrusia* zdawał sobie sprawę z ograniczeń składni. Wydał jej dziwną, częściowo prewencyjną wojnę. W syntaksie widział przeciwnika, z którym należy walczyć nawet za cenę bycia niezrozumianym. „Być rozumianym – oświadczył dumnie Marinetti – nie jest wcale rzeczą konieczną”[16]. „Składnia – głosił [także – M.C.] wódz włoskiego futuryzmu, a z nim jego, również polscy, wyznawcy – to jedno z takich utwierdzonych przyzwyczajeń, które są całkowicie dowolne i działają na zasadzie inercji, uniemożliwiając człowiekowi bezpośredni kontakt z życiem. Zakłamuje ona świat materialny, ponieważ ustala statyczne relacje między zjawiskami, które są dynamiczne i zmienne. Dzięki syntaksie człowiek ma złudzenie, że przebywa w świecie uporządkowanym i zhierarchizowanym, co nie pozwala mu na współżycie z rzeczywistym potokiem zdarzeń i paraliżuje jego własną wobec nich aktywność. Powinnością poezji jest burzyć to złudzenie poprzez wytrącanie słów ze związków syntaktycznych, poprzez dawanie im

[16] Cyt. za: tamże.

maksimum samodzielności, poprzez ciągłą dezorganizację kontekstu zdaniowego”[17]. Autor *Nogi* i *Śmierci* niewątpliwie przejął z poezji zamysł trzaskania iluzji, raz jeszcze przekonując swoich czytelników, że nie dostrzega między mową wiązaną a niewiązaną nieprzekraczalnej granicy, a wspomniane określenia traktuje jako zbyt sztywne i śmieszne. W czym, podkreślmy, okazał się również Lipski awangardzistą-apostatą, podstępnie „wykradającym” poezji to, co dotąd było jej wyłączną własnością – pseudonimy[18].

Jako twórca osobliwych, udziwnionych metafor pozostawał natomiast krakowski gimnazjalista nie tylko uczniem awangardzistów; wątpliwe nawet, czy można byłoby go w tym miejscu ustawiać obok zdyscyplinowanego poety rygoru, składni i świadomości – Adama Ważyka[19]. Metafory Lipskiego wydają się zdecydowanie bardziej „rozczochrane” i „wierzgające”; „krzyczą” i „hałasują”, rozgrzewając się w ogniu własnej temperatury. Niekiedy nawet trudno je odróżnić od katachrez, podobnie jak w prozie Schulza nazywających „takie własności rzeczy, zjawisk lub ludzi, które są niewyrażalne w słownikach związanych z nimi tematycznie”[20]:

---

[17] J. Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej…*, s. 83–84.

[18] „[…] **proza nazywa, poezja pseudonimuje.** Poezja podnosi rzeczywistość w odrębny świat zdania, stwarzając słowne ekwiwalenty rzeczy. **Rozwój poezji polega na tym, że słowny ekwiwalent oddala się coraz bardziej od imienia rzeczy**”. T. Peiper: *Nowe usta*. W: Tenże: *Pisma wybrane…*, s. 216–217.

[19] M. Baranowska: *Surrealna wyobraźnia i poezja…*, s. 262. Jeszcze trudniej byłoby porównywać metaforę Lipskiego z teorią tej figury, opracowaną przez Tadeusza Peipera; metaforyczne obrazy w juweniliach nie są ani szczelne, ani odpowiednio konceptualne, za to bliżej im do konkretu, gdy tymczasem, zdaniem Peipera, „metafora może być obrazem, ale bywa również słowem zamiast słowa, przenośnią *in absentia*. Peiper rozumiał metaforę jako figurę retoryczną, tak ją zresztą określał, jako poetycki sposób wyrażania gotowej myśli, jako operację językową na zadany temat”. A. Ważyk: *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976, s. 66. Natomiast w metaforach Lipskiego przeważają intuicja, niegotowość, niespodziewane „wypiętrzenia” i emergencja.

[20] W. Bolecki: *Poetycki model prozy…*, s. 283.

> Wstrętne, kłujące słońce, sztyletami promieni wiercisz śmietnik i odkrywasz naszą nędzę […] Piję haustami żółtą mgłę. Wygląda, jakby się wznosiła wprost z gnojnych rynsztoków. Oblepia wszystko. Wyzierają cienie, światła, smugi […] Zataczają się pijane latarnie gazowe. Mrugają mętnymi oczami (*Apollo* – Pzz, 109–110).
>
> Zwęglone słońce spadło za las […] Spaliły się promienie… Słońce urwało się, spadło (*Noga* – Pzz, 114).
>
> […] ziemie płonęły we fioletach, jak blaski niemożliwie białe buchały z przestworza i skrzydlate światy płynęły po niebie […] Wyobrażenia Lo stężały w miejscu jak lód, a światy biły dalej czarnymi skrzydłami, mimo że znieruchomiały […]. Zza blasków wypłynęło czarne słońce, jak dziura w fioletowym niebie, a jednak plastyczne, trójwymiarowe jak kula, i ziało czarnością w dusze (*Śmierć* – Pzz, 115–116).
>
> Misterium napiętych dusz elektryzowało rzeczywistość i przepajało drgającymi jak struny nerwami (*Jola, czyli grzebanie w przeszłości* – Pzz, 118).

W surrealno-ekspresjonistycznych metaforach Lipskiego znaleźć można znacznie więcej energii niż u prekursorów obu tych, w końcu przede wszystkim poetyckich, kierunków – André Bretona czy Georga Heyma[21]. Odnaleźć w nich można, po pierwsze, dość swobodny stosunek prozaika do jednej i drugiej estetyki, po drugie, manieryczną wręcz skłonność do intensyfikacji lub skracania pewnych współbrzmień (nadmiar metaforyki solarnej czy, ogólniej, kosmicznej, przewaga fioletu nad innymi barwami, predylekcja do przedstawiania błahych z pozoru zdarzeń w krańcowy sposób, a jednocześnie „wykrojenie" ze wspomnianych chwytów zaplecza etycznego, łączonego zazwyczaj z ekspresjoni-

[21] Por. A. Breton, P. Soupault: *Les Champs magnétiques*. Paris 1996. W jednym z sonetów z 1910 roku Heym pisał o słońcu: „Czerwona kula wisiała gdzieś hen". G. Heym: *Berlin I*. Przeł. A. Kopacki. „Literatura na Świecie" 2001, nr 8/9, s. 63. Na temat metafor w poezji niemieckich ekspresjonistów por. E. Kuźma: *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 117–128.

zmem[22]). Ekspresjonizm we wczesnym dziele Lipskiego to pusty symbol, *residuum*, splądrowana poetyka, która opiera się na kilku możliwie dobrze przetworzonych figurach retorycznych, razem z surrealną wyobraźnią sumujących się w dość nowoczesną, literacką przestrzeń, łączącą różne języki awangardowe, a nawet poezję z prozą. Nie jest to natomiast kierunek, w którym spotykają się brak afirmacji świata z jego namiętną krytyką, a także – o czym przekonywał Jan Józef Lipski, omawiając własną koncepcję ekspresjonizmu – ekstatyczność, eksklamacyjność, patos i hiperbola języka[23]. Weźmy pod uwagę sam tylko kolor. W ekspresjonistycznej poezji Jana Kasprowicza elementy plastyczne zostały obciążone funkcją emocjonalną: czerwień wzbudza grozę jako kolor krwi i pożarów, barwa bladożółta kojarzyć się może z trupią zgnilizną *etc*. „[…] by budzić wstręt, obrzydzenie, emocje negatywne – [ekspresjoniści – M.C.] posługują się często obrazowaniem nawiązującym do praktyki znanej również naturalistom, to jest z pewnym weryzmem gromadzą szczegóły fizjologiczne i anatomiczne, obrazy chorób, kalectwa, rozkładu, brudu itp., dokonując selekcji na zasadzie oczekiwanej negatywnej reakcji emocjonalnej”[24]. Czerwone, chociaż spokojne słońce z *Dies irae*, hymnu ogłoszonego po raz pierwszy w 1899 roku, przygląda się z góry

[22] Te dosyć swobodne związki Lipskiego z niemieckim ekspresjonizmem w wersji Finka czy Torberga, o których wspominał w liście do Giedroycia Lipski, można odnieść do niepoświadczonych relacji Schulza ze wspomnianą estetyką. Tak pisał o niej Jarzębski: „[…] łączy go z nimi [Schulza z klasykami wiedeńskiej moderny i pierwszymi ekspresjonistami – M.C.] silna świadomość schyłku historycznej epoki, kryzysu rodziny i społeczeństwa, symbolizacja czasu, przestrzeni i postaci, skłonność do fantastyki i oniryzmu, poetyka dysonansu, swoisty »turpizm«, groteska, a także »kosmiczny« zakrój wizji i problematyki”. J. Jarzębski: *Wstęp*…, s. XCVII. Prozie Lipskiego brakuje jednak odwagi do przekroczenia własnych ograniczeń, czyli zasadniczego, zwłaszcza w ekspresjonizmie Benna, punktu startowego, jakim była transgresja. Brakuje mu również inkluzji Ja w obręb zniekształconej rzeczywistości, rozgraniczającej podmiot i język – u Lipskiego eksplodujący gwałtowniej niż pozostałe części świata przedstawionego.

[23] J.J. Lipski: *Wstęp*. W: J. Kasprowicz: *Wybór poezji*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. LIX–LX.

[24] Tamże, s. LXI.

walce dobra ze złem, rozgrywającej się w dolinach świata, pozostając doskonale wtopionym w manichejskie dekoracje, widocznym ich emblematem:

> […] w pożarach spokojnego słońca
> Szatańskim chichotem płoną
> Świeże, niezwiędłe róże
> Grzechu i winy![25]

Można wątpić, czy „czarne słońce" z nieukończonego opowiadania *Śmierć* (1935) to jeszcze symbol melancholii, jeden z elementów ujętego w hiperbolę obrazu ginącego świata, czy po prostu żart, groteskowo osłabiający grozę całości:

> Czarne słońce, brzuchate i ciężarne, zaczęło rodzić. Wzdymało się, rosło, pęczniało jak balon i ziało czarnością. Ciągle zdawało się, że nie może stać się już większe, a ono rosło i rosło. To było dziwne, że wciąż zostawało jeszcze wiele miejsca na niebie. Było opuchnięte, a białe błyski tańczyły koło niego jak szalone. Wtem, gdy już wszyscy prosili, żeby już był raz temu koniec (bo mózgi trzeszczały i pękały), prysło z ulgą, siknęło zielonością, zgniłą, ale błyszczącą, jak flak spadło w otchłań i urodziło potwora. Embrionalny potwór, doskonale okrągły, koloru kulistego pioruna toczył się po niebie. Lo krzyknął: – To jest właśnie śmierć, proszę pani. No, muszę już iść. Bardzo mi smutno (Pzz, 116).

Zbanalizowana figura solarna, po jaką sięgnął Lipski w finale wspomnianego opowiadania, zdecydowanie bardziej przypomina flakowatą piłkę albo pęczniejący balon – atrybuty świata młodych. A przecież juwenilia za bohaterów mają wyłącznie młodych ludzi z ich bardzo konkretną wyobraźnią i niezwykle zmysłowymi potrzebami. Zastanawiając się nad przyczynami „zestarzenia się" polskiego ekspresjonizmu, Adam Ważyk, niestrudzony poszukiwacz poezji konkretu, jako jedną z ważniej-

[25] J. Kasprowicz: *Dies irae*. W: Tenże: *Wybór poezji*…, s. 159.

szych przyczyn podawał jego niekonkretność i nieobrazowość. Nowa poezja potrzebowała bardzo realnej wizji i preferowała zmysłowy ogląd świata, nie zajmowały jej natomiast ani ambicje metafizyczne, ani nad wyraz sztuczna moralistyka. „Uwrażliwienie na wartości życia przebiegało przez komplementarne nastroje młodzieńczego entuzjazmu i rozpaczy, że życie nie jest takie, jakie powinno być”[26]. „Odwet materii” (według określenia Ważyka), jaki wziął na ekspresjonizmie Leo Lipski, doprowadził go do stanowiska, w którym zadaniem literatury było pozostawać w pobliżu rzeczywistości jako tworzywa ruchomego, niejednorodnego i emergencyjnego, a zarazem opisywalnego językami dekonstruującymi syntaksę, antyromantycznymi, ale i niemetafizycznymi. Osiągnął w ten sposób Lipski balans: zrównoważył wciąż jeszcze bardzo modernistyczne zainteresowania odmiennością, pogranicznością i transgresyjnością swojej literatury (miłość chłopca do dorosłej kobiety z *Opowieści o małym Kurcie*, góral-samobójca z *Legendy o Czarnej…*, towarzyszka umierającego mężczyzny, wybierająca zabawę zamiast asystowania śmierci z *Niepokojów księżycowych*), które wyczerpuje kategoria niepokoju, socjologicznym zmysłem. Nędza miejskiego podwórka w opowiadaniu *Apollo*, bohater-narrator, przeżywający dramat niczym z powieści *Uczeń Gerber* Friedricha Torberga, przyglądająca się rozpadowi małżeństwa rodziców dziewczyna (*Niepokoje księżycowe*), mały Jano samotnie czuwający przy ojcu w agonii (*Śmierć*) – to tylko niektóre z wątków, sytuujących wyobraźnię młodego pisarza blisko ziemi i konkretu.

Podobnie jak Ważyk, poeta myślowych rygorów i składniowych zerwań, którego nie rozumiał nawet Tuwim[27], Leo Lipski odnajdywał się w wypowiedziach całkowicie nietradycyjnych, traktujących standardową łączliwość składniową jako ślad zmurszałego i nieistniejącego już wtedy świata. Nie był jednak Lipski artystą konsekwentnym; zafascynowany poetyckim surrealizmem

[26] A. Ważyk: *Dziwna historia awangardy…*, s. 31.

[27] Po przeczytaniu w korekcie *Semaforów* Tuwim miał powiedzieć ich autorowi, że przestał go rozumieć. Por. tamże, s. 68.

i językiem kubistów, tęsknił za ładem młodopolskich symboli oraz moralną bezwzględnością ekspresjonizmu. Wierność jukstapozycji i mistrzowskie pointy, zobojętniające wysoką temperaturę opowiadań, uczyniły go natomiast prozaikiem częściowo zadłużonym u Przybosia i Peipera oraz czerpiącym z ich modeli awangardowości[28], konkurencyjnych wobec światopoglądu poetyckiego Ważyka. Chociaż tak naprawdę dopiero wojenna „lekcja awangardy" dała do zrozumienia autorowi *Dnia i nocy*, że „wątek narracyjny to cienka warstwa nieustannie zagrożona rozpadem"[29]. Z kolei zależności juweniliów od „polskiej awangardy prozatorskiej", zdaniem Mieczysława Dąbrowskiego, tworzonej przez prozaików urodzonych w okolicach roku 1910 (Tadeusza Brezę, Michała Choromańskiego, Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza), nie ograniczały się do najważniejszej dla tej formacji odmiany w zakresie stylu („zamiast się użalać – próbuje się kpić, zamiast ubolewać i cierpieć – żartuje się lub filozofuje"[30]). Zarówno od Iwaszkiewicza, jak i od Schulza zdołał Lipski przejąć poetycki model prozy, opierając się na bardzo podobnych do osiągnięć poprzedników założeniach językowych, czyniących go z jednej strony dłużnikiem symbolizmu i ekspresjonizmu, z drugiej – admiratorem awangardy, który osiągnął więcej niż poprzednicy, nie wzdragając się przed upoetycznieniem najdalej wysuniętych krawędzi rzeczywistości.

[28] Por. J. Orska: *Przyboś i Peiper. Polskie modele awangardowości*. W: Taż: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004, s. 325–352.

[29] J. Kristeva: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007, s. 131.

[30] M. Dąbrowski: *Polska awangarda prozatorska*. Warszawa 1995, s. 29.

*Rozdział III*

# „Coś" marzenia
## *Niespokojni* jako przypadek literackiej koprofagii

### Czytanie jako gromadzenie

Przyjmując, że borgesowski labirynt biblioteczny jest nowoczesną figurą fascynacji książką (jako znakiem jakiejś treści i fetyszem swoich czasów), kilku pierwszym dekadom ubiegłego stulecia, związanym z narodzinami koncepcji *Niespokojnych*, wypadałoby przyjrzeć się uważniej. Leo Lipski okazał się więźniem ich labiryntu i zarazem więźniem książek. Także w dosłownym znaczeniu – jako krakowski Żyd (urodzony w Zurychu), który pochodził ze starej, zamożnej rodziny, silnie przywiązanej do swojej biblioteki – figury równoważącej mieszczański dostatek z ambicjami intelektualnymi klasy średniej. Zjawisko szaleństwa czytania w żydowskiej części Europy Środkowo-Wschodniej objaśnił krótko Bohumil Hrabal:

> Te wielkie miasta – Budapeszt, Wiedeń, Praga, Brno, Kraków – były przesiąknięte żywiołem żydowskim. Żydzi mieli swoje gazety, a każdy naród, z jakim żyli, starał się im dorównywać. Za starej Austrii już sześcioletni chłopcy znali Talmud na pamięć[1].

[1] B. Hrabal: *Drybling Hidegkutiego, czyli rozmowy z Hrabalem*. Rozmawia L. Szigeti. Przeł. A. Kaczorowski. Izabelin 2002, s. 13.

Warto zauważyć, że Lipski, chociaż nie znał w takim stopniu Talmudu (nie był praktykującym Żydem), przeczytał tysiące książek, o czym raportuje (ustami bohatera-narratora) z zastanawiającą dokładnością w powieści *Niespokojni*. Wynikało to z jednej strony z tradycji i kultu księgi, w jakich został (częściowo) wychowany, z drugiej – z uroku czasów jego młodości, które, gdy ogląda się je przez szkło kontaktowe, tworzą dojrzałą, modernistyczną epokę arcydzieł prozy. Biorąc pod uwagę najzupełniej użytkowe korzyści płynące z lektury *Niespokojnych*, można dostrzec w tej debiutanckiej powieści hołd złożony wielkiej literaturze pierwszej połowy XX wieku, ale i zwyczajny katalog z szufladkami, indeksami i opisami bibliograficznymi, noszący ślady czyjegoś, czasem przesadnie intensywnego namysłu. Dokładniejsze spostrzeżenia na ten temat przynosi opowieść Henryka Joffego z telawiwskich „Nowin i Kuriera" z 1964 roku, relacjonująca pobyt publicysty w mieszkaniu Lipskiego z punktu widzenia centralnego w nim przedmiotu – etażerki z książkami:

> Można tu znaleźć bajki murzyńskie, Biblię, listy pożegnalne pewnego pisarza na kilka godzin przed śmiercią, ABC urody, *Historię chasydyzmu* Bubera, dzieła Freuda, Faulknera (którego twórczość Lipski bardzo ceni), Balzaca, Nietzschego, Tomasza Manna, Prousta, Nałkowską, wydawnictwa fotograficzne, zoologiczne, książki z zakresu chorób kobiecych i inne[2].

„Dwie etażerki zapełnione książkami" (Joffe), znajdujące się w skromnym, ulokowanym na parterze mieszkaniu pisarza, złożonym z jednego ciemnego pokoju, w którym stoją jeszcze tapczan, stół, szafa, fotel, stolik, radio, piecyk elektryczny i maszyna do pisania (wszystko w pojedynczych egzemplarzach, konieczne i użytkowe), są ledwie marnym odbiciem jego przedwojennej pasji czytania; są z trudem zrekonstruowaną ze szczątków, z ostatnich oszczędności przypadkową kolekcją niegdysiejszego zbieracza. Zapchane książkami półki wydają się jednocześnie niewznios-

[2] H. Joffe: *Kafka z ulicy Bugraszow*. „Nowiny i Kurier" [Tel-Awiw], 10.01.1964.

łym *signum temporis*, protestem wydanym obfitej, przedwojennej bibliotece ojca, ascetycznym i nieudanym sposobem przeciwdziałania śmierci nowoczesności. W losach przypadku zapisał się także pewien porządek – wyłania się z niego Lipski jako niecierpliwy kolekcjoner, targany pasjami poznawania i porzucania. Lektor czytający szybko, zachłannie, lecz niedokładnie albo zbyt intensywnie i tylko we fragmentach[3]. Człowiek zatracający się w pasji poznania, który pośpiesznie rzuca się na kolejne książki, wiedząc, iż nigdy nie ustanie w swoim nienasyceniu[4]. Debiut powieściowy Lipskiego to raport z jego środka, odpowiednio stonowany i zróżnicowany w aspekcie komunikacyjnym. Jeśli jednak uwzględnić w nim przesunięcia na linii autor – podmiot, okaże się, że powieść Lipskiego w znakomitej większości uzupełnia historię opowiedzianą przez Joffego. W o wiele bardziej zaskakujący sposób niż to wynika z lektury samego tylko rozdziału *Trzech ojców*. Rozdziału, który w efekcie stosownie uproszczonej, biograficznej lektury okazuje się duchową kroniką młodego Lipskiego. Obok „świętej trójcy", czyli Manna, Céline'a i Montherlanta, wymienia się w nim jednym tchem nazwiska dwudziestu kilku innych pisarzy, fascynujących gimnazjalistę Emila. Parę nazwisk wyznacza najważniejszy kontekst wyobraźni młodzieńca, a zarazem dzieła autora *Piotrusia*. Tworzą go Mann i Céline oraz Witkacy. Dalej: Proust, Huxley, du Gard, Malraux. Z pisarzy rosyjskich Lipski ceni Dostojewskiego i Babla. Czyta też *Krakatit* i *Mękę Bożą* Čapka, Rilkego *Opowieści o Panu Bogu*, Hessego *Wilka stepowego*. Z lektur historycznych wylicza się: Villona, Brantôme'a, Aretina, de Laclosa, Musseta, Flauberta z *Bouvardem i Pécuchetem* i France'a. Dalej idą listy: Mariany d'Alcoforado, *Cartas*

[3] Wspominał o tym także po spotkaniu z pisarzem Tomasz Jastrun: „[Unieruchomiony chorobą Lipski – M.C.] skazał sam siebie lub może został skazany na książki. Miałem wrażenie, że ich nie czyta, że je pożera". T. Jastrun: *Zamurowany we własnym ciele. Opowieść o L. Lipskim*. „Plus Minus", nr 29 (236), dodatek tygodniowy do „Rzeczpospolitej" z dn. 19–20.07.1997.

[4] Pierwszy na tę kwestię zwrócił uwagę w przypisie do wspomnień Henryka Joffego redaktor tekstu Robert Mielhorski. Por. H. Joffe: *Kafka z ulicy Bugraszow*. „Fraza" 1996, nr 13, s. 163.

*de Santa Teresa de Jesús*, Verlaine'a, Balzaka. Lipski zajmuje się także plotką: Saint-Simona, Eckermanna, Franka Harissa. Wiele tu rzeczy nieprzydatnych, jak książki „ekscentryczne" o tych, co spadli z czwartego piętra i pozostali przy życiu, o pochowanych żywcem, o snach faraona pod sfinksem, o twarzach sfilmowanych tuż przed zgonem (N, 96).

Samotny syn bakteriologa i autora kilku prac z dziedziny medycyny, Emil, pogrąża się w otchłaniach liter nie z nudów. Kieruje nim niemożliwe, lecz nagłe pragnienie poznania rzeczywistego, skutkujące osiągnięciem pełnej wiedzy; pożądanie uczestniczenia we wszystkim, co nowe i nienormalne (normalne jest nudne i śmieszne). Emil nie dopuszcza do siebie myśli, że ważniejsze od osiągnięcia ekstatycznej pewności świata jest doświadczenie własnego kresu. Pragnie „poetyckiej łatwości", „chwiejnej postawy", „werbalnego projektu", ostentacji, trywialności i literatury[5]. Czytanie w jego wypadku jest zyskiwaniem na czasie i wykluczaniem już dokonanego, selekcją i przebieraniem (szperaniem) w rzeczywistości (jak w koszu z bielizną). Bez tej selekcji zostaje się więźniem straconego czasu, zakładnikiem nudy, męczennikiem powtarzanych w koło czynności:

> Postanowiłem dużo o sobie wiedzieć. Chcę wiedzieć to, co będę przeżywał za dwa lata, to, co można w ogóle przeżywać. Nie chcę tracić czasu na przeżywanie tego, co zostało opisane. Chcę poznać się, wiedzieć z góry, jakie… i robić takie rzeczy (przekreślone wyrazy), czuć takie rzeczy. Nie chcę tracić czasu, chcę zyskać na czasie przez wiedzenie o tym, co może być (N, 56–57).

Czyta Emil intuicyjnie, emocjami, ogniście, wybuchy pasji studząc i równoważąc albo wzmagając grą na fortepianie; zdarza mu się być magiem, gdy szuka w książkach ukrytych fragmentów, zapoznanych ustępów, miejsc, które niedawno miał przed oczami; albo rilkeańskim czarodziejem, bawiącym się coraz odważniej woluminami.

[5] G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. Hademann. Warszawa 1998, s. 115.

> Sondował te miejsca, które mu były potrzebne, głęboko i błyskawicznie; odnajdywał je, czasami ukryte w nieoczekiwanych miejscach, na przestrzeni olbrzymiej książki, instynktem zawodowego różdżkarza, poszukiwacza wody (N, 98).

Lipski pojmuje czytanie jako czynność instynktowną i przymusową, nerwicę:

> Stół Emila: maszyna do pisania, bałagan, papiery. Kurz osiadał na nich. Ale biada temu, kto by je próbował ruszyć […]. Na stole i na tapczanie leżały trzy otwarte książki: *Das Leben*, praca zbiorowa o zagadnieniu życia („książka, którą muszę przeczytać"), Lacroix *Histoire de la prostitution*, tom o prostytucji w średniowieczu („książka, którą się czyta tak, jak się pije wodę"), Glasworthy *Sage* („książka, która mi sprawia przyjemność"). Te trzy książki czytał na zmianę (N, 97).

W przekonaniu autora *Niespokojnych* czytanie cechują: przymus („książka, którą muszę przeczytać"), pragnienie („książka, którą się czyta tak, jak się pije wodę") i przyjemność („książka, która mi sprawia przyjemność"). Jest ono gromadzeniem, zbieraniem, kolekcjonowaniem, wchłanianiem. Czynnością przypominającą jedzenie („pożeranie").

> I gromadziły się fakty, teorie, wyniki doświadczeń, wzdłuż jego hipotez, czasem nie całkiem świadomych, jak opiłki żelaza gromadzą się wzdłuż namagnetyzowanej sztabki (N, 98).

W porównaniu z czytaniem pisanie okazuje się doświadczeniem biegunowo różnym. W niemniejszym stopniu biologicznym, ale rozdzielonym na części, pozbawionym kontinuum, niesystematycznym i pokawałkowanym. Wstrzymującym doświadczone i pomyślane, blokadą, kolką, obstrukcją, ale też rozwolnieniem. Wydalaniem[6]. Z reguły Emil pisze w domu,

[6] Lipski poddał w tym miejscu fizjologiczną precesję kulturowej obróbce, rezygnując z żartów F. Rabelais'go i groteski Kafki, i rozgraniczając to, co

w najróżniejszych, często najmniej sprzyjających sytuacjach. „Na brudno", od razu kontrując napisane albo wycofując się z konstatacji. Natomiast nigdy nie pisze „na czysto", z myślą o definitywnym ukończeniu pracy[7]:

> Wyrwał dwie kartki z zeszytu i napisał (N, 56); A teraz w końcu Emil (tu kończył jakąś bazgraninę…) (N, 99); Emil gryzł pióro jak uczennica, która nie wie, co ma napisać na zadaniu szkolnym (N, 100); Po trzecim spotkaniu z Ewą Emil zapisał (N, 101); Po przyjściu do domu pisał: „Zdaje się, zdania kreteńskie" (N, 192); Potem, jak oparzony, pobiegł do swojego pokoju i zapisał: „Nakłuta na rozkosz, jak motyl na szpilkę". Ziewnął w końcu (N, 202).

Bohater *Niespokojnych*, zapisując w pośpiechu swoje myśli, nie dokonuje w nich żadnej selekcji, towarzyszącej czytaniu. Czynność pisania pojmuje znacznie powierzchowniej, jakby była ona głęboką nerwicą. Jednocześnie czytanie rozumie szerzej (paradoks), bardziej zasadniczo, do niego zmierza (zamierza zostać zawodowym pisarzem, a nie zawodowym czytelnikiem). Wprawdzie udaje się mu ukończyć powieść miłosno-kryminalną o Billu i Ellen, pisaną z myślą o kucharce, niestety matka Emila demonstracyjnie niszczy jego dziełko. Wszystko, co później napisze bohater, otrzyma stygmat nieukończenia, naznaczony agresją

obrzydliwe, od metafory tworzenia literatury. Tymczasem jego poprzednicy wybrali „groteskową jedność szaleńczego pochłaniania i natychmiastowego wydalania *per anus*" bez retorycznej otuliny. Por. W. Menninghaus: *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. Sowinski. Kraków 2009, s. 352–353.

[7] W opowiadaniu *Arnold*, będącym „ciągiem dalszym" *Niespokojnych*, pokazał Lipski historię jeszcze skrajniejszej nerwicy pisania. Brat Filipa Arnold „jak wszyscy ludzie naprawdę wszechstronnie uzdolnieni nie był genialny w żadnej dziedzinie, a przy swojej elephantiasis autokrytycyzmu nie mógł nic robić […] (potargał nuty, rysunki)". L. Lipski: *Arnold*. W: Tenże: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002, s. 67. Nie da się ukryć, że *Arnold* kryptonimuje stosunek do własnej twórczości samego Lipskiego, który pisał przecież w dzienniku: „Tylko bezwzględność wobec siebie, co pociąga za sobą trochę bezwzględności wobec innych". Tamże, s. 18.

matki. Będą to: luźne notatki o psychologii kobiety, korespondencja z Ewą oraz dialog Platona i Sokratesa.

## Pisanie a wydalanie

W jednej z opowieści o męce pisania Georges Bataille dotknął najważniejszego powodu każdej pisarskiej obstrukcji – lenistwa. Demitologizując nerwicę, w której całe pokolenia psychoanalityków, w tym także Otto Rank, dopatrywały się istoty schorzenia nazywanego twórczą niemocą, Bataille w najprostszy sposób, wynikający z samoobserwacji, wykazał, że zbliżając się do końca pracy nad projektem, prawie zawsze wymykał się sobie i zapominał o zapale, z jakim przygotowywał się w przeddzień do pracy. Zapominając zaś o energii i pasji, ulegał fascynacji znudzeniem i obojętnością, tracąc czas, koniec książki i ochoczą retorykę[8]. W dziele Lipskiego fiasko pisania tłumaczy się innymi powodami, które w końcu okazują się bataille'owskim „lenistwem wykorzystanym jako niespożyta energia"[9]. Emila paraliżuje przymus kończenia projektów. Unika więc wszystkiego, co mu się z przymusem kojarzy („Emil nie lubił przymusu" – N, 44). W szerszym znaczeniu, związanym z doświadczeniem bohatera-narratora pierwszego

[8] Por. G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*…, s. 126–127.

[9] Tamże, s. 127. Na obstrukcji skryptorskiej Lipskiego nie zdołała jeszcze odcisnąć śladu ponowoczesna nędza pisania, wynikająca z nadmiaru liter i znaczenia oraz deficytu czytelników. Modelem czynności twórczych dla autora *Piotrusia* mogła być raczej modernistyczna refleksja Steinera, zrodzona z zasadniczej wątpliwości, że „dzieło […] naznaczone jest jakby skandalem przypadkowości, jest świadectwem ontologicznego kaprysu. Nie istnieje logika jego konieczności, niezależnie od tego, jak silne psychiczne, osobiste motywy mogły przemawiać za jego powstaniem. Owa zniewalająca niekoniecznośc była przez […] pisarzy doświadczana jako zagrożenie bądź wyzwolenie". G. Steiner: *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*. Przeł. J. Łoziński. Poznań 2004, s. 31. Por. także R. Kozioł ek: *Wuj Tarabuk i nędza pisania*. „FA-art" 1998, nr 3 (33), s. 14–19.

rozdziału *Święty Paweł*, który jest starszy o przeżycia wojenne, boleśnie samotny i silnie pobudzony, przymus odnosi się do pozbycia się czegoś tkwiącego w środku (jak pocisk lub strzała), do istoty istnienia:

> A to siedzi we mnie. Nie można tego wypluć. Łażę wzdłuż bulwarów, ale nie pomaga. Zwierzę, któremu utkwiła strzała w grzbiecie; tarza się, biega, ryczy, pluje, krew zalewa mu oczy; strzała tkwi (N, 11).

Uwolnienie się od „tego czegoś", wnioskuje autor *Niespokojnych*, nie będzie jednak nigdy możliwe, ponieważ:

> Nie ma ludzi i nikt nie wyciągnie strzały. Każdy z nas jest zamknięty we własnej nocy, sam (N, 11).

Ponure stwierdzenie bycia skazanym na karę samotności i wieczną noc jest wciąż jednak przywilejem świadomego znoszenia własnej nędzy, a zatem warunkiem wystarczalności. Zamknięcie „we własnej nocy" daje w końcu także szansę oszustwu: możemy dalej nosić maski, ukrywając wstyd, i posługiwać się dewizą Kartezjusza *larvatus prodeo*, którą Bataille nazwał „najsubtelniejszą z ucieczek"[10]. Natomiast narrator *Świętego Pawła* ukrywa lenistwo w niekartezjańskich, dosadnych metaforach. Wspomina, iż nie może „zwymiotować na papier" (N, 12) obrazów z przeszłości, z których chciałby zrobić literaturę, ponieważ leżą w nim „zastygłe jak rośliny w zielniku, jak piersi starej kobiety". Są tak pomięte, bez życia, stare i trupie („coraz starsze"), że zamieniają się w kał, który narrator musi wciąż zjadać i wymiotować, jeść i przeżuwać na nowo. „To jak łykanie śliny, gdy chce się pić" (N, 11). Pisanie nie jest więc tylko obstrukcją, choć w dalszym ciągu ma wymiar analny. Przypomina opychanie się ekskrementami, które wyciekają z podmiotu i stają się biegunką, rozwolnieniem, rozrzedzeniem, a te z kolei z powrotem trzeba zjeść, żeby wydalić je w jeszcze mniej spoistej i wstrętniej-

[10] G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*..., s. 111.

szej postaci. Powiedzmy wreszcie: znacznie silniej niż z freudowską fazą analną pisanie jako projekt egzystencji u Lipskiego wiąże się z bataille'owskim pojęciem fiaska[11]. Przede wszystkim jednak łączy się z tym, co Julia Kristeva nazwała wstrętem, i wyklucza wiązanie metaforyki ekskrementalnej Lipskiego (przynajmniej w jej komediowym aspekcie) z kulturą wysoką[12]. Wstręt do

[11] Czytamy u Bataille'a: „Cokolwiek bym pisał, kończy się fiaskiem, jako że ścisły sens powinienem nadać temu, co nieskończone – oddzielonemu od sensu bogactwu możliwości. Do tego trudu Danaid jestem być może – radośnie? – zmuszany, gdyż nie potrafię już pojąć mego życia inaczej niż jako przybitego do *kresu możliwego*". Tamże, s. 100.

[12] „[…] wydalanie, poprzez które natura choć raz oddziałuje na obydwie płcie jednakowo, może być ocalone przez komedię, jak widzimy to u Arystofanesa, Rabelais'go, Pope'a i Joyce'a. Wydalanie znalazło swoje miejsce w kulturze wysokiej". C. Paglia: *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*. Przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska. Poznań 2006, s. 16. Nieścisłość, która wkradła się w myślenie uczonej, wynika z umieszczenia niskiego gatunku komedii w kulturze wysokiej, możliwego jedynie w najszerszym rozumieniu zjawiska samej kultury. Paglia zwraca natomiast uwagę, że mówienie o kale jest możliwe wyłącznie w obrębie dyskursu anegdotycznego, lecz poza nim staje się tą samą nieprzyzwoitością, strącaną z wyżyn literatury, co miesiączka. Komediowa eufemizacja odchodów wraca także w pseudonimie Georges'a Bataille'a, pod którym po raz pierwszy wydał *Historię oka*. „Lord Auch" to „pan wychodków". Z podobnych przyczyn „przyjemność analna" w prozie Lipskiego nie wiąże się z koncepcją sztuki krytycznej, o którą pytała Joanna Tokarska-Bakir w przedmowie do *Czystości i zmazy* Mary Douglas: „Skoro psychoanalitycy nalegają, wypada spytać, jaki użytek z ekskrementów robi współczesna literatura i skatologiczna sztuka. Który z artystów potrafi obronić się przed zarzutem, że zamiast uzyskania pożądanego efektu w postaci zamierzonej transgresji uległ wstydliwej regresji? Czy wiedeńscy akcjoniści albo polski artysta Władysław Markiewicz? Czy Gilbert & George, autorzy autoportretu zatytułowanego *George the Cunt and Gilbert the Shit* (1969), a także późniejszych o lat trzydzieści pięć *The Naked Shit Pictures*? Czy Tracy Emin w instalacji *My Bed* (1999), czy może Chris Ofili, autor obrazu *The Holy Virgin Mary*, przedstawiającego czarnoskórą Dziewicę Marię w otoczeniu odchodów słoni? Nie jest wykluczone, że głębsza intencja którejś z omawianych prac została tu przeoczona; jedno jest pewne: nie wystarczy użyć ekskrementów, aby stworzyć rytuał porównywalny z odnowicielskimi strategiami społeczności pierwotnych". J. Tokarska-Bakir: *Energia odpadków*. W: M. Douglas: *Czystość i zmaza*. Przeł. M. Bucholc. Warszawa

pisania wywołuje w podmiocie *Niespokojnych* językową euforię wyrażoną szeregiem czasowników:

> Niech [burza – M.C.] rozniesie to wszystko; mnie też; nie lubię nikogo (N, 9); Nienawidzę dnia, złego snu… (N, 11); Zęby szczękają mi z obrzydzenia (N, 12); Jestem podobny do mokrej szmaty (N, 13).

Znajdujący się w stanie epickiego, ściśniętego nadmiaru (obstrukcji) podmiot *Świętego Pawła* w rzeczywistości stał się niewolnikiem resztek przedtraumatycznego doświadczenia języka oraz ludzi (na ekranie pamięci „wyświetlających się" mu jako obrazy). Resztka żywności w braminizmie budzi ten sam wstręt, co odchody w kulturze zachodniej. Zanieczyszcza z racji pozostałości i niekompletności, ale kalając, przyczynia się jednocześnie do odnowy (zjadłszy resztkę, kapłan staje się zdolny do aktu ofiarnego). Ambiwalencja resztki, tak jak odchodów, polega więc na spotkaniu świętości i świeckości, czystości i wstrętu, cofania się, ale i odnowy w jednym, niebywale trudnym do pojęcia przez kulturę Zachodu, rytuale. Podobnie jej moc działa w *Niespokojnych*: zjadłszy wielokrotnie strawioną i zwymiotowaną, organiczną pozostałość, podmiot układa z niej narrację, ostentacyjnie nieukończoną, wtórną, zapośredniczoną w literaturze (jawnie intertekstualną). Alarmuje w ten sposób o zagrożeniu Ja przez nie-Ja (zgnilizna, odór, kał, choroby znajdują się na brzegach ciała). Zagrożeniu wstrząsającym z jednej strony konstrukcją podmiotu, który staje się ruiną (szmatą), a z drugiej – fasadami powieści.

> Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną, jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących je udami, aż zmieszają się w wielkim składzie potu, łajna, strachu i otępienia i odsłonią to, co było przedtem – iżby okazało się, że ja, który byłem prze-

2007, s. 40–41. Arystokratyczna skatologia Lipskiego łączy więc komediowe złagodzenia z dosadnością języka wstrętu.

> znaczony ku śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań i słów życie, które wyrośnie na nawozie ze mnie i z tych, którzy zgnili (N, 12).

Założycielski i tłumaczący posłannictwo retrospektywy, w jaką układa się opowieść o przedwojennym świecie, obraz konsumowanych resztek wiąże się z powojenną opowieścią bardzo dosłownie. Słowo odsyła do rzeczy nie drogą romantycznego marzenia, lecz przez „skład potu, łajna, strachu i otępienia", zachowując się w pamięci bardzo dokładnie i bardzo cieleśnie. To pamięć zmysłowa, czuciowo-węchowa, nekrofilska, ale posłuszna zaklęciu, poddająca się magii opowiadacza, ekstatyczna i w końcu zwycięska („zwycięska i przewrotna" – N, 13). Ważne jest także, iż wynika ona z uprzedniego odsunięcia się od siebie, z cofnięcia się ku kresowi i, co chyba oczywiste, z zakwestionowania swojej przedustawnej, całkowitej wiary w rozum. Usunięcie kartezjańskiego kamuflażu czyni podmiot językowo ostrożniejszym, ale też wolnym. Wolnym demiurgicznie, skoro:

> I siedzę na dnie i czekam. Jestem podobny do mokrej szmaty, do psów po deszczu. Moje czekanie jest napięte i wytężone. […] Czy będę pół bogiem, pół czarnoksiężnikiem, aby mieszać, lepić i rozpładzać ludzi? (N, 13).

Pragnienie szczelnego zamknięcia się w sobie, połączone z pokornym odejściem ze świata, pojawia się również w egotyku *Joga*:

> W końcu cofniesz się w głąb samego siebie, zostawiając fasadę mówiącą, śmiejącą się. Wtedy wejdą zwierzęta do twego pokoju i siądą na tobie spokojne, jak na kamieniu i ziemi (Pzz, 48).

Zachodnie lenistwo Lipski woli nazywać „cofnięciem się w głąb samego siebie", przypominającym znacznie szlachetniejszą, medytacyjną postać religijności Wschodu (którą pogłębi autor w *Piotrusiu*). Następujący w jego wyniku kontakt z pamięcią, wnętrznościami i niestrawioną, ekskrementalną przeszło-

ścią wciąż jeszcze zachowuje romantyczną wiarę w demiurgiczną moc języka. Ale jest to już język resztek i odpadów, ambiwalentny i kaleki dyskurs, pozostawiający po sobie brud i nieporządek[13].

## Efekt Lipskiego

Podobieństwo debiutanckiej powieści Lipskiego do prozy autora *Podróży do kresu nocy* wynika z dwu przesłanek: niemal identycznie przemyślanego pojęcia wstrętu oraz stosunkowo podobnej do zdania Céline'a składni. Poszukiwanie miejsc wspólnych w prozie obu pisarzy bierze jednak początek w laudacji, wygłoszonej pod adresem francuskiego autora przez narratora rozdziału *Trzech ojców*, który odkrywając swoje literackie korzenie i zastanawiając się, z kogo został „zrobiony" oraz czyja sztuka uformowała najwyraźniej jego wyobraźnię pisarską, wskazywał na fundatorską rolę Louisa-Ferdinanda Céline'a:

> Najsilniejszy środek wybuchowy w literaturze. Gdyby się chciało trochę przesadzać, można by powiedzieć, że jego zdania mogą zabijać (N, 96).

Lipski nie ma na myśli składni jako takiej. Zachwyca się brakiem ornamentyki języka *Podróży…*, ujmującą suchością i przeraźliwym okrucieństwem stylu, które Kristeva nazywa „efektem Céline'a", tłumacząc:

> Odwołuje się [francuski pisarz – M.C.] do tego, co wymyka się w nas obronom, temu, co wyuczone, słowom, albo do tego, co z nimi walczy. Nagość, porzucenie, zdenerwowanie, ból, upadek, zranienie. To, czego się nie wyznaje, ale o czym wiadomo, że jest wspólne: wspólnota niska, ludowa lub antro-

[13] Por. J. Kristeva: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007, s. 74–75.

> pologiczna, miejsce sekretne, któremu są poświęcone wszystkie maski. Céline zmusza nas, byśmy myśleli, iż jest prawdziwe, że tylko ono jest autentyczne, i jesteśmy gotowi, by iść za nim, pogrążeni w tym kresie nocy, gdzie na nas czeka, zapominając, że jeśli nam je pokazuje, to dlatego, że on sam trzyma się z daleka: w tym, co napisane[14].

Tymczasem noc u Lipskiego nie jest ludowa i niska. Narrator *Niespokojnych* przypomina arystokratę wstrętu, odrzucającego ceremoniał buntownika i niewolnika; jest postacią „skruszoną" przez zachodnią kulturę i judaistyczny patriarchalizm; ciąży na nim ogromna pokusa, by dać się osądzić. Chociaż

> nie ma dla mnie grzechu, nie ma dla mnie Zakonu i nie on mnie zabił. Ale coś pokruszyło się we mnie, niby nieznacznie (N, 13).

Bohater *Podróży do kresu nocy* nie woła na pomoc tradycji literackiej. Jego *argot*, sięgający podstaw epiki oralnej (w rozumieniu Waltera Onga), świadomie zaprzecza oryginalności zdania, wchłaniając dobrze rozpoznawalne słowa i zwroty, ułatwiające jak gdyby mnemotechniczne opanowanie tekstu i opowiadanie historii[15].

> „W dzień karnawał, w nocy skóra podziurawiona jak durszlak, jednym słowem wojna w wydaniu *soft*"; „Cześć wam, ja spadam!"; „Życie to jedna wielka bujda"; „Latem też ostro zalatywało"[16].

Lipski zamiast opowiadania woli jukstapozycję czynności. Składa więc narrację z działań ogniskujących wokół siebie estetyczne i bardzo odrębne wydarzenia. Ostatni rozdział *Niespokoj-*

[14] Tamże, s. 126.

[15] Por. na temat roli klisz i formuł w epice oralnej uwagi Anny Opackiej (*Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*. Katowice 1998, s. 9–21).

[16] L.-F. Céline: *Podróż do kresu nocy*. Przeł. O. Hademann. Izabelin 2005, s. 141, 207, 234, 297.

*nych* to wręcz inwazja czasowników, których osobność i wyjątkowość podkreśla na nowo każdy następny akapit:

> Emil nudził się […]; chodził wzdłuż ścian […]; Czytał w odcinku „Marianne" […] wąchał eter; Potem poszedł do pokoju ojca […]; Potem telefonował na wszystkie strony świata […]. Potem, jak oparzony, pobiegł do swojego pokoju i zapisał: „Nakłuta na rozkosz, jak motyl na szpilkę". Ziewnął w końcu (N, 202).

Zdawałoby się, że w przedstawieniu świata sprzed wojny, mimo iż został on ukształtowany z resztek i odpadów, nie ma na wstręt miejsca. A jeśli nawet otwiera się ono na chwilę, wpuszczając do środka odór fekaliów i zgnilizny, nie czyni tego w porozumieniu z narratorem, ale na drodze dyskretnych, estetycznych uników, gdzie wstręt to nie-wstręt, a resztka zdaje się zwyczajnym literackim ornamentem. Odpowiada za to obecna w *Niespokojnych* w nadmiarze instancja sądzenia. Mechanizm sztukujący rzeczywistość przedstawioną, dzielący ją mimowiednie na dobrą i złą, i pracujący w określonych granicach etycznych[17]. W powieściach Céline'a instancja sądzenia jest bardzo słaba i niejednoznaczna. Nie mówi się wprost, co jest skalaniem, a co obrzydzeniem. Młodzieńczą miłość nazywa się naiwnością, zaleca świat dzielić na pozostający w zasięgu naszych możliwości ekonomicznych i poza ten zasięg wykraczający, ale i opowiada się o wychodkach stróżów, o które wiecznie toczą się wojny, o zapychających się „sraczach" i sterylizacji, będącej podstawą największych fortun świata. Język Lipskiego jest ostrożniejszy, liczy się z wyraźnie obecną w jego literaturze władzą sądzenia, lacanowskim ojcem-Logosem (rozdział *Trzech ojców*!), cechuje go wręcz, wynikająca ze służby autorytetom, kocia miękkość (natrętna metaforyka kocia w *Niespokojnych* nie wynika tylko z częstych u autora porównań kobiet do kotów). Podczas gdy bohaterowie Céline'a, pozbywając się poczucia winy, pozostają raczej we władzy matki i silniej osa-

[17] Stanisław Bereś nazywa to „obyczajową granicznością". Por. Tenże: *Posłowie*. W: L. Lipski: *Niespokojni*. Olsztyn 1998, s. 213.

dzają się w świecie kobiet. Tam, gdzie panuje porządek fallusa, wyjaśnia Kristeva, „wkracza na scenę skrępowanie, wstyd, wina, pragnienie"[18].

Arystokrata sensu i demokrata wstrętu, Lipski i Céline zgadzają się w kwestii odrestaurowania narracji – obaj są przeciwnikami jej klasycznej formy jako nie dość pojemnej i niewystarczającej wobec nowych wymagań rzeczywistości. Otwarcie języka na świat oznacza jednak u Céline'a nie kopernikański zwrot w stronę mówionego, lecz zaczerpnięcie oddechu u takich pisarzy, jak Rabelais (w którym autor *Rigodon* widział ostatniego z wielkich francuskojęzycznych prozaików). W bardziej niż oczywisty sposób zafascynowany dojrzałym modernizmem zachodnim Lipski nie dokonuje podobnego zwrotu. Opiera się pokusie zerwania z tradycją, wstrzymuje oddech i zatrzymuje fale ornamentyki, wygasza stylizatorstwo, ale nie likwiduje Ojca, symbolicznego autorytetu odbierającego piszącemu odwagę. Dlatego w *Niespokojnych*, tym powieściowym państwie hierarchii, obowiązują stopnie istnienia, podziały na patronów (Mann, de Montherlant) i zwolenników narracyjnej odnowy oraz sojuszników demokracji, przesuniętych do cienia (postać matki Emila).

## Skatologia arystokraty

Przypominające styksową jaskinię pod rządami Matek[19] królestwo cienia w powieści *Niespokojni* mieści się w wychodku[20].

[18] J. Kristeva: *Potęga obrzydzenia*…, s. 73.

[19] W odniesieniu do *Fausta* Goethego pisze o tym Camille Paglia. Por. Taż: *Seksualne persony*…, s. 237–239.

[20] Nie jest to w *Niespokojnych* bynajmniej miejsce językowej zapaści lub anegdotycznego obniżenia tonu, o jakim w odniesieniu do „niewymownych miejsc" pisała Agnieszka Taborska w surrealistycznym żarcie z ubikacji. Por. Taż: *Wieloryb, czyli przypadek obiektywny*. Wołowiec 2010, s. 47–49.

Schronienie to jest wprawdzie niewielkie, ale gwarantuje namiestnikowi tronu Emilowi całkowitą swobodę.

> Najczęściej, gdy mu nie dawano spokoju, wchodził pod łóżko i trzeba go było stamtąd wyciągać laską ojca. W krańcowym wypadku zamykał się w klozecie, i mama, i kucharka namawiały go godzinami, by zechciał wyjść (N, 44).

Swoboda klozetu wykracza całkowicie poza kompetencje władzy ojca – jego laska nie dosięga sfery zakazanego. Słychać w niej jedynie pojękiwania kobiet, błagalne westchnienia chorej nerwowo matki i kucharki Stefanii, zaczytującej się w powieściach awanturniczo-miłosnych Emila. Ale żadne z nich, ani kucharka, ani rodzice chłopca, nie potrafi przedostać się do „schronienia dzieciństwa" (N, 154), które bohater debiutu powieściowego Leo Lipskiego pokrył setkami warstw farby i tuszu oraz ściennymi rysunkami, czyniąc z wychodka swoją pierwszą pracownię, gabinet artysty i „pisarnię".

W hierarchicznym społeczeństwie zachodnim, począwszy od średniowiecza, widać wyraźną przewagę postawy tłumienia popędów związanych z obnażaniem się i załatwianiem potrzeb naturalnych. Usunięcie zaspokajania ich z życia publicznego i odpowiednie regulowanie lub modelowanie rządzących nimi popędów stało się oczywiście możliwe dzięki odpowiedniemu wzrostowi aparatu technicznego, umożliwiającego odsunięcie wspomnianych potrzeb „za kulisy". Wyswobodzenie się z ustalonych wcześniej rygorów, które nastąpiło w społeczeństwie powojennym, nazywa Norbert Elias możliwym tylko dzięki uformowaniu się pewnych standardów, które w drugiej połowie XX wieku zostały dość znacznie rozluźnione. O potrzebach naturalnych mówi się wówczas bez zażenowania i wstydu wynikającego z naruszenia tabu[21]. Zupełnie inaczej ukształtowany został język fekalny w powieści Lipskiego. Wprawdzie próg tabuizacji mówienia o potrzebach naturalnych nie wykro-

[21] Por. N. Elias: *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*. Przeł. T. Zabłudowski. Warszawa 1980, s. 176–197.

czył w niej poza poszerzone w XX wieku normy przyzwoitości, to jednak ono samo, mówienie o sikaniu i defekowaniu („kakaniu") oraz o służących temu pomieszczeniach, znacznie przerosło swoją intensywnością przeciętną wytrzymałość odbiorcy. Więcej nawet, osiągnęło charakter językowej hiperboli. Szeregi „gówien", „kup" i „klozetów", występujących w powieści w funkcji najbardziej dosłownej i metaforycznej („gówno" jako przekleństwo), zostały w niej zwarte i zintensyfikowane[22], poddane amplifikacji i podane w formie epanalepsy. Łącząc się z nazwami innych wydzielin (spermy, krwi menstruacyjnej oraz moczu), wyznaczają poetycką wyobraźnię pisarza, która, paradoksalnie, niewiele ma wspólnego z poezją. Wciąż jest to jednak wyobraźnia arystokraty sensu, a nie demokraty wstrętu, osobna i nieprzypisywalna podobnym, choć bardzo nielicznym, fantazmatyczno-literackim obszarom. Jeden z nich, pochodzący od autora *Śmierci na kredyt*, Kristeva nazywa „zbanalizowaną skatologią", wypominając Céline'owi, że dzięki lekarskiemu doświadczeniu zbyt szybko zneutralizował obrzydliwe. Jego skatologia w rzeczywistości żywi się resztkami pradawnych religii, rozpiętych pomiędzy skalaniem, grzechem i obrzydliwością, podobnie jak mieszaniną świętości jedzenia i gorszącego fetoru gówna jest ta oto scena[23]:

[22] W dwustustronicowej powieści słowo „klozet" pojawia się 8 razy, a leksemy „gówno", „kupa", „gówniarz" i „śmierdzieć" dziesięciokrotnie. Wrażenie, że stały się częścią pewnej myślowej przesadni, nie jest pozbawione racji; Lipski buduje tu coś w rodzaju antropologii kału, traktując dziecięce fantazje swojego bohatera z największą powagą. Dodajmy, że w powojennej prozie polskiej wątki analne i fekalne pojawiają się niezmiernie rzadko i opowiada się o nich zazwyczaj z ironią, rozbawieniem lub humorem. Jak u Joanny Pawluśkiewicz: „Pani uczy synka, jak sikać, ale nie można dotykać fiutka, ręce do tyłu, nie dotykaj! Krzyczy do niego: »Nie dotykaj! To obrzydliwe«. Chłopiec sika z rękami wyciągniętymi do tyłu, nie dotyka, a jak matki nie ma, to szeptem się mnie pyta, czy mógłby patrzeć na swoją kupę, i jak widzi, to się wreszcie cieszy jak z najlepszego prezentu". J. Pawluśkiewicz: *Pani na domkach*. Kraków 2006, s. 152.

[23] J. Kristeva: *Potęga obrzydzenia*…, s. 138–139.

> Latem też ostro zalatywało. Na podwórzu nie było powietrza, a jedynie różne, dziwne zapachy. Odór kalafiora brał z łatwością górę nad wszystkimi pozostałymi. Jeden kalafior przebije smród wydobywający się z dziesięciu sraczy, nawet gdy się już z nich wylewa. Chyba jesteśmy co do tego zgodni[24].

To, co w dwu pierwszych powieściach francuskiego skandalisty nazywa się zepsuciem, a w najlepszym razie „upojeniem w obliczu trupa" (Kristeva), przyjmującym postać nonszalanckiego niespłukiwania po sobie muszli klozetowej (resztka) albo, w bardziej dramatycznej wersji, egzystencjalnej napaści na kondycję człowieka („ścierwo"), u Lipskiego wygasa w znacznie intensywniej, choć mniej jednoznacznie odmalowanych scenach, dotykających dwu spraw równocześnie: groteskowej potrzeby wolności (którą osiągnąć można tylko w ubikacji) oraz powiązania pisania z fiksacją analną.

> „Czym bardziej nauka traci na rzeczywistości (Einsteina ślad zdarzenia w czasoprzestrzeni), tym bardziej prawdziwa sztuka staje się irracjonalna". Napisał to na bankiecie z okazji czterdziestolecia pracy naukowej ojca i specjalnie w tym celu poszedł do klozetu. Na tym samym papierze klozetowym: „Uczucia mają pewną granicę górną, poza którą się nie mogą posunąć […] Temperatura uczucia jest ta sama" (N, 97).

Klozet gimnazjalisty, pisującego powieści, nie jest już tylko przestrzenią prywatności kilkuletniego Emila, budzącą zdziwienie psychiatry. Zamienia się w „grotę króla gór", szlachetne pole urodzaju, obfitujące w miałki i nędzny papier, przeznaczony do podcierania tyłka, którego bohater używa niczym szlachetnych pergaminów, spisując na nim uwagi o zależnościach między wartością nauki i twórczej wyobraźni. Dlaczego Emil pisze w klozecie na papierze klozetowym? W jego zachowaniu widać kwintesencję erotyki analnej. „Specjalne" wycieczki do klozetu są niczym innym, jak freudowską odmową defekacji „na zawołanie", z której

[24] L.-F. Céline: *Podróż do kresu nocy…*, s. 297.

podmiot woli czerpać rozkosz w wybranym i odpowiednim dla siebie momencie[25]. W dodatku:

> Emil nie lubił przymusu. Wietrzył go wszędzie i gdy mu się tylko zdawało, że go czuje – wierzgał jak koń. Wykraczało to daleko poza to, co się nazywa nieposłuszeństwem […] I zdarzyło mu się raz, gdy miał siedem lat i był w drugiej klasie, że ojciec wyjechał […]. Siedział w klozecie już od 16 godzin, gdy wyważono drzwi […] (N, 44–45).

A także:

> Nie znosił chorobliwie, aby mu cośkolwiek ruszano w pokoju, i z tego powodu nie lubił sprzątań. Mówił: – Takie to porządki, że wszystko leży ułożone i niczego nie można znaleźć […]. Stół Emila: maszyna do pisania, bałagan, papiery. Kurz osiadał na nich. Ale biada temu, kto by je spróbował ruszyć (N, 34, 97).

Posłuchajmy wyjaśnienia autora *Trzech rozpraw z teorii seksualnej*:

> […] w tych cechach charakteru, które tak często występują u osób dawniej oddających się erotyce analnej – w porządku, oszczędności i uporze – rozpoznajemy najbardziej bezpośrednie i stałe rezultaty erotyki analnej[26].

Żywiołowo językowa nerwica Emila, „dziecka fobicznego" (Kristeva), domaga się zatem natychmiastowego ożywienia w piśmie, toteż Emil nie opuszcza wychodka bez zapisanego papieru. Załóżmy nawet, że pisanie w tym i pozostałych przypadkach po prostu zakrywa wstrętną czynność wydalania, występując w roli

[25] Mogą być również inwariantem narcystycznej miłości do własnego penisa, w którą wkład wniosła erotyka analna. Por. S. Freud: *Dwie nerwice dziecięce*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2000, s. 162; W. Menninghaus: *Freud: psychoanaliza smrodu – libido, wstręt, rozwój kultury*. W: Tenże: *Wstręt*…, s. 276.

[26] S. Freud: *Charakter a erotyka*. Przeł. R. Reszke, D. Rogalski. Warszawa 1996, s. 18.

formacji reaktywnej, „skierowanej przeciw zainteresowaniu tym, co nieczyste, przeszkadzające, nienależące do ciała”[27]. Pisanie byłoby sublimacją defekowania? Obie czynności łączą miejsce i wyraźnie erotyczny charakter. Zbliżają je do siebie także „obstrukcyjne” figury stylu:

> Nie umie pan robić miąższu powieści, mięsa powieści. Robi pan same gwiazdy, pointy. Są stłoczone i nie mają tła. Ale są świetnie wycelowane (N, 92).

„Stłoczone” i ściśnięte w nadmiarze sekwencje, zestawione na prawach ekonomii, a nie łączliwości sensu, tworzą wraz z pseudonimami oraz zaszyfrowanymi metaforami wrażenie obstrukcyjnego pisma, pozbawiając w ten sposób literaturę Lipskiego okazałej zewnętrzności. Nie wiadomo w końcu, gdzie dokładnie rozgrywa się akcja powieści – wiadomo natomiast, że bohaterowie poruszają się po ulicach biednej lub bogatszej części miasta leżącego nad rzeką, trafiają czasem do parku, szpitala, sklepików. Zasadniczo jednak wolą, by tekstowy świat zmieścił się w ich głowach i złamał kanony prozy realistyczno-psychologicznej[28].

[27] Tamże, s. 19. Tym samym pisarstwo Lipskiego okazało się skrajną wersją wątpliwości Mary Douglas, próbującej objaśnić w *Czystości i zmazie*, „jak to się dzieje, że brud, który zwykle jest niszczący, może niekiedy stać się twórczy”. Por. Taż: *Czystość i zmaza*…, s. 190. Autor *Miasteczka*, szukając negacji piękna w brzydocie, padł niestety również ofiarą klasycznego występku sztuki, we wniosku, iż nie sposób dokonać między nimi rozgraniczenia, odnalazł bowiem pouczenie Adorna, że „analne przyjemności i duma sztuki z suwerennego ich inkorporowania przepadają; w brzydocie kapituluje prawo formy jako bezsilne”. T.W. Adorno: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 86.

[28] Fiksacja analna częściowo odpowiedzialna za wyobraźnię poetycką Lipskiego jest w pewnym sensie odmianą groteski, zabawą w „obsesję kupkową”, której jednak nawet jako dziwactwa nie powinno się traktować lekceważąco i niewinnie. Por. na ten temat uwagi Marii Janion o „obsesji kupkowej” w listach Krońskiego do Miłosza, w: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, s. 219.

Apologię kału jako życiodajnej materii zawiera wyznanie wiary narratora[29]:

> […] iżby okazało się, że ja, który byłem przeznaczony ku śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań i słów życie, które wyrośnie na nawozie ze mnie i z tych, którzy zgnili (N, 13).

W patosie stylizacji biblijnej nie ginie zasadniczy przekaz antropologii kału: obrzydliwa resztka to jednocześnie „coś" marzenia i „nic" rzeczywistości. Coś, czego już być nie powinno, ale jeszcze będąc, rodzi niedobre skojarzenia. Trudno sobie uprzytomnić, że pierwotna materia stworzenia może nie być świeża. W powieści, która wskrzesza stary świat po Holokauście, nie wypada udawać, że istnieje tabu. Zgnilizna i spalenizna to „nic" rzeczywistości. Coś, co pozostało po tym, czego już nie ma.

## Podpowiedź

Załóżmy, że w rozdziale *Trzech ojców* Lipski zostawił czytelnikowi wskazówkę, z jakiej literatury korzystał, doskonaląc warsztat i pisząc *Niespokojnych*; jak całość, tak i to szczególne miejsce nosi niezatarte ślady lektur, czyniąc powieść piętrowym cytatem i nieustającą rozmową z innymi tekstami, w której kwestionuje się samowystarczalność literatury, odnajdującej sens dopiero w wyznaniu miłości poprzednikom. Tak się złożyło, że

[29] Apologia ta brzmi zresztą jak trawestacja fragmentów *Erotyzmu* Batailleʼa: „Odrażająco płynna, mdła i ciepła materia, w której kipi życie, materia rojąca się od jaj, zarodków i robactwa, wywołała w człowieku te decydujące reakcje, nazwane przez nas wstrętem, awersją, odrazą. Poza przyszłym unicestwieniem, które zniszczy istotę, jaką jestem i jaką będę, istotę mającą nie tyle poczucie istnienia, ile oczekiwania na istnienie". Ze względu na przekład cytat podaję za: W. Menninghaus: *Wstręt*…, s. 429.

debiut Lipskiego rzeczywiście wyznaje miłość i robi to z dwu powodów: jednym z nich jest urzeczenie sztuką, graniczące z uznaniem własnej niższości, drugim – miłość miłości, czyniąca z *Niespokojnych* prozę o seksie między gimnazjalistami, która chce gorszyć detalicznym opisem orgazmu i zadawać ból podaniem faktów o cierpieniu zakochanego. Zamieszczona tu lista powieści nie oddaje wprawdzie całej zawartości przedwojennych półek Lipskiego, eksponuje natomiast tę prozę, z którą *Niespokojni* wchodzą w naprawdę bliskie związki.

## Manewry miłosne (Józef Roth: *Marsz Radetzky'ego*)

W *Marszu Radetzky'ego* z 1932 roku, epopei o upadku Cekanii, miłość stanowi jeden z mniej ważnych wątków. Roth wyposażył go jednak w dwa kluczowe zdarzenia, które wpływają zasadniczo na biografię bohatera i interferują zarówno z wrażliwością erotyczną juweniliów Lipskiego, jak i z jego wczesną powieścią. W pierwszym ze wspomnianych zdarzeń urlopowany ze Szkoły Kadetów Karol Józef odwiedza wachmistrza Slamę. Zastaje jego żonę, powabnie huśtającą nóżką, i, oczarowany nią, przywiązuje się do Kathy na całe życie. Miłość u Rotha przypomina konwencję romansu młodego chłopca ze starszą mężatką, niedojrzałego jeszcze i żołnierskiego. Zmieszany poczuciem winy Trotta po każdym spotkaniu pośpiesznie zakłada mundur, „zwarł z trzaskiem obcasy, uścisnął kobiecie rękę, […] i wyszedł"[30]. Tymczasem miłość do czterdziestodwuletniej Wally von Taussig, kobiety-„oficera", której wolno było mieć wielu kochanków, przy tym żony psychotyka i oficjalnej przyjaciółki dobrego znajomego Trotty Chojnickiego, to związek jednostronnie ożywczy. Trotta

[30] J. Roth: *Marsz Radetzky'ego*. Przeł. W. Kragen. Warszawa 1997, s. 63.

staje się w nim zakładnikiem własnej zazdrości, nieumiejącym uwolnić się od starszej kochanki „smarkaczem". „Czy przypadkiem nie był to tylko kaprys z jej strony, że zabrała go ze sobą [do Wiednia – M.C.] jak smarkacza i darowała mu parę miłych dni? […] Był – wmawiał to sobie przynajmniej – doskonałym człowiekiem i ta, która go kochała, musiała go kochać bez zastrzeżeń, uczciwie i aż do śmierci, jak biedna Katarzyna. A kto wie, ilu mężczyzn przewija się przez głowę tej pięknej kobiety"[31]. Miłość jest tu rujnująca. Ażeby ją podtrzymać, Trotta musi się zapożyczać na wielkie sumy i w końcu zdezerterować z wojska. Miłość w powieści Rotha wiąże się więc z niepewnością, niestałością i nieszczęściem. Nieśmiałość i melancholia Karola Józefa czynią go kwintesencją modernistycznej duchowości. „Podporucznik Trotta jednak, wrażliwszy od swych kolegów, smutniejszy od nich i noszący w duszy posępny szum ciemnych skrzydeł śmierci, z którą dwukrotnie się już zetknął"[32], to dzieło przejściowej epoki. Tu miłość może być tylko bliska manewrom śmierci z czarnymi skrzydłami.

## Miłość i rozsądek
## (Tomasz Mann: *Buddenbrookowie*)

W jednym z krótszych rozdziałów pierwszego tomu *Buddenbrooków*, powieści z 1901 roku, do której entuzjastycznie odniósł się w *Niespokojnych* Leo Lipski, Tomasz najpierw kupuje od kwiaciarki Anny bukiet róż, a później jej go wręcza. Treść tej sceny wyrażają słowa kupującego, skierowane do sprzedawczyni: „Musimy przecież być rozsądni, prawda?"[33]. Tomasz, który

[31] Tamże, s. 324.

[32] Tamże, s. 223.

[33] T. Mann: *Buddenbrookowie. Dzieje upadku rodziny*. T. 1. Przeł. E. Librowiczowa. Warszawa 1971, s. 188.

półtora roku wcześniej nawiązał romans z kwiaciarką, wyjeżdżając do Amsterdamu, przychodzi go rozwiązać. Kieruje się dobrym, mieszczańskim poczuciem porządku. Zwłaszcza wtedy, gdy nic nie obiecując kobiecie, wspomina jej o możliwości zawarcia małżeństwa z inną w bliżej nieokreślonym czasie. Romans czy wręcz mezalians mieszczański, o jakim pisze Mann, to relacja między przedstawicielami różnych sfer, będąca jednak czymś dla rodzącej ją kultury charakterystycznym. Można by rzec, że poprzedza zwykle małżeństwo, stanowi poligon miłości, miejsce i moment, w jakim kochający uczą się czuć.

Powieść mieszczańska Manna, opowiadająca o krachu wspomnianej warstwy społecznej, podobnie jak *Marsz Radetzky'ego*, nie przewiduje wiele miejsca dla erotyzmu. Jeśli dobrze się jej przyjrzeć, znajdzie się jeszcze jeden obraz, obciążony znaczącym miłosnym naddatkiem: to scena spacerowa Toni i Mortena. Tu także mamy do czynienia z romansem mieszczańskim. Młodziutka Tonia uczy się słuchać zapalczywego mężczyzny, który chciałby zostać jej mężem; tłumi napastliwy ton jego wypowiedzi i podziwia anegdotę o kościotrupie lekarskim, żartobliwie ubranym przez Mortena w policyjny mundur. Między młodymi rysuje się jednak różnica, przypominająca wcześniejszy konflikt Anny i Tomasza. Morten jest studentem i obrońcą wolności, Tonia posłuszną córką wielkiego rodu. Nie może być mowy o trwałym związku i szczęściu. Rozsądek i nakazy rodziny odgrywają ważniejszą rolę niż podrygi serca.

Romans mieszczański w *Buddenbrookach* opiera się na związku młodzieńczym i niefortunnej lokacie uczuć, która wprawdzie unieważnia stanowe konflikty, ale sama pada ofiarą całkowicie niedostosowanych do warunków społecznych, bankruckich idei. Trwający zwykle krótko, mieszczański romans kończy się rozsądnym rozstaniem, w powieści nie zajmuje wiele miejsca, a w biografii głównych bohaterów jest zaledwie epizodem.

# Pokochać Meduzę, pokonać Meduzę (Tomasz Mann: *Czarodziejska góra*)

*Czarodziejską górę*, powieść filozoficzno-miłosną z 1924 roku, ustanowił Lipski zaraz obok prozy Céline'a i Montherlanta wzorcem nieludzkiego języka, zmierzającego ku jakiejś świętej jasności i niepojętej głębi.

> Temu człowiekowi została tylko Biblia [o Mannie – M.C.]. O *Czarodziejskiej górze* [natomiast Emil – M.C.] powątpiewał, czy w ogóle została napisana przez człowieka (N, 95–96).

W *Niespokojnych* musiało się zatem znaleźć brakujące ogniwo, łączące mit werterowski z wielką, sanatoryjną prozą Tomasza Manna i wynikającym z niej, zupełnie odrębnym fantazmatem dzikiej, romantyczno-androgynicznej miłości. Lipski nazwał tamto kontinuum przewrotnie *Drogami donikąd*, opowiadając we wspomnianym rozdziale, aktywującym różne miłosne mity, historię pobytu Emila w górskim pensjonacie oraz jego przygodę ze znacznie starszą kuracjuszką Krystyną. Relacja Krystyny i Emila jest oczywistym wariantem wątku przyjaźni Kurta z Lizą z *Opowieści o małym Kurcie*, ale odpowiednio wyostrzonym i pogłębionym. W dodatku uzupełnia go świadomie cytowana przez bohaterów scena Nocy Walpurgii z *Czarodziejskiej góry*, w której Emil odgrywa inżyniera Castorpa, a jego przyjaciółka stara się przypominać Madame Chauchat:

> No… zresztą nie będę prawiła komplementów, bo jesteś dostatecznie zarozumiały. Gdzie są moje roentgeny? Chyba nie chcesz, abym musiała się zgrywać na panią Chauchat? (N, 26).

Krystyna podobnie jak Kławdia jest nieuleczalnie chora, ma jednak nadświadomość literacką, której brakuje rosyjskiej bohaterce. Inaczej rozumie swoją rolę Emil. Jest on raczej fobicznym i spragnionym nadmiernie uczucia dzieckiem, podczas gdy Hansa

trzeba raczej identyfikować z Maltem, który na widok Abelone ledwie powiedział: „była niesympatyczna”[34]. Ponadto Hans przechodzi intelektualną, maskaradową przemianę o skutkach nieodwracalnych, uwarunkowaną temperamentem choroby gruźliczej, która – jak twierdzą niektórzy – wyzwala chorego, zwraca mu wolność i daje większą władzę niż występująca u zwyczajnego człowieka wewnętrzna siła[35]. Gruźlica jako metafora wolności została u Manna spokrewniona z miłością (gorączka romantyczna a gorączka jako symptom choroby[36]). „Raczej była to dość ryzykowna i nieprzytulna odmiana tego omamienia, przemieszana z dreszczem i żarem, jak samopoczucie człowieka gorączkującego albo jak dzień październikowy w górach”[37].

Kluczowe znaczenie w zestawieniu *Czarodziejskiej góry* i *Niespokojnych* ma jednak scena Nocy Walpurgii, pochodząca z powieści Manna. Cytując ją, Lipski skonstruował piętrowy i kilkuwarstwowy intertekst, wzorowany równocześnie na szekspirowskim

[34] R.M. Rilke: *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*. Przeł. W. Hulewicz. Warszawa 1979, s. 123. Znakomity w tym względzie przykład podaje w swoich wspomnieniach Artur Rubinstein, przypominając, jak tłumaczył się ukochanej Poli z uczuć do innej kobiety: „Musiałem zakochać się w tej kobiecie, **ale ja jej nie lubię**!”. A. Rubinstein: *Moje młode lata*. Przeł. T. Szafar. Warszawa 1986, s. 484.

[35] Nad fenomenem wspomnianej „wolności” zastanawiał się chory na gruźlicę bohater *Brzeziny* Iwaszkiewicza Stanisław: „Ja wiem, że moja wesołość i moja muzyka drażnią ciebie, ale pozwól mi na to jeszcze […]. W mojej chorobie przed ostatnim stadium następuje zazwyczaj polepszenie. Trwa ono parę tygodni. Ten czas lekarze wyzyskują na to, aby wysłać takiego pacjenta gdziekolwiek bądź […]. I dlatego nie bardzo mi się sprzeciwiaj”. J. Iwaszkiewicz: *Brzezina*. W: Tenże: *Opowiadania wybrane*. Warszawa 1969, s. 118. Więcej o gruźlicy jako chorobie erotyczno-tanatycznej pisał R. Przybylski: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970, s. 186–187.

[36] Dlatego też panteistyczne przeżywanie świata przez Stanisława, bohatera Iwaszkiewiczowskiej *Brzeziny*, German Ritz nazywa „wybuchem zmysłowości”, wspominając także o „często obserwowanym u gruźlików objawie chorobowym – wzmożonej pobudliwości seksualnej”. G. Ritz: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Przeł. A. Kopacki. Kraków 1999, s. 169.

[37] T. Mann: *Czarodziejska góra*. Przeł. J. Kramsztyk. T. 1. Warszawa 1972, s. 352.

*Śnie nocy letniej* i *Nocy Walpurgii* z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego, do której niemiecki powieściopisarz nawiązał w swojej epopei o czasie tak wyraźnie i przekonująco. Podczas szalonej wędrówki przez Góry Harcu Faust spotyka dziewczynę o twarzy Meduzy i zachwyca się jej romantycznym pięknem, przed którym ostrzega go Mefistofeles słowami:

> To trupie widmo, martwa zjawa.
> Takie spotkanie – niedobra nowina.
> Od jej spojrzenia krew się w żyłach ścina,
> Człek kamienieje od tego uroku;
> Wszakże słyszałeś o Meduzy wzroku[38].

Jest to wzrok roztaczający czar zepsucia. Przerażający urok martwej Meduzy, który stał się później symbolicznym wizerunkiem w estetyce XIX wieku i powrócił w poezji Shelleya, Novalisa, Musseta i Baudelaire'a[39], w *Czarodziejskiej górze* wcielony został przez Kławdię i jej jaskrawo piękne, odkryte ramiona („Pełna, jaskrawa, oślepiająca nagość tych wspaniałych członków zatrutego chorobą organizmu"[40]). Synonimizują one urodę rozpadającego się ciała, w którym konflikt życia i śmierci jest już na tyle widoczny, by jednocześnie kusić, uwodzić i przerażać. Przypominający Mefistofelesa przyjaciel Castorpa Settembrini ostrzega przecież: „To Lilith"[41].

Tymczasem właśnie na kilka dni przed ostatkami, w czasie jednej z ostatnich nocy karnawału, walpurgicznej nocy oszustw i cudów, Hans dostrzegł w Kławdii podobieństwo do Przebysława Hippego, przyjaciela z młodości. Mamiącą zmysły moc Nocy

[38] J.W. Goethe: *Faust. Tragedii część pierwsza*. Przeł. W. Kościelski. Warszawa 1994, s. 186.

[39] Mario Praz pisał: „[…] ustami Fausta przemawia tu cały romantyzm. Ta ścięta głowa kobiety o szklistych oczach, ta przerażająca i urzekająca Meduza będzie przez całe stulecie przedmiotem mrocznej miłości romantyków i dekadentów". M. Praz: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 1974, s. 40.

[40] T. Mann: *Czarodziejska góra*…, s. 496.

[41] Tamże, s. 499.

Walpurgii, podczas której swoją niejasność i zapętlenie ukazuje również androgyniczne piękno, przypomina z kolei Lipski w rozmowie Emila z gruzińskim księciem o muzyce, balecie i Niżyńskim (wyjaśniając powiązania bohaterów z homoseksualizmem)[42]. Zafascynowany bohaterem książę wchodzi tu w rolę Castorpa, czyniącego ukochanej wymówki i poufale zmieniającego ton wypowiedzi na szczery i osobisty. Ponadto oba dialogi walpurgiczne: Kławdii i Hansa oraz księcia i Emila są prowadzone w języku francuskim, umożliwiającym jeszcze szczelniejsze odizolowanie się rozmówców od karnawałowo rozbawionego towarzystwa i zbudowanie wrażenia, że obie rozmowy toczą się w zaświatach lub we śnie.

Walpurgiczne oszustwo zmysłów, mylące jawę ze snem („mówimy we śnie" Kławdii) i kobietę z mężczyzną (Emil do Krystyny: „Książę też mówi do mnie »mój mały« i ma na mnie ochotę. Ja na ciebie, może ty na księcia?" – N, 31), jest w obu powieściach czymś diabolicznym, przyczyną zawieszającą prawa rzeczywistości i romantyczną zasadą istnienia, opartą na przesłance o niejasnej w gruncie rzeczy i bardzo zmiennej ontologii. Zdaje się, że będąca wcieleniem hermafrodytyzmu, skośnooka Kławdia z wydatnymi kośćmi policzkowymi, lepiąca w czasie posiłków kulki z chleba, szorstka i przesadnie złośliwa, cytowana jest nie tylko przez Krystynę, ale także przez Janka, w którym durzy się Emil (N, 22–23). Lipski przypomina sabatową noc z mniejszą siłą jako noc graniczącego z chorobą natężenia umysłu i dziecięcej magii, odnoszących się bezpośrednio do podmiotu, a nie noc karnawałowych cudów, którą opiekują się pozaziemskie moce zła. W jego scenie brakuje silnej metafizyki, obecna jest za to wiara w ponadludzką, pogańską moc woli,

[42] Camille Paglia, analizując interesujące mnie miejsce dramatu Goethego, wiąże je z wdarciem się w uosabiany przez Fausta świat zachodniego intelektu demonicznych mocy, które w *Niespokojnych* dręczą Emila podczas rozmowy z księciem, wcielając androgyniczne piękno zakazanego. „Całość *Fausta* jest Nocą Walpurgii, powrotem okultyzmu. Epizod z sabatem czarownic – dodatek Goethego – jest pogańskim wdarciem się do chrześcijańskiego dramatu". C. Paglia: *Seksualne persony…*, s. 236.

zdolnej zahipnotyzować sowę albo wywołać czyjąś twarz na dnie kieliszka („Ile w tym było dziecinnej magii?" – N, 32). Autora *Niespokojnych* interesuje raczej kwestia, jak pokonać Meduzę, figurę fascynacji miłością, pięknem i śmiercią, oraz znany z juweniliów motyw „dziecka i czarów". Dlatego odmalowuje w powieści groteskowy portret podstarzałej kucharki, do której Emil zwraca się z prośbą: „Niech Meduza, z łaski swojej, zaniesie rzeczy do mojego pokoju" (N, 34). Słychać w tym zwrocie udawaną niefrasobliwość człowieka, który wolałby zapomnieć to „siedlisko furii"[43].

## Trzy miłości, dwa uniesienia (Robert Musil: *Zespolenia…*; *Trzy kobiety*)

Prawdopodobieństwo, że Leo Lipski znał *Vereinigungen*, czyli tom *Zespolenia…* Roberta Musila z 1911 roku, jest niewielkie. Język tej małych rozmiarów modernistycznej prozy, na którą złożyły się dwa opowiadania, znajduje się dość daleko od języka *Niespokojnych*, jednak zbudowane dzięki niemu modele miłości częściowo korespondują z erotyczną wrażliwością prozy Lipskiego.

W *Dopełnieniu miłości* mówi się o sodomii. Określenie to u Musila pojawia się w charakterze oznacznika skomplikowanej sieci uczuć, pokazanych dosyć statycznie i odseparowanych od psychologicznej motywacji. Młoda mężatka Klaudyna wyrusza w podróż do córki, pochodzącej z pozamałżeńskiego związku.

[43] M. Praz: *Zmysły, śmierć i diabeł…*, s. 55. Niewykluczone, że przezwisko kucharki miało ośmieszyć i oswoić reprodukowany w jej symbolicznym bycie fantazmat matki-potwora, który z kolei jest jednym ze sposobów konceptualizacji kobiecego ciała w zachodnim dyskursie. Por. R. Braidotti: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. Derra. Warszawa 2009, s. 111–133.

Zatrzymawszy się w hotelu, bohaterka natyka się na radcę ministerialnego, któremu okazuje względy, nazywając je sodomią. „[…] mam uprawiać sodomię…? Ale za tym było pragnienie wystawienia na próbę ich miłości: żebyś poczuł to tak naprawdę: ja, ja pod tym zwierzakiem […]. Żebyś ty tam nigdy już tak niewzruszenie i tak naiwnie we mnie nie uwierzył”[44]. Zbliżenie się do „zwierzaka”, czyli radcy, przypomina wystawienie na próbę małżeńskiej miłości, w której dała znać o sobie chęć wymierzenia małżonkowi kary (za nadmiar uczucia? brak troski?). Z kolei bohaterka *Kuszenia cichej Weroniki*, rozdarta między Johannesem i Demeterem, świetlisty rozum i rozbuchane id, przedstawia odwieczny dylemat: czy da się w miłości pogodzić ducha i seks; jednakowo miłować górę i cielesny dół. W kolejnym zbiorze *Trzy kobiety* fabuła została pomyślana przejrzyściej: w opowiadaniu *Grigia*, zapominając o żonie i chorym, wysłanym do wód synku, Hommo zakochuje się w zamężnej chłopce Grigii. Narracja jest przykładem niewyczerpanej mocy ludowego wątku ukarania zdrady. W baśniowo-historycznej *Portugalce* możnowładca pan von Ketten poślubia młodą kobietę, ale zamiast zajmować się nią, przez kolejnych jedenaście lat oddaje się namiętnym walkom z biskupem. *Portugalka* pokazuje uciążliwą naukę miłości małżeńskiej podjętą przez mężczyznę. Kochanek sławy, wojny i koni ma duże trudności w zaskarbieniu sobie uczucia żony. W końcu, niecierpliwa pani von Ketten bierze sobie kochanka-przyjaciela. Osią opowiadania *Tonka* jest związek młodego naukowca chemika ze zwolnioną pokojówką jego babki. „Kochał Tonkę, ponieważ jej nie kochał, ponieważ nie podniecała jego duszy, lecz obmywała jak czysta woda; kochał ją bardziej niż sam przypuszczał”[45]. Niestety, pod nieobecność bohatera Tonka zachodzi w ciążę i w końcu umiera podczas porodu.

Podobnie jak *Zespolenia…*, ułożony w tryptyk o miłości i zdradzie tom *Trzy kobiety* umocnił przekonanie modernizmu o miłości

[44] R. Musil: *Zespolenia. Historie nie historie*. Przeł. Z. Rybicka, W. Pieńkowski. Warszawa 1982, s. 53.

[45] R. Musil: *Tonka*. W: Tenże: *Trzy kobiety*. Przeł. T. Jętkiewicz, W. Kwaśniakowa, E. Sicińska. Warszawa 1978, s. 100.

jako stanie amorficznym, nieciągłym, niesystemowym, opartym na niejasnych przesłankach (*Tonka*) i wzbudzającym przedwczesny, psychotyczny lęk (*Dopełnienie miłości*) obszarze przesunięć społecznej normy. Konceptualne studia odrazy i wyobcowania mogły prawdopodobnie zainteresować Lipskiego, oddziałując na *Niespokojnych* pokątnie i niebezpośrednio tym bardziej, że autor *Piotrusia* podzielał opinię Musila, że miłość to podwójna samotność. Ale nie tylko dlatego warto zestawić Lipskiego z Musilem. W obu zbiorach autor *Człowieka bez właściwości* podjął otwartą walkę z psychologicznym nastawieniem literatury, odseparowując się od pisarzy takich, jak Joyce czy Proust, będących w jego przekonaniu „niewolnikami" literackiej psychologii. Podobnie jak Hermann Broch, Musil próbował stworzyć nowy model powieści o duszy czy raczej o egzystencji (Maria Janion), pokazując tkwiące w niej „milczące życie". Przejawy psychologii w sztuce musiały być dla inżyniera Musila, który przez pewien czas pracował w Wyższej Szkole Technicznej w Stuttgarcie, więcej niż podejrzane. Canetti twierdził wręcz, że „prawdopodobnie nigdy dotąd nie pojawił się pisarz, który byłby tak bardzo fizykiem"[46]. Połączenie racjonalizmu z mistyką, jakie dało znać o sobie w opowiadaniach w takim samym stopniu, jak wcześniej w *Niepokojach wychowanka Törlessa* i później w *Człowieku bez właściwości*, podsunęło autorowi pomysł opracowania nowej metafizyki o gruntownie różnych założeniach niż psychoanaliza Freuda, bliskich fenomenologii i „mechanice ducha" (Janion zestawia wczesne szkice Musila o matematyce z rozprawą Husserla *Filozofia jako wiedza ścisła* z 1910 roku). „*Zespolenia*, dwa opowiadania wydane po *Törlessie*, w roku 1911, mogą być tego dowodem [że Musil zmierza ku powieści fenomenologicznej – M.C.] – jeszcze przed *Człowiekiem bez właściwości*"[47]. Wprawdzie Lipski nie próbował

[46] M. Janion: *Dusza wychowanka Törlessa*. W: *Dzieci*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Gdańsk 1988, s. 264 („Transgresje" 5).

[47] Tamże, s. 266. I dalej: „W *Zespoleniach* »dziwne« doznania kobiety stają się przedmiotem rygorystycznego opisu Musila, który z niezwykłą precyzją stara się oddać »to już prawie nie ogarniane przez rozum poczucie przynależności do siebie, której wagi nie sposób dociec wskutek tego samotnego bytowa-

wydestylować z doświadczenia wewnętrznego języka psychoanalizy, ratował jednak jego racjonalistyczne fundamenty, dostrzegając związki ze światopoglądem naukowym, i to zarówno w jego medycznej, jak i filozoficznej odmianie[48].

## Miłość w koterii
## (Marcel Proust: *W stronę Swanna*)

W latach 1937–1939 ukazało się w polskim przekładzie pięć części *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta. Jest to powód, by myśleć, że Leo Lipski je znał. Czy jednak z nich czerpał, czy stanowiły dla niego literackie wyzwanie – nie wiadomo. Wprawdzie w *Niespokojnych* o Prouście nie znajdzie się ani jednej uwagi, ale skomplikowane i wynaturzone relacje młodych bohaterów, szukających ucieczki z mieszczańskiej rzeczywistości, potwierdzają, że pisarza mógł interesować proustowski wzorzec miłości. Zwłaszcza w wersji pochodzącej z części pierwszej *W stronę Swanna*. Jej zagadką i prawem zbójeckim literatury pozostaje wybór Swanna, zakochującego się w pięknej, ale mało inteligentnej kokocie Odecie. Swann spotyka ją w skromnym intelektualnie gronie państwa Vedurin i rozważa jej piękno w kategoriach dzieła sztuki. „Termin *dzieło florenckie* oddał wielką przysługę Swannowi. Pozwolił mu, niby legitymacja, wprowadzić obraz Odety w świat marzeń, do którego dotychczas

nia w owej najwyższej głębi wewnętrznej, gdzie już nic się nie dzieje«. Podobnie zostały napisane *Trzy kobiety*, gdzie stale na »realistyczną« fabułę nakłada się cień innego świata, odrębnie toczącej się egzystencji, owo *das Gespenstische* – widmowe, o którym Musil powiedział, że go najbardziej interesuje, gdy pisze. Dolina miłości i śmierci bohatera opowiadania *Girgia* oczywiście została określona jako »bardzo dziwne miejsce«, miejsce podwójne i widmowe". Tamże, s. 268.

[48] W *Niespokojnych* oba warianty reprezentują: ojciec Emila Filip, bakteriolog, oraz filozof Joachim, jego wuj.

nie miała dostępu i gdzie oblekała się nowym szlachectwem. I gdy często fizyczny obraz tej kobiety, wciąż odnawiając jego wątpliwości co do walorów jej twarzy, ciała, całej jej urody, osłabiał miłość Swanna, wątpliwości te znikały, miłość umocniła się, zyskawszy podstawę w danych niewzruszonej estetyki"[49]. Odeta tymczasem uosabia model kobiecości chłodnej, lecz nierozważnej: bawi się, oszukuje, zataja i choć odwzajemnia miłość Swanna, nie potrafi jej zaspokoić i zrównoważyć. Podobnie jak bohaterka *Niespokojnych* Ewa, Odeta jest „kochanką młodą i zepsutą", milczącą, smutną, lecz namiętną poprzedniczką Albertyny. Zgorzkniałą, samotną pocieszycielką[50]. W wyborze Swanna irytują: nonszalancja, z jaką bohater domaga się akceptacji swojego wyboru, zaślepienie i w końcu zdrowy rozsądek, zmuszający zakochanego do wyrzutów sumienia. Miłość Swanna to miłość do koterii, która gaśnie, gdy bohater popada w niełaskę u jej członków. Octavio Paz przeczy tej tezie, twierdząc, że Proust pisał nie tyle o miłości, „co raczej o jej trującej wydzielinie i zabójczej perle – o zazdrości"[51]. Krytyka Paza jest przeraźliwie miażdżąca: dochodząc do wniosku, że Swann kochał wymykającą się obecność kobiety i pożądał jej braku, autor *Podwójnego płomienia* zarzucił Proustowi oszustwo. Czyli skonstruowanie bytu powieściowego, który sam siebie okłamując, jednocześnie się unicestwia.

---

[49] M. Proust: *W stronę Swanna*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Kraków 2003, s. 193.

[50] Figurę kochanki melancholijnej i namiętnej zarazem przypomniał pierwszy Maurice Barrès w powieści z 1889 roku *Un homme libre*. Ten rozmiłowany w metafizycznych subtelnościach i sadyzmie pisarz stworzył całą galerię młodych i anielskich dziewcząt, poddając je najróżniejszym torturom. W przeciwieństwie do innych autorów prozy dekadenckiej Barrès był przede wszystkim intelektualistą – ciało zajmowało go jakby mniej niż cierpiąca dusza, na co z kolei zwrócił uwagę Anatol France, nazywając autora *Ogrodu Bereniki* „perwersyjnym intelektualistą". Bohaterką tej powieści z 1891 roku jest „mała rozpustnica", dziewczyna o anielskim usposobieniu, której „cierpkość i podeptane piękno" miały chwytać za serce odbiorców. Zestawienie Ewy, a także Ali z *Niespokojnych* z bohaterkami Barrèsa mogłoby przynieść ciekawe efekty.

[51] O. Paz: *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*. Przeł. P. Fornelski. Kraków 1996, s. 63.

# Niepokoje młodych wychowanków (Robert Musil: *Niepokoje wychowanka Törlessa*; Alain-Fournier: *Mój przyjaciel Meaulnes*; Henry de Montherlant: *Chłopcy*)

*Niepokoje wychowanka Törlessa* konstytuuje napięcie, wytwarzające się między koniecznością duchowej wiwisekcji w wymiarze językowym a „niemożnością współmiernego odczucia, doznania, mówienia i pisania oraz dotarcia do wnętrza w takim sposobie, by była uchwycona tożsamość duszy”[52]. Analizująca wspomniane wątki Janion trafiła na romantyczne uzasadnienie dziwności tej powieści, gdy wskazaną dysproporcję nazwała „skandaliczną trudnością”. Nie wydaje się, by Lipski nie próbował jej sforsować. Nadzwyczajna energia analityczna Emila („Postanowiłem dużo o sobie wiedzieć” – N, 56), połączona z rudymentarną nieumiejętnością zapisu („Papier jest bezczelnie biały” – N, 12), stawia *Niespokojnych* w rzędzie najbardziej znaczących literackich świadectw, złożonych temu romantycznemu napięciu. Przypomnijmy, że łagodząc je, Musil odrzucił zasadzkę psychologii. Lipski natomiast połączył doświadczenie wewnętrzne z resztkami przekonania o naukowej zasadzie świata, rozpatrując jego istotę jedynie w kategoriach egzystencji i odcinając się od zewnętrzności inaczej niż autor *Zespoleń*…, posługujący się pojęciem duszy, którego Lipski unikał. Obu prozaików połączyło rozumienie erotyzmu jako doświadczenia granicznego, biorącego początek w zanurzeniu się w „niższości”, sięgnięciu do jakiejś brudnej głębi, w pobrudzeniu się. Albowiem tylko erotyczna „perfidia” (Janion) stwarza warunki konieczne do przejścia „na drugą stronę”. Długa linia literatury o inklinacjach sadomasochistycznych, sięgająca lat dziewięćdziesiątych XX wieku – kiedy Michel Leiris, dawny przyjaciel surrealistów i Bataille’a oraz autor skandalizujących dzienników, a wcześniej

[52] M. Janion: *Dusza wychowanka Törlessa*…, s. 263.

powieści *Wiek męski* (1939), złożył kolejne świadectwo oszałamiającym skłonnościom seksualnym – przekonuje, że wytwarzające się w niej napięcie antropologiczne daje jedyną wstrząsającą sposobność dotarcia do siebie. Lipskiego interesował tylko taki erotyzm, który zrozumieć można jako elipsę pytania o sens człowieka[53]. Potworny i krańcowy. Poszukiwał w pisaniu, o czym była mowa wcześniej, oczyszczenia i uwolnienia od nadmiaru doświadczenia wewnętrznego, nie wierząc jednak, jak czynił to Leiris, w powieść w rodzaju spowiedzi, z łatwością wypływającej z wnętrza czy duszy piszącego, która swoje katarktyczne oddziaływanie zawdzięcza całkowitej i obrazoburczej szczerości. Wydaje się, że stanowisko Lipskiego wykrystalizowało się w wyniku refleksji nad prozą francuską, opartą na komponencie ekspresjonistyczno-skandalizującym z wyraźnymi ambicjami transgresyjnymi (Barrés, Bataille, Leiris, Proust, Montherlant)[54], oraz nad prozą masek i symboli (Mann, Musil, Alain-Fournier)[55].

*Mój przyjaciel Meaulnes*, jedyna ukończona powieść Alain-Fourniera, opublikowana w Polsce w 1936 roku w tłumaczeniu Anny Iwaszkiewiczowej, opowiada historię miłości podwójnej, symbolicznej i tajemniczej: chłopca do chłopca oraz chłopca do dziewczyny. W pierwszej relacji trudno stwierdzić homoseksualizm, raczej przywodzi ona na myśl najlepsze przyjaźnie chło-

[53] K. Matuszewski: *Georges'a Bataille'a mistyczna partuza /I/*. Dostępne w Internecie: http://nowakrytyka.pl/spip.php?article77 [data dostępu: 20.01.2010].

[54] Do wymienionych nazwisk można by jeszcze dorzucić powieści André Gide'a („Znam jeszcze Gide'a *Fałszerzy* i *Coridona*, i *Nourritures Terrestres*" – N, 22), w których Emil poszukiwał wytłumaczenia homoerotycznej sympatii do Janka. O *Fałszerzach* pisał Praz: „Epizod, od którego powieść wzięła swój tytuł – mowa w nim o licealistach, pomagających puszczać w obieg fałszywe monety – jest dowodem tej samej idiosynkrazji: autor z lubością kontempluje zgniliznę moralną tych ujmujących młodych ludzi". M. Praz: *Zmysły, śmierć i diabeł…*, s. 350.

[55] Pisząc o poziomie realistyczności w utworach Alain-Fourniera, Roger Caillois określił go mianem „wrażenia poetyckiej mgły, poprzez którą marzycielska natura dostrzega swoje dzieciństwo". R. Caillois: *Siła powieści*. Przeł. T. Swoboda. Gdańsk 2008, s. 32–33.

pięce, ale i znacznie bardziej jednoznaczną erotycznie znajomość Emila i Janka („niezupełnie koleżeński stosunek [Emila – M.C.] z Jankiem" – N, 90). Relacja ta zawiązuje się między Frankiem Seurelem a Augustem Meaulnesem. Pierwszy jest synem nauczyciela z małego miasteczka, drugi przybyszem „znikąd", intelektualnym arystokratą (jak Emil, Castorp, Törless i Swann). Oś fabuły wykształca się wokół przygody Augusta w tajemniczym miasteczku Les Sablonniéres, do którego trafia on przypadkiem i gdzie w towarzystwie poprzebieranych dzieci oraz w karnawałowej mieszaninie ulicznych przebierańców poznaje Yvonne de Galais, dziedziczkę dworku. Wszystkie następne starania Meaulnes poświęca bezskutecznym poszukiwaniom miłości. Kluczową rolę odgrywa wcielająca jej fantazmatyczne niespełnienie Yvonne – upamiętnienie kobiety, w której bez wzajemności kochał się Alain-Fournier. To zarówno baśniowa księżniczka, jak i kobiecość okrutna i demoniczna. Spotkania Augusta z nią symbolizują dwa różne światy: dziecięcy, w którym panuje bezgraniczne szczęście, i męski – nędzny, perwersyjny, brudny. Zniknięcie Yvonne sprawia, że „wszystko jest ciężarem, wszystko jest goryczą, skoro jej już nie ma. Świat jest pusty, wakacje skończone. Skończone długie spacery z końmi, skończona tajemnicza przygoda miłości… Wszystko staje się znów zwykłą, codzienną udręką…"[56]. Nieszczęśliwa, krótka, młodzieńcza miłosna przygoda, w której kobieta nie wymawia ani słowa, uosabiając pasywność, poddanie się losowi, lękliwość i przypadkowość, przypomina „rytuał Beineberga" z *Niepokojów wychowanka Törlessa* Roberta Musila (1906), czyli młodzieńcze doświadczenie homoerotyczne o charakterze eksperymentu, w którym trzej chłopcy z konwiktu uczą się na Basinim metod instrumentalnego traktowania osoby ludzkiej. W tym wypadku homoerotyzm jest zarówno doświadczeniem granicznym, warunkującym poznanie i rozumowanie, jak i „podwójnym płomieniem miłości", objawem dwoistej, biseksualnej erotyki, opartej na nieskończenie różnorodnych, często

[56] Alain-Fournier: *Mój przyjaciel Meaulnes*. Przeł. A. Iwaszkiewiczowa. Warszawa 1988, s. 178.

wysoce perwersyjnych „doświadczeniach": od oralnych i analnych fiksacji Ewy („Gdy miała lat dziesięć i pół, zaonanizowała na śmierć psa […]. Gdy miała lat jedenaście, zaczęła się nienormalnie szorować" – N, 77) po kazirodczy związek siostry i brata z *Człowieka bez właściwości*.

„Przyczyną [perwersyjnych zachowań młodzieńców – M.C.] były szczególne stosunki w instytucie. Tam, gdzie młode prężne siły trzyma się na uwięzi za szarymi murami, gromadzą one w fantazji, bez wyboru, rozkiełznane obrazy, które niejednemu odbierają przytomność. Pewna rozwiązłość uchodziła nawet za coś męskiego i zuchwałego, za śmiałe przywłaszczenie sobie niedozwolonych rozkoszy"[57]. W powieści Musila „niedozwolone rozkosze" okazały się czymś więcej niż niejasnym doświadczeniem homoerotyzmu; urosły do rangi przestępstwa i „figury dominacji dyktatorskiej" (Janion), pozwalając uchwycić w *Niepokojach…* metaforę dziejów w momencie, w którym zaledwie przeczuwa się narastające, realne niebezpieczeństwo[58].

Powieść Musila, opowiadająca o epizodzie miłosnym, zauroczeniu chłopięcym ciałem oraz miłości do kozła ofiarnego, splądrowała zatem doświadczenie mitu rajskiego dzieciństwa znacznie wcześniej niż dwudziestowieczna historia, przynosząc (jeszcze wtedy tylko literacką) wizję dziecka jako nieludzkiego stworzenia, znacznie koszmarniejszą niż *Dwie rozprawy o nerwicy dziecięcej* Freuda. Jednak dopiero historia II wojny światowej, rozpamiętywana przez kulturę następnego półwiecza, wymusiła na literaturze reprezentację dziecka prawdziwie okrutnego, zimnego, ciekawego krwi i uwięzionego we własnym bestialstwie; dziecka, które Andrzej Kijowski w opisie sugestywnego obrazu likwidowanego warszawskiego getta, przez które przejeżdżały tam i z powrotem wozy tramwajowe zapełnione

[57] R. Musil: *Niepokoje wychowanka Törlessa*. Przeł. W. Kragen. Kraków 2002, s. 157.

[58] „Ma rację Berghahn, że w roku 1903 Musil »nie wiedząc o tym, pisał prehistorię dyktatur XX wieku«; później, w roku 1937, i sam Musil rozpoznał w swej powieści, w postaciach Reitinga i Beineberga, »dzisiejszych dyktatorów *in nucleo*«". M. Janion: *Dusza wychowanka Törlessa…*, s. 276.

ciekawskimi małolatami, nazwał niesytą wrażeń wroną. Bohaterowie Leirisa, Lipskiego, Musila i Montherlanta mają w sobie instynkt stada wron, żyjących poza moralną pojęciowością i z milczącą obojętnością przyjmujących skandal śmierci oraz ciekawych wrażeń jak padliny[59].

Wprawdzie Henry de Montherlant ogłosił *Chłopców* w 1965 roku, początkową wersję powieści ukończył jednak w 1948 roku i wydał pod tytułem *Sergiusz Sandier* w 262 egzemplarzach. Niewykluczone, że Lipski znał w oryginale przede wszystkim jego inne dzieła: „[Emil – M.C.] czytał w odcinku *Marianne* czwartą część Montherlanta, potem zapalał zapałki, jedną za drugą, wpatrywał się w płomień, wąchał eter" (N, 202). Montherlant należał również do „świętej trójcy" pisarzy, których bohater *Niespokojnych* czcił i podziwiał:

> Ten [sądził o Montherlancie – M.C.] jest dla mnie najbardziej niebezpieczny, dlatego muszę go znać na pamięć. Chciałbym osiągnąć tę nonszalancką doskonałość, tę celną niechlujność, która od niechcenia jak gdyby utrwala to, co innym przecieka przez wiersze jak woda przez palce. Jego zdania są napięte jak łuki, jak pupa młodej dziewczyny (N, 95).

W przekonaniu Lipskiego podstawowy walor sztuki autora *Les Bestiaires* związany był z jej językiem, w dużym stopniu zbliżonym do stylu Céline'a. U Montherlanta Lipski podziwiał „celną niechlujność", efekty robione „od niechcenia" i „zdania napięte jak łuki", z kolei frazy autora *Śmierci na kredyt* nazywał „zabójczymi", uwielbiał ich wybuchowość, szybkość, gwałtowność i dynamikę. Montherlant w przekonaniu Lipskiego pozostawał nie tylko poetą zdania. Napisał przecież powieść, która przypomina ten sam konwiktowo-kolegialny wątek, który wcześniej przetestował Robert Musil w *Niepokojach*…, z tą jednak

[59] Łącząca dziecko z naturą Camille Paglia szuka dla swojego zestawienia jeszcze głębszych uzasadnień kulturowych: „Dzieci są potworami o niepohamowanym egotyzmie i woli, gdyż wyrastają bezpośrednio z natury, pełne wrogich oznak niemoralności". Por. Taż: *Seksualne persony*…, s. 4.

różnicą, że w *Chłopcach* został rozpatrzony także jego aspekt ideologiczny, z jednej strony przyglądający się resztkom jansenizmu w katolickim systemie oświaty we Francji, z drugiej – pokazujący załamanie się rygorów tradycyjnego wychowania. Ta elegijno-satyryczna proza wydawała się wyraźnym pożegnaniem *belle époque* („Było coś upojnego w tych ostatnich balach sezonu roku 1914, błyszczących jak szczyty gór pochłoniętych już prawie całkowicie przez mrok wieczoru"[60]). Jej bohaterowie przypominają Emila i Janka. Sergiusz Souplier ma czternaście lat, a Alban de Bricoule szesnaście (jego związek z matką jest echem relacji pisarza z panią Montherlant). Pierwszy jest synem nuworyszy, ubranym w skromną kurtkę i cienki jak szarfa szalik, drugi sypia jeszcze z matką, ale i pije z nią szampana[61]. Montherlant burzy nieuczciwe katolickie mity wychowawcze (jednym z bohaterów czyni na przykład księdza ateistę). Opierając się także na krytyce Saint-Beuve'a, wypowiedzianej w *Port-Royal*, prowadzi ofensywę przeciwko tłumiącemu w dzieciach wolność „złemu wychowaniu", które przekształca je w stłamszone i zniewolone „wrony" oraz „potulnych wyznawców konwenansu"[62]. Sardoniczny ton tej powieści, wymierzony w mit niewinności dziecka i wychowawczą funkcję Kościoła, wydaje się czymś więcej niż dokumentem epoki. Umacnia wiarę w młodzieńczy homoerotyzm, swobodnie rozwijający się za kratami kolegium, oraz w podskórną pustkę wszelkiej ideologii. Montherlant, podobnie jak Leiris, jest też wyznawcą idei miłości, zdolnej wywoływać emocje silne jak walki byków (miłośnik tauromachii Alban, zmierzający na spotkanie z Sergiuszem w szkolnym składziku czekolady, „czuł zapach areny i doprowadzało go to do wewnętrznego drżenia"[63]; z kolei czekający pod szkołą na Ewę Emil „miał wrażenie, że

[60] H. de Montherlant: *Chłopcy*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1973.

[61] Relacje hrabiny de Bricoule i Albana, oparte na wzajemnym oszustwie, myszkowaniu po sekretarzykach i spowiedziach jednego przed drugim, ocierające się o chorobliwą zazdrość i patową miłość, przypominają opisane przez Georges'a Bataille'a w *Mojej matce* stosunki syna i matki.

[62] H. de Montherlant: *Chłopcy*…, s. 16.

[63] Tamże, s. 184.

jest przywiązany do ogromnej, napiętej gumy, która kończy się w gimnazjum" – N, 111).

Podejmująca kwestię młodzieńczego niepokoju proza pierwszej połowy ubiegłego wieku uznała reformatorski odłam psychologii wraz z seksualizacją dziecięcego podmiotu. Odnowiła i przepracowała funkcję erotyzmu, wykazując jej walory poznawcze i konfrontując je ze skostniałymi, tradycyjnymi formami, takimi jak szkoła. Literatura spod znaku niepokoju podważyła także istotę instytucji oświaty, ujawniając jej szkodliwość i podwójną moralność. W każdym z podanych utworów – Alain-Fourniera, Lipskiego, Musila i Montherlanta – spotkamy się z ostrą krytyką szkoły, ale i z jej odwrotnością, próbującą przeciwdziałać usztywnianiu charakterów, zapisanemu w programie tej instytucji, czyli erotyzacją życia młodzieży. Rozluźnienie zachodnich rygorów wychowania po 1914 roku nie ma wprawdzie charakteru rewolucji, ale jest na tyle wyraźne, że doprowadza również do przesunięć w sferze przedstawienia seksualnego tabu w literaturze[64].

## Miłość w literaturze Zachodu i w *Niespokojnych*

W najprostszym rozumieniu powieść zachodnia w pierwszej połowie XX wieku wykształciła dwa wzorce miłości: dojrzały i młodzieńczy. Pierwszy reprezentują utwory Prousta, Manna i Rotha, drugi – Musila, Montherlanta i Alain-Fourniera. Zważyw-

[64] Pisze o tym Beata Gola, podając, że „eksplozja seksualności w literaturze rozpoczęła się już po zakończeniu I wojny światowej". B. Gola: *Modele zachowań seksualnych w prasie młodzieżowej i poglądach nastolatków*. Kraków 2008, s. 46. O niespotykanej swobodzie obyczajów i radosnej zuchwałości młodych ludzi po 1918 roku (przenikającej do francuskiego surrealizmu) wspominają także Octavio Paz (*Podwójny płomień*…, s. 144–147) oraz Modris Eksteins (*Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Przeł. K. Rabińska. Warszawa 1996).

szy na jej różnorodność, nie da się prozy tego okresu łatwo poszeregować. W przypadku powieści *stricte* „dorosłej" para kochających się należy zwykle do dwu światów. Odeta reprezentuje koterię, Swann – świat sztuki i intelektu, Kławdia Chauchat przynależy do rosyjskiej finansjery, Hans Castorp do przeciętnie zamożnego świata mieszczaństwa niemieckiego, Wally von Taussig jest przyzwyczajona do bogactwa, Karol Józef von Trotta – do przeciętności i zgrzebności. Miłość doprowadza do spotkania dwu rzeczywistości: bogactwa i ubóstwa, stanowiska z jego brakiem, żołnierki z koterią, sztuki z umysłową przeciętnością. Stykają się dzięki miłości także narody, Wschód z Zachodem, czy – jak w przypadku Hommo i wieśniaczki z *Trzech kobiet* Roberta Musila – wieś z miastem. Nie zawsze spotkanie się różnic pomaga w ich zlikwidowaniu. W romansie mieszczańskim z *Buddenbrooków* Tomasz i Tonia rezygnują z uczucia w imię honoru i powinności, Hommo z *Trzech kobiet* ponosi karę za wykroczenie przeciwko małżeństwu, a Karolowi Józefowi nie udaje się żaden związek. Wielka powieść modernistyczna nosi skazę mieszczaństwa; wykroczenie przeciwko którejkolwiek z wartości wyznawanych przez jego przedstawicieli kończy się ukaraniem śmiałka. Krócej: miłość w powieściach Prousta, Manna, Rotha i Musila nie potrafi pokonać piętrzących się problemów. Świat, podzielony na sfery, stawia naprzeciw siebie ludzi zróżnicowanych, nakłaniając ich do uczucia. Regułą jest, że spotkanie kończy się katastrofą: Kławdia wyjeżdża, zostawiając zrozpaczonego Hansa, Trotta zostaje opuszczony przez Wally (wcześniej umiera Kathy), ze światem żegna się też Tonka z opowiadania Musila. Tylko Swann i Odeta wchodzą z sobą – podpowiada narrator – w nie do końca szczęśliwy związek małżeński. Zatem – mimo że wyprodukowana przez powieść, która wiele zawdzięcza mieszczańskiej mentalności – miłość ma tu charakter romantyczny: jest nieszczęśliwa, próbuje łączyć osoby należące do różnych sfer i kończy się ich porażką. Dzięki niej spotykają się bohaterowie – silne indywidualności. Wyćwiczony umysłowo dyskutant Castorp z błyskotliwą Kławdią, celująca w kłamstewkach Odeta z myślicielem Swannem. Tylko w prozie Musila, gdzie bohaterowie z reguły milczą i opowiada o nich wszystkowiedzący

narrator, lub w *Buddenbrookach*, gdzie Anna, partnerka Tomasza, a później Tonia to kobiety dopiero rozwijające się, można mówić o wyjątkach. W co najmniej dwu przypadkach – właśnie dzięki kobietom lub częściowo tylko wskutek spotkania z nimi – bohaterowie zmieniają się. Mowa o Hansie Castorpie i Karolu Józefie Trotcie. Obaj oni z małomównych i niedojrzałych stają się błyskotliwymi i ogarniętymi szałem myślenia mężczyznami.

Zupełnie inaczej prezentuje się młodzieńczy model miłości. Tu zachwianiu ulega reguła heteroseksualności. Dwie z trzech powieści (*Niepokoje wychowanka Törlessa* i *Chłopcy*) pokazują homoerotyzm chłopięcy. Wyostrzają się też relacje między bohaterami, często przybierając postać awantury, bójki, nagłego zerwania, rozstania na całe życie i rozpaczliwej tęsknoty.

## „Zabijał matkę wiele razy wszystkimi kuchennymi nożami…”

Dyskurs macierzyński jest w *Niespokojnych* zaledwie częścią języka ciała, duszącego się w nadmiarze doznań. Poza nim istnieją jeszcze: język ojca oraz męskość i kobiecość jako obszary zmieszania mówionego, archaicznych wyobrażeń oraz skamielin myślowych. Ale to język matki jest tu językiem nieobecnym i zaprzepaszczonym; językiem zabranym powieści i dokądś oddelegowanym. Matki w *Niespokojnych* po prostu nie ma[65].

W ostatnim zdaniu listu do wypoczywającego w górach syna Filip donosi: „[…] matka Twoja będzie się musiała poddać resekcji nerki” (N, 21). Wracający z wakacji Emil woła od progu: „– Czy

[65] Przekonanie, że figura matki została zaniedbana przez autora *Niespokojnych* z istotnych powodów i dlatego powinno się ją przypomnieć i zrekonstruować, wynika z konwencji prozy inicjacyjnej, jaką przyjął dla swojej narracji Lipski. Wątpliwości budzić też mogą dysproporcje w rozmieszczeniu w niej refleksji na temat ojca i matki.

tatuś jest w domu? A mamusia? (zapomniał, że jest chora)" (N, 34). Gdy zostają z Jankiem sami, żeby rozmawiać i grać Chopina, nagłe wejście matki przyjmują jak przyłapanie *in flagranti*: „Wtem otworzyły się drzwi i weszła matka Emila, mówiąc: – Jak ładnie grasz dzisiaj. Co się… Troje zaczerwienili się z całkiem różnych powodów. – Pozwól, mamo, to jest mój kolega" (N, 36). Z lęku o nią i nienawiści do jej ograniczeń „zabijał matkę wiele razy wszystkimi kuchennymi nożami, jakie pamiętał: począwszy od tego do krajania mięsa, a skończywszy na małym do obierania owoców; i siekierą od węgla też. Potem wstał, była już dwunasta, i poszedł w długiej, białej koszuli do jej sypialni. Ona już spała, a on słuchał, czy oddycha, czy nie umarła. Zobaczył, że żyje, i poczuł nagle, że jest zmęczony" (N, 45). Lekarz o matce do Emila: „Mamusia jest nerwowa i robi czasem takie rzeczy, których nie chce robić. Ty robisz zresztą to samo. Wiesz o tym i wiesz też, że ona cię kocha" (N, 47). Ale to matka uosabia władzę sądzenia i wymierzania sprawiedliwości. W jej wykonaniu jest to jednak władza pozbawiona zaufania, despotyczna, nieprzewidywalna i likwidatorska. Matka niszczy pierwszą powieść Emila: „[…] przeprowadziła rewizję wśród rzeczy Emila (była ładna, nerwowa, nierozsądna i dumna) i znalazła ową powieść, którą spalono nie mniej uroczyście niż dużo wcześniej dzieła Giordana Bruna" (N, 54). Jednak zazwyczaj „matka Emila czuła się źle i leżała w łóżku" (N, 68). Dlatego kiedyś „Emil zeszedł bardzo blady i uśmiechnął się: – Moja mama umarła" (N, 151).

Znienawidzona i wiecznie chora matka, wielokrotnie „zabijana" jako zinterioryzowany symbol, która i tak wkrótce umrze[66],

[66] W rzeczywistości pochodząca z Wiednia Tonia Osterer, matka Leo Lipskiego, zmarła, gdy był kilkuletnim chłopcem. Stała się później pierwowzorem matki Emila, który w rozmowie z Alą wyznaje: „[…] moja matka jest wiedenką" (N, 166), oraz prawzorem kobiecości i najważniejszym utraconym obiektem. W rozmowie z S.J. Żurkiem przyjaciółka i opiekunka Lipskiego Łucja Gliksman mówiła o nim: „Tak go nazywałam – synku... […]. Tak chory człowiek nie przywiązuje się do ludzi. On raczej trzyma ich jako oparcia dla siebie". S.J. Żurek: *O antysemityzmie, Leo Lipskim i „Ludziach z Maisons-Laffitte". Rozmowa z Łucją Pinczewską-Gliksman*. „Tygiel Kultury" 1999, nr 7/9, s. 130–131.

wciela „kobiecą kobiecość”, przez Hélène Deutsch określaną trzema pojęciami: bierności, masochizmu i narcyzmu. Zwrócona do wewnątrz agresja czyni z niej osobę nerwową, drażliwą oraz skłonną do wchodzenia w konflikty z mężczyznami. Mąż ucieka od niej do prostytutek, a syn matce po prostu nie ufa („– Mamo… – No co? – Jeśli ja wyjdę [z klozetu – M.C.], to nie zbijesz mnie? – Nie. (Wiedział, że to nieprawda.)” – N, 44). W przeciwieństwie do symbolicznego ojca symbolowi matki powinien partnerować „odpowiednik” biologiczny. Trzymająca się stanowiska psychoanalizy autorka pionierskiej pracy *Historia miłości macierzyńskiej* Elisabeth Badinter tłumaczyła, że ojciec karać i wychowywać może na odległość bez szkody dla psychiki dziecka. Natomiast kontakt z matką musi mieć charakter fizyczny[67]. W przeciwnym razie dziecko popada w psychozę, a czyni to nawet wtedy, gdy zdoła zachować pozornie bliski kontakt z matką, w którym pośredniczy bona. Wówczas część jego psychiki „odchodzi”[68]. A przecież to „bona zaprowadziła go [Emila – M.C.] do łóżka” (N, 45). Nieobecna fizycznie i zabijana symbolicznie figura matki jest w swojej prawdziwszej, fantazmatycznej wersji agresywna i żarłoczna w podobnym stopniu, jak żarłoczna może być wagina (*vagina dentata*). Po pogrzebie Emil przygląda się przerażającej scenie:

> Jakaś młoda matka wżerała się w policzki swego rocznego dziecka. Potem zaczęła je bić po tyłku i biła je długo. A potem tyłek całowała i jadła. Bachor wrzeszczał. Matka ciągle jadła tyłek. (Emil patrzył na to z przerażeniem.) A potem wrzuciła bachora do wózka i zaczęła – jak gdyby nigdy nic – rozmawiać z sąsiadką. (Emil zaczerwienił się ze wstydu.) Bachor wrzeszczał. Matka zaczęła krzyczeć i znów bić po tyłku i tak *ad infinitum* (N, 152–153).

[67] E. Badinter: *Historia miłości macierzyńskiej*. Przeł. K. Choiński. Warszawa 1998, s. 239.

[68] W *Psychoanalyse et familie* Françoise Dolto przestrzegała, że „każda matka […], która powierza swoje dziecko wynajętej osobie, podejmuje poważne ryzyko. Pielęgniarka czy niania nigdy nie SĄ zabezpieczeniem pewnym, ponieważ odchodząc, zabierają ze sobą istotną część psychiki dziecka”. Cyt. za: tamże, s. 238.

Pośrednie, ale niezwykle silne i mimo wszystko osobiste doświadczenie matczynej żarłocznej namiętności przypomina Emilowi o matce podwójnie nieobecnej: która zamiast z nim, znajduje się w łóżku, a później w trumnie. Pod tym względem *Niespokojni* są odwrotnością prozy Musila, Montherlanta i Bataille'a, w której istnienie matki jest wręcz nadobecne i wyzywająco wyraźne. Brakuje w niej za to ojca, który powinien zakłócić więź dziecka z matką i odebrać jej przywileje wyłączności. Proza polskiego pisarza znajduje się we władzy trzech ojców. Prozą francuskojęzyczną rządzi zasada matki[69]. Potwierdza ją również Céline, przy czym czyni matkę figurą o dwu obliczach: fascynująco pięknym i masochistyczno wstrętnym. Lipski poskładaną z tekstowych resztek matkę przedstawia w podobnie ambiwalentny sposób. Jest to o tyle dziwne, że zanik pierwiastka macierzyńskiego nie implikuje w jego literaturze refleksji łączącej kobietę z naturą w tradycyjnie identyfikujący sposób. Jego brak unicestwia w tej prozie swobodę wydalania-pisania, krępując energię wersów i wywołując obstrukcję języka. W dodatku uświadamia nam kastracyjny lęk bohatera, przedostający się do jego mizoginicznego języka, w którym nieobecności matki towarzyszy zastanawiająca obecność czytelniczki romansu Emila, służącej Meduzy, a przecież wspomniana postać uchodzi za symbol jednej z groźniejszych prześladowczyń męskości i kastratorek[70]. Nie ulega wąt-

[69] W *Mojej matce* Bataille'a znienawidzony ojciec alkoholik i antyklerykał zaraz na początku umiera. Ojciec Albana de Bricoule z *Chłopców* nie żyje od dawna, podobnie jak pan Meaulnes, ojciec bohatera powieści Alain-Fourniera.

[70] Pisze o tym Nancy Chodorow w *Feminities, Masculinities, and Sexualities*: „Węże Meduzy to z jednej strony kondensacja znaczeniowa zewnętrznych narządów płciowych kobiety, z drugiej zaś – wielu penisów, co z kolei oznacza kastrację (ponieważ jeden penis został utracony), a zarazem negację kastracji (ponieważ penisów jest wiele). Ścięta głowa Meduzy, wykastrowane żeńskie genitalia wywołują grozę, a nawet paraliż – przypomnienie kastracji – u patrzącego na nią mężczyzny". Cyt. za: D.D. Gilmore: *Mizoginia czyli męska choroba*. Przeł. J. Margański. Kraków 2003, s. 208. Nie da się ukryć, że nadając starej kucharce imię kastratorki, Emil wyśmiewa własny lęk, śmiejąc się prawie tak, jak sama Meduza. W ogólnym znaczeniu, przypominając topikę wstrętnej kobiecości, którą kompulsywnie posługiwał się Kafka, Lipski próbuje zaprowadzić

pliwości, że Meduza wprowadza Emila do kultury ludzkiej; jest pośredniczką między tym, co pierwotnie macierzyńskie, a symboliczną władzą ojca. Gdy matka leży w łóżku (symbolicznie nieobecna), a ojca nie ma (bywa obecny epizodycznie), władzę sprawuje właśnie Meduza[71]. Oddzielenie syna od matki wydaje się więc w prozie Lipskiego procesem naturalnym i niejako koniecznym. Pisarz w zarodku dusi „niebezpieczeństwo” wzmocnienia tej relacji. Zbyt wcześnie i z zastanawiającą ostentacją wprowadza jednak do niej aż trzech ojców, bonę i kucharkę. Wydaje się, że skonstruowana przez lęk kastracyjny i patriarchalne widmo „kontrolująca, kastrująca, chora na serce, pełna poczucia winy i winę prowokująca”[72] powieściowa matka jest z jednej strony karykaturą żydowskiego macierzyństwa, z drugiej – niedocenioną prefiguracją chorego i zniedołężniałego bohatera późniejszych utworów Lipskiego, takich jak *Piotruś* czy *Paryż ze złota*, który odkrywa i siłą rzeczy akceptuje swój żeński pierwiastek.

## „Na samym dnie siedziała ona…”

W *Niespokojnych* pragnienie braku matki otrzymuje swój rewers i w głębokiej, nieuświadomionej strukturze powieści przemienia się w kilka ściśle z sobą powiązanych fantazmatów. Pierw-

porządek w rozumieniu wstrętu i mocy, piękna i brzydoty. Wspaniałym efektem jego klęski jest osobliwa bohaterka *Piotrusia* – pani Cin. Por. W. Menninghaus: *Wstręt*…, s. 288–319.

[71] Przeciwstawiając się Badinter, Adrienne Rich tłumaczy, że „trzecia osoba, inna osoba jest w oczywisty sposób niezbędna, by ukoić ten niepokój, otrzeć łzy opuszczenia, zapewnić go, że cała miłość i troska nie skupiają się tylko w jednej osobie, jego matce, i by umożliwić mu akceptację jej odrębności i jego własnej. Ale najczęściej tą trzecią osobą jest również kobieta: babcia, ciotka, starsza siostra, niańka”. A. Rich: *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*. Przeł. J. Mizielińska. Warszawa 2000, s. 277.

[72] Tamże, s. 261.

szy, zrodzony z tęsknoty za zmarłą, jest pustym, pogańskim pragnieniem jej obecności[73]. W odpowiedzi na wyznanie pokojówki, która widuje ducha matki Emila, bohater zapyta: „No, to powiedz mi, jak myślisz, dlaczego do mnie mama nie przychodzi?" (N, 206). Ta kluczowa wątpliwość zbliża Lipskiego do Edgara Allana Poe, dla którego „matka przedwcześnie stała się trupem, co prawda trupem młodej i ładnej kobiety, nic więc dziwnego, że krajobrazy, nawet ukwiecone, mają w sobie coś z uszminkowanych zwłok"[74]. Podkreślmy, że debiut powieściowy Lipskiego posiada wyraźnie tanatyczną ramę fabularną: otwiera go rozgrywająca się w sanatorium scena czytania listu, z którego wynika, że Krystyna jest nieuleczalnie chora, a matkę Emila czeka operacja. W końcowej scenie bohater rozmawia z pokojówką o śmierci matki, nie wiedząc jeszcze, że Ewa popełniła samobójstwo, rzucając się do rzeki. Jeżeli zatem, jak powiada narrator:

> zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań i słów życie, które wyrośnie na nawozie ze mnie i tych, którzy zgnili (N, 12),

to postać najbardziej znaczeniorodnej zgnilizny otrzyma w powieści trup kobiecy. (Zresztą z zupełnie innych powodów niż u Edgara A. Poego[75].)

---

[73] Bachelard wiąże je z psychologią głębi i zrodzonym z niej przekonaniem, że „dla nieświadomości umarli, póki jeszcze pozostają wśród nas, istnieją na tych samych prawach, co uśpieni. Umarli odpoczywają. Dla podświadomości umarli po pogrzebie zyskują status śpiących głębszym snem, osłoniętych, ukrytych. Budzą się wówczas tylko, gdy my sami usnąwszy, przenosimy się w sen głębszy niż wspomnienie". G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 140–141.

[74] M. Bonaparte: *Edgar Poe*. Paris 1933, s. 332, cyt. za: tamże, s. 138–139.

[75] W przeciwieństwie do Poego, jak inni romantycy zafascynowanego pamięcią prenatalną, Lipskiego interesował fantazmat postnatalny, przypominający jedynie marzenie wczesnodziecięce (Ewa w morskich głębinach). Jego poetyka, chociaż kojarzyć się może z *mare tenebrarum*, obrazem duszy, w rzeczywistości odgrywa bardzo określoną rolę sublimacyjną. Por. na temat wątku kobiecego trupa w twórczości Poego oraz pamięci prenatalnej: M. Janion: *Żyjąc tracimy życie*. Warszawa 2001, s. 213–226. Na temat toposu *mare tenebrarum*

W *Niespokojnych* została zachowana romantyczna triada, na której autor *Zagłady domu Usherów* oparł swoją akwatyczną wyobraźnię. Tworzą ją: dolina, kobieta i śmierć. Wszystko, co piękne, tłumaczył Bachelard, jest w wyobraźni jednocześnie nietrwałe. Z wodą wiąże się śmierć, ze śmiercią kobieta, a z kobietą dolina – jako miejsce zamieszkania pierwiastka żeńskiego[76]. Wyobraźnia samego Bachelarda, podobnie jak wyobraźnia Poego, jest zasadniczo męskim konstruktem myślowym, także w tradycyjnym znaczeniu. Biorąc pod uwagę związane z tym konsekwencje, które Camille Paglia określiła metaforą „zachodniego oka”, należałoby wprowadzić rozróżnienie w mitach wytwarzanych również przez wyobraźnię Lipskiego. Pochodzące z tęsknoty za zasadą matki obrazy zatopionego bohatera-narratora oraz zatopionej Ewy różnią się w założeniach, chociaż pochodzą z identycznego, płynnego źródła – wody.

Akweny opisywane w *Niespokojnych* pozostają we władzy śmierci. Są wariantem stojących lub uśpionych wód, „zatrutych” przez światło księżyca, wraz z nocą i gwiazdami rzucającego na ich taflę „kwiaty swych odblasków”[77]:

> Gwiazdy pływały jak lilie na wodzie i drgały lekko; niebo było jak jezioro. Księżyc wschodził pomału, jak aktor na scenę (N, 146).

Woda jest tu symbolem romantycznej migotliwości znaczenia, ale i uwiecznieniem chwili zarażonej śmiercią. W ujęciu Paracelsusa, „woda, dłuższy czas wystawiona na działanie promieni księżyca, staje się wodą zatrutą”[78]. Z kolei w rozdziale *Ewa i księżyce* Lipski wyraźniej niż gdziekolwiek zastosował

w prozie modernistycznej i *Nietocie* Tadeusza Micińskiego zob. M. Popiel: *Księga byle jaka. O „Nietocie” Tadeusza Micińskiego*. W: *Lektury polonistyczne*. T. 2: *Od realizmu do preekspresjonizmu*. Red. G. Matuszek. Kraków 2001, s. 172–198.

[76] G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka*…, s. 138.

[77] Tamże, s. 161.

[78] Tamże, s. 164.

„ofelizację"[79] krajobrazu płynnych głębin, uaktywniając nie tylko symbolikę ciał niebieskich i romantycznej temporalności[80], ale upodabniając Ewę do Ofelii i dając elegijnemu poematowi o Holokauście, jakim są *Niespokojni*, szansę wypowiedzenia bólu w sposób ostrożniejszy, niż dzieje się to w narracjach rezygnujących z modernistycznego woalu[81]. „Woda humanizuje śmierć i do najrozpaczliwszych skarg przydaje parę pogodniejszych tonów" – pocieszał Bachelard[82]. Sublimacyjna rola wody pełni także zasadniczą funkcję w *Niespokojnych*: pisarz wybiera symbole zamiast protokołu z masowej śmierci, co nie przeszkadza mu w obrazie nieobecnej matki zawrzeć dramat swojego pokolenia. Czyni on z *Niespokojnych* synekdochę Holokaustu: skokiem Ewy budzi pamięć masowych zabójstw, które są jak „wielki wiatr", porywający „gwiazdy jak liście" (N, 201), ale wiejący wysoko ponad wodą i już niezdolny dotknąć ani tej,

[79] Tamże, s. 163.

[80] Nieprzypadkowo motto rozdziału pochodzi ze *Świtezi* Adama Mickiewicza i brzmi: „Gwiazdy nad tobą / i gwiazdy pod tobą / I dwa obaczysz księżyce" (N, 194). Lipski zawdzięcza romantycznej balladzie nie tylko „moment wieczności". Przejął z niej także symbolikę kobiecego okrucieństwa powiązanego ze śmiercią i wodą, nanosząc na tekst poety nieznaczną korektę, czyniącą go radosnym wyznaniem krańcowego przeżycia świata, którego w wymiarze ostatecznym doświadcza Ewa. Z kolei o księżycu jako bóstwie kobiecym, humoralnym i hormonalnym pisał Lipski w egotyku *Kobiety*: „Kobietom puchną jajniki, pęcznieją pochwy; obłąkane, na stosach sukien, siedzą i płaczą albo patrzą pustymi oczami przez okno. Męczą je księżyce". L. Lipski: *Paryż ze złota*…, s. 62.

[81] Mistrzostwo woalowo-tiulowej poetyki osiągnął Lipski w konstruowaniu marzenia sennego, w którym proroctwo śmierci Ewy zapisał jako upadek księżyca do wody: „Poszedł spać. Śnił mu się ociekający wodą, zwęglony księżyc, który wynoszono z domu" (N, 32). Jest to kontaminacja trzech różnych doświadczeń: powieściowego samobójstwa Ewy, motywu Zagłady, ewokowanego wizją zwęglonego ciała, oraz rytuału wynoszenia nieboszczyka w trumnie z domu. Uściślijmy, że pochodzenie ostatniego z rytów nie ma związku z tradycją żydowską, która przewiduje, że ciało zmarłego do chwili pogrzebu powinno spoczywać na cmentarzu, w specjalnym budynku zwanym Bet Tahara, czyli „domem oczyszczenia". Por. Rabin S.P. De Vries Mzn.: *Obrzędy i symbole Żydów*. Przeł. A. Borowski. Kraków 2008, s. 343–405.

[82] G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka*…, s. 160.

która „wśród wodorostów, już na samym dnie, siedziała z podwiniętymi nogami jak Budda” (N, 201), ani tej, która „miała ranę w sercu” (N, 152). Wizje kobiety uśpionej w wodzie i zasypanej ziemią okazują się obroną ego przed gwałcącą naturalne zamiary śmierci historią wojenną i ocaleniem[83]. Przenoszą marzenie narratora do krainy wieczności, w której śmierć nie odbiera życiu blasku, ale je konserwuje, a nawet wzmacnia, działając w imię zasady romantycznej nieskończoności[84]. Dodajmy także, że chociaż woda porywa Emilowi ukochaną, zwraca mu matkę.

> Oto bardzo stare dziecko z ustami fauna leży przy piersi dziewczyny, marokańskiej Madonny, szesnastoletniej Madonny,

[83] Uwagi Stefana Chwina o obrazie *Tonąca Ofelia* Johna Everetta Millaisa poświadczają nie tylko jego widoczne gołym okiem pokrewieństwo z fantazmatami śmierci w wodzie Ewy, czynią podobnymi oba te wyobrażenia z powodów czysto ideologicznych: „Obrazy »pięknego ciała« w płynących wodach […] stały się w kulturze XIX i XX wieku symbolicznymi przeciw-obrazami ludzkich zwłok wystawianych w miejskiej kostnicy, której wizja prześladowała wyobraźnię artystów. Były także zwrócone przeciwko represyjnej polityce symbolicznej państwa, medycyny i prawa, zmierzającej do moralnej degradacji samobójcy […]. Millais przedstawił samobójstwo Ofelii jako śmierć »odzyskaną«, prawdziwie własną, zindywidualizowaną, pełną symbolicznych znaczeń i piękną, kierując swoją wizję przeciwko wizji śmierci skolonializowanej przez szpital, kostnicę, armię i nowoczesną technologię wojny”. Por. S. Chwin: *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk [b.r.w.], s. 124–125.

[84] Dlatego też fantazmaty związane w powieści Lipskiego z wodą i jej konserwującymi właściwościami, chociaż przypominają treść czwartej części *Jałowej ziemi* T.S. Eliota *Śmierć w wodzie*, nie mają nic wspólnego z symboliką, jaką nadał żywiołowi angielski poeta, pisząc o jego pochłaniających pamięć, wanitatywnych siłach: „Phlebas Fenicjanin dwa tygodnie temu / Zapomniał krzyki mew i morza kołysanie, / I zysk, i stratę. / Skubały mu kości / Prądy szepczące i schodził w otchłanie. / Życie swoje powtórzył, gdy wzniósł się i spadał. / Wir wchłonął pamięć lat jego młodości. / Ktokolwiek jesteś, Żyd czy też poganin, / Ty, który kręcąc kołem, słuchasz, jak wiatr grzmi, / Zważ: i Phlebas piękny był niegdyś, wysoki jak ty”. T.S. Eliot: *Jałowa ziemia*. Przeł. C. Miłosz. W: C. Miłosz: *Przekłady poetyckie*. Zebrała i oprac. M. Heydel. Kraków 2005, s. 66–67.

> trochę królowej Nefretete o chłopięcej szyi i bezczelnych ustach. Wtedy z kąta wypłynęły dwie ryby o różowych, wypukłych i świecących oczach i znikły w ciemności. Zawieszone w spokoju, półśpiące, płaskie stworzenia wybuchły nagle fioletowym światłem, wykonały nerwowy tik i zapadły się w lekki piasek […].
> Na samym dnie siedziała ona wśród gwiazd i wodorostów, z podkurczonymi nogami, pół bóg, pół zwierzę, podnosząc ciężkie złote powieki… (N, 149).

Szczególna to matka: eklektyczna i nie do pomyślenia w sztuce Zachodu. Łączy gorgoniczną zmysłowość karmiącej dziewicy jako obiektu pożądania z surowo nieznośnym, apollińskim, chłopięcym pięknem politycznej władzy.

W scenie samobójstwa Wielka Matka Ewa

> siedziała z podwiniętymi nogami jak Budda, i ciążyły jej złote powieki (N, 201).

Pierwsze z wyobrażeń pojawia się na moment przed śmiercią matki, w scenie, gdzie Ewa i Emil zdają się całkowicie pochłonięci miłosną zabawą. Jest to zarazem kluczowa scena, w której Ewa przejmuje symboliczną władzę[85], jaką w wymiarze intelektualnym posiądzie dopiero po zatonięciu, osiągając wówczas stan oświecenia (buddy), przypominający wspomniane wcześniej szczelne zamknięcie się w sobie, połączone z pokornym odejściem ze świata do łona matki. Jej samobójstwo to ziszczenie marzenia o pełni, całości, kuli:

> […] jak obwód koła, który się domyka […], [jak – M.C.] życie, które jest wypełnione po brzegi, przepełnione, życie, które donikąd nie dąży, które spełniło ostatnie pragnienie dzieciństwa, aby się zamknąć (N, 199).

[85] O Emilu: „On wszedł w nią całkiem i ona odczuwała go, jak psychiczny płód" (N, 122). Matka Emila nie toleruje Ewy, demonstrując swoją przewagę nad przeciwniczką i przeczuwając, że wkrótce dziewczyna zajmie jej miejsce (N, 135).

Tym samym istnienie Ewy całkowicie odłącza ją od istnienia Emila i czyni ich dotąd wspólną opowieść spełnionym pragnieniem dzieciństwa, a samobójstwo częścią dziecięcego marzenia.

## „Męczę się dlatego, że jesteś kobietą, i wszystko, co rozumiesz, muska ci tylko mózg…”

Metaforyka wodna odgrywa w dziele Lipskiego zaszczytną rolę sublimacyjno-symboliczną, ratując w rzeczywistości życie w marzeniu i spełniając pragnienie bohatera-narratora o bezpieczeństwie. Nie jest więc prawdą, że to wyłącznie mizoginistyczna metaforyka, jakkolwiek wykluczenie jej obecności w języku *Niespokojnych* byłoby ominięciem archipelagu obrazów w tej powieści niezwykle aktywnych. Jedno z takich wyobrażeń łączy kobietę z płynami i naturą:

> Ewa składała się z ciemnej, wulkanicznej masy, która była siłą witalną, płynnym życiem i wdziękiem, z której tryskały nie nazwane idee, bo jej technika uzewnętrzniania się nie mogła dorównać – i nie chciała – anonimowym pomysłom mózgów, zagrożonych logicznością (N, 119).
>
> Była szczytem kobiecości, jej szczytem i zarazem otchłanią. Bez dna. W niej (Ewie i otchłani) gotowało się coś albo była zupełna pustka (N, 118).
>
> Ewa nie miała trzech duchowych ojców ani biblioteki. Ale było w niej co innego: przepaść, która wciągnęła, jak odkurzacz elektryczny, jak bagno (N, 116).

Myśląc o płci jako różnicy i stosując tradycyjny podział na kobiecość, czyli naturę, i męskość – kulturę, Lipski stał się synem mizoginistycznego dyskursu modernistycznego. W wersji przyjętej w *Niespokojnych* autor dokonał jednak intrygującego przesu-

nięcia: bardzo sztywną, kostyczną symbolikę uwolnił od motywacji lękowej i zastąpił perwersyjną fascynacją płynami. Wprawdzie bohaterka powieści nie pojmuje świata, ponieważ

> zostawało tylko ciało, jako jedyny środek wyrazu (N, 119),

to jednak ocala mężczyznę jako Wielka Matka ssącym ruchem ust. W wyniku czego Emil

> nie istniał już poza nią (N, 116).
>
> Pewnego razu on pisał (ona leżała na piasku i opalała się): „Wodotryski tańczą w słońcu. Jestem zawieszony w świecie jak meduza w wodzie. Poruszam się leniwie i sennie, życie oddycha we mnie, zamykając mi oczy" (N, 157).

Kobiety to instynkt, istnienie i życie w jego najbardziej płynnej postaci:

> Nie mogą się oderwać od biopodłoża. Miesiączka jest ciągłym *memento vivere*. Rzadko są uczonymi albo wielkimi artystami […] Krótko mówiąc, **żyją**, robiąc niewiele poza tym (N, 119).

Hydrofobia jako element nieprzyjaznej kobietom wyobraźni Lipskiego jest czystą spekulacją. Legendarne morskie demony płci żeńskiej, wypływające z głębokich otchłani i ściągające w dół mężczyznę – jak w opowieściach o syrenach, germańskiej Lorelai, ale też w mickiewiczowskiej *Świteziance* – w literaturze polsko-żydowskiego autora przypominają wodę matkę – regresywny mit przynoszący swoim śpiewnym głosem ukojenie i wewnętrzną ciszę[86]. Na podstawie jego kreteńsko-minojskich wcieleń, Gai i Rei, Lipski opracowuje własną wersję, czyniącą z Ewy bóstwo nadrzędne:

[86] O metaforyce „stanu płynnego", jej odmianach i realizacjach literackich w ramach analizy dyskursu mizoginistycznego wnikliwie pisze D.D. Gilmore. Por. Tenże: *Mizoginia*…, s. 85–89, 176–177, 195–196.

> Zdaje się, zdania kreteńskie: Wiedzieć to umrzeć. Otwiera swe usta Ea-Ojciec; bogom powiada: Boga trzeba zarzezać – i z boskim ciałem i krwią – zamiesić glinę Mami.
> (W Egipcie)… bogini miłości Izyda-Hator karmi piersią króla młodzieńca (N, 192).

Wizerunek osiadłej na dnie wód dziewczyny z opadającymi powiekami to w gruncie rzeczy kolejna chtoniczna (tu: akwatyczna!) wersja obojnaczej bogini płodności. Jak podaje Paglia, jej cechy nosiły prawie wszystkie starożytne bóstwa żeńskie od Egiptu po Kapadocję i Trację[87]. Przezwyciężając wstręt do tego, co w kobiecie wydaje się okrutną naturą, wyobraźnia Lipskiego odrzuciła polaryzację płci, utrwaloną w kulturze Zachodu, i osiągnęła buddyjską pełnię[88]. W przeciwieństwie do Zachodu, który stłumił w sobie żeńskość, kultury buddyjskie „zachowały swoje starożytne znaczenie żeńskości jeszcze długo po tym, jak Zachód je porzucił. Pierwiastek męski i żeński, chińskie jang i jin są zrównoważone i wzajemnie się przenikają w człowieku i w przyrodzie, podlega im również społeczność. Ten kod biernej akceptacji ma swe korzenie w Indiach […] Żeńskość religii opartych na kulcie płodności ma zawsze dwa końce. Hinduska bogini natury Kali jest jednocześnie stwórczynią i niszczycielką”[89].

Piękno Ewy pokryła jednak rdza Zachodu. Jako animalistyczne bóstwo bohaterka zachowała zimno absurdalnej fantazji o *femme fatale* i okazałość samicy, a przecież w świecie zwierząt panuje obyczaj całkowicie odwrotny. Najpiękniejsze są właśnie samce. Chtoniczna brzydota Wielkiej Matki w powieści Lipskiego jest tymczasem pięknem łani i kotów:

---

[87] C. Paglia: *Seksualne persony…*, s. 38.

[88] David D. Gilmore dowodzi, że dyskurs mizoginistyczny w kulturze buddyjskiej jest wyraźnie podobny do mizoginistycznego języka Zachodu. Jako wyjątek podaje wyobraźnię chińską, która gdy przyswajała sobie nauki Buddy, „zamieniała” indyjskich bodhisatwów (istoty oświecone płci męskiej) w piękne, ubrane na biało Chinki. W ten sposób miała powstać kobieca wersja „buddyjskiego zbawiciela” – Kuan-jin, z którą łączy się symbolika księżyca i wody. Por. D.D. Gilmore: *Mizoginia…*, s. 286–288.

[89] C. Paglia: *Seksualne persony…*, s. 7.

> Wtedy ona uśmiechnęła się też i otworzyło się małe kocie niebo i pokazało rząd równych zębów (N, 19).
>
> Była duża, wyglądała jak niedźwiadek (zgrabny) (N, 19).
>
> Masz kolana ośmioletniej dziewczynki. To mi się bardzo podoba. […] Masz ładną skórę… Chciałbym jej dotknąć, podobnie jak lubię dotykać małe koty i psy (N, 102).
>
> […] ukazywała profil filuterny i tragicznie poważny, trzepoczące skrzydełka nosa, jak skrzydła ptaka (N, 147).
>
> […] on widział jej ciało cętkowane jasnością i cieniami, jak skóra lamparta (N, 148).
>
> Była w typie Ewy, ale przesadna w swojej rasowości, w nieludzkiej prawie linii nóg, elastyczności chodu, która byłaby na miejscu u klaczy, w gracji ruchów, które by były normalne u kotki (N, 163).
>
> Ala zrobiła sarenkę. Zrobiła na dwóch nogach, to wcale nie przeszkadzało, i już ja, Leo, nie potrafię tutaj nic dodać, poza tym: niesłychana delikatność, kruchość, świeżość ruchów: sarenka, chodząca na dwóch nogach, ze zgiętymi przednimi łapkami, obracająca głowę za powiewem wiatru, nerwowa strasznie, za najmniejszym szelestem drgająca całym ciałem (N, 176).

Wydaje się, że przeświadczenie o zwierzęcości kobiety Lipski przejął od Montherlanta, pisarza, którego Emil czytał najintensywniej, ale w ukryciu przed Ewą:

> – Nie powiedziałeś mi jeszcze: „Montherlant twierdzi, że każda młoda dziewczyna chce w końcu pokazać swojemu… (tu zawahała się i połknęła wyraz) swoich rodziców" (N, 190).

Autor *Dziewcząt* w rozmowach bohaterów uchodził za obiekt sporów, pisarza kontynuującego „tradycję samców" (Beauvoir) i dziwnego platonika. Nie bez przyczyny: ten znienawidzony przez autorkę *Drugiej płci* admirator nazistowskiej religii, opętany całkowicie nienawiścią do świata, swoich bohaterów uczynił rasą panów, w kobietach natomiast widział stworze-

nia niskie, głupie i słabe[90]. Ale zdolne zamieniać swoją zwierzęcość w siłę: „[…] tylko przesadnie podkreślając swą zwierzęcość, mogą sięgnąć w nadczłowieczeństwo”[91]. Animalna metaforyka Montherlanta przekracza swoimi rozmiarami nawet Swiftowską odrazę do ciała: Costals, bohater *Dziewcząt*, jest zwykłym prostakiem i chamem, gdy wierząc w swoją siłę lwa, wyśmiewa Solange, która zanim położy się z nim do łóżka, musi udać się do ubikacji. Porównuje ją do ulubionej klaczy, „która nigdy nie oddawała moczu ani mierzwy, gdy siedział na jej grzbiecie”[92]. Adresowany do „kobiet-zwierząt” język francuskiego autora jest atrybutem władzy i odrazy. Motywuje go niebywała chęć samounicestwienia, przeniesiona na figury znienawidzonej matki i kochanek. Pyszałek z utworów Montherlanta zostaje całkowicie sam, nawet wobec zwierząt. W tym czasie arystokrata z powieści Lipskiego wybiera postawę radosnego jogina, hipnotyzującego zwierzęta („Zwariowany chodził za psami na ulicy, całował je i lizał” – N, 52) i rozkoszującego się uległością wobec kobiet („Zdechnę, słyszysz, tak mi się podobasz, mam ochotę lizać ziemię” – N, 148). W metaforach z *Niespokojnych* mieszają się więc podziw, pożądanie i dyskretna wola władzy, znacznie zmieniające zakres sarkazmu Monther-

[90] W wizerunku kobiet, nakreślonym przez Montherlanta, jakim widzi go Simone de Beauvoir, jest jednak kilka uderzająco podobnych cech do kobiecości skonstruowanej przez Lipskiego: „Kobieta jest nocą nieładem, immanencją. […] należałoby obnażać ich [kobiet – M.C.] nielogiczność, upartą głupotę, niezdolność pojmowania rzeczywistości; nie są w istocie ani obserwatorkami, ani psychologami; nie umieją ani widzieć rzeczy, ani rozumieć ludzi; tajemnica kobiety to złudzenie, nieprzeniknione skarby jej wnętrza mają głębię nicości”. S. de Beauvoir: *Druga płeć*. Przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska. Warszawa 2003, s. 229. U Lipskiego kobiecość jest pierwotna, zachłanna, żarłoczna, kapryśna, bywa pustką, zadowala się szczęściem, nie jest esencją, lecz egzystencją, praktyką, a nie teorią, nie tworzy i nie obmyśla, jest nielogiczna, żyje na granicy jawy i snu. Ale potrafi sobie podporządkować mężczyznę i uczynić go częścią siebie, czyli „ponurego, pełnego niespodziewanych blasków” mózgu (N, 116).

[91] Cyt. za: tamże, s. 233.

[92] Tamże, s. 237.

lanta, który po złożeniu przysięgi wierności swastyce stał się Lipskiemu, jak sądzę, obojętny[93].

## Wschód mokrego księżyca

Utwór Lipskiego opowiada dzieje podwójnej tragedii: tych, którzy zginęli, i tej, która umrze. O pierwszym z dramatów przypomina motto: „Prawie wszystkie prototypy osób występujących w tej książce zginęły. Typy – nie istnieją. Może to i lepiej" (N, 1). Skądinąd wiadomo, że historia opowiedziana w *Niespokojnych* to autentyk oraz osobisty dramat Lipskiego i że wydarzyła się naprawdę. Pisarz wybiera jednak tryb opowiadania *post factum*, pisze z perspektywy śmierci. Dlaczego? Rozgorączkowany umysł, który przeżył wojnę, potrzebuje rekonwalescencji. Nie tworzy jednak idylli, dzięki której świat okazałby się łaskawszy dla bohaterów. Unika także tematu wojny. Pisze o tym, co było przed nią, o pięknych, ale trudnych latach trzydziestych, dojrzewaniu do wolności, rozwijającym się intelekcie, przygotowaniach do pisania, o uczuciu. O atrybutach wolnego umysłu. Ani razu natomiast – co trzeba mocno podkreślić – w *Niespokojnych* nie mówi się, że bohaterowie wywodzą się ze skazanego na śmierć żydowskiego pokolenia. Całkowicie obojętny na religię

[93] Wydaje się, że w swoim projekcie kobiecości Lipski uwzględnił również obecną we francuskim surrealizmie od połowy lat trzydziestych XX wieku fascynację niewinnym erotyzmem kobiety-dziecka, uosabiającej intuicję i perwersję oraz tworzącej na wpół świadomie literaturę. (Będące obiektem tej fascynacji autorki, które wyszły z kręgu Bretona, takie jak: Meret Oppenheim, Dora Maar, Giséle Prassinos i Leonora Carrington, konsekwentnie kwestionowały przypisywany im automatyzm, tłumacząc, że koncepcja utworu nie może nie być przemyślana.) Z bohaterkami Carrington czy Raymonda Queneau łączyły Ewę upór, fantazja, ogromna inteligencja i dążenie do wolności. Lipski mógł je znać m.in. dzięki Bataille'owi, który w piśmie „Minotaur" publikował młodą Prassinos.

kadisz jako antyhołd i pamiątka schował wzniosłość pod wodą: w jej archaicznych mitach pocieszycielskich i gęstej, tanatycznej symbolice[94].

U podstaw wszelkiej twórczości leży śmierć. Według Prousta, w dzieło sztuki można przemienić jedynie utraconą przeszłość albo stracony, martwy obiekt. „Tylko poprzez wyrzeczenie można odtworzyć to, co się kocha"[95]. Komentując założenia autora *Umarłej Albertyny*, Hanna Segal podkreślała, że „pisanie książki jest dla niego [Prousta – M.C.] jak praca żałoby, podczas której stopniowo uznaje zewnętrzne obiekty za utracone, ale przywraca ich istnienie w ego i odtwarza w swojej książce"[96]. W tym sensie wszelkie tworzenie jest odtwarzaniem niegdyś kochanego i całego, a obecnie utraconego i zrujnowanego obiektu, zrujnowanego świata wewnętrznego i *self*. „Następuje to wówczas – pisze dalej Segal – gdy świat wewnątrz nas ulega zniszczeniu, staje się martwy i pozbawiony miłości, nasi ukochani są pokawałkowani, a my sami jesteśmy w beznadziejnej rozpaczy. Właśnie wtedy musimy odtworzyć nasz świat, ponownie poukładać kawałki, tchnąć w martwe fragmenty i odtworzyć życie"[97]. Lipski podjął się w *Niespokojnych* zadania godnego modernisty i tworzywem powieści uczynił cmentarz, a figurą o największym znaczeniu dla jej treści – symbolicznego trupa kobiety. Opisać go i wskrzesić oznacza wyciągnąć go z wody i zagłębić się w styksowych wodach wieczności:

---

[94] Tanatyczna retoryka Lipskiego, porównywana na przykład z ideą absolutnej śmierci, którą rozważał w *Dialektyce negatywnej* Adorno, odkryłaby momentalnie swoją słabość cytatu; i właśnie dlatego, jako chwyt literacki pozbawiony absolutyzmu śmierci, w spotkaniu z którą „wszystko jest w ogóle niczym", autor *Niespokojnych* mógł śmierć do woli cytować i reaktywować. Cyt. za: T.W. Adorno: *Dialektyka negatywna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1986, s. 522.

[95] M. Proust: *W stronę Swanna*..., s. 173.

[96] H. Segal: *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej oraz Psychoza i twórczość artystyczna i inne eseje*. Przeł. D. Golec, G. Rutkowska, A. Czownicka. Gdańsk 2006, s. 252.

[97] Tamże, s. 252–253.

> Nienawidzę dnia, złego snu, gdy zanurzam się w noc, jak w wodę, w której pływa księżyc i spełznięte twarze sprzed siedmiu lat. Dziewczęta mają wargi zimne i mokre i oczy wyblakłe, jak na starych fotografiach. W ich włosach rosną wodorosty, w granatowej, połyskującej wodzie falują ich odbarwione ciała, z wody wychodzi mokry księżyc, metalowy żółw (N, 12).

Woda nie jest już przyjaciółką marzyciela, nadającą przeszłości cechy krystalicznie czystej i nieruchomej toni. To woda oszustka, cmentarzysko trupów, gnijących od siedmiu lat, o odbarwionych ciałach i wyblakłych oczach jak mętniejące, zamazujące się wspomnienia. Trzeba je jak najszybciej wyciągnąć i zmusić do „stania się literaturą", inaczej proces gnilny zniszczy ciała całkowicie. Powieść, gdy się ją odkłada i odkłada, kwaśnieje (Montherlant). Symbolika zmartwychwstałego księżyca, oznaczającego Ewę, ma tu więc znaczenie zasadnicze: ukochana daje armii zmarłych kobiet sygnał do powstania. Jest fantazją o przewodniczce i opiekuńczym bóstwie. Tylko jego pomoc zbliży narratora do przeszłości:

> Trupy leżą na drodze, która mnie od nich dzieli, jak progi kolejowe (N, 12),

nadając pisaniu cechy pogańskich obrzędów, zwracających życie umarłym:

> Czy będę pół bogiem, pół czarnoksiężnikiem, aby mieszać i rozpładzać ludzi? (N, 13).

## Powieść o dwu nerwicach dziecięcych

Freudowska psychoanaliza uznaje pierwszeństwo porządku symbolicznego. „[…] objaw – pisał Freud w wykładzie XVII z *Nauki ogólnej o nerwicach* – jest pełen znaczenia i pozostaje w związku

z przeżyciami chorego”[98]. Jeżeli jest on symboliczny (znaczący), odsyła do pewnej struktury. Zajął się nią Lacan, dla którego struktura była zawsze znacząca jako struktura symboli zastępujących oznaczaną treść, nie zaś struktura rzeczy oznaczanych[99]. W takim rozumieniu język literatury, a zatem także język powieści Lipskiego, odsyła – jako symptom – do porządku symbolicznego[100]. Obiektami uwikłanymi w jego sieć są bohaterowie: Ewa i Emil, to, co symboliczne zaś, tj. rzeczywista struktura znacząca, to ich przeżycia jako symptom choroby.

Współczesna psychiatria wciąż zastanawia się nad użytecznością pojęcia nerwicy. Jest ono „niejednoznaczne, nieprecyzyjne i budzące wątpliwości odnośnie do nozologicznej odrębności tej grupy zaburzeń”[101]. Tymczasem teza, jaką Freud postawił w *Analizie fobii pięciolatka* (1909) o wczesnodziecięcej genezie nerwic,

[98] S. Freud: *Wykład XVII. Znaczenie objawów*. W: Tenże: *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki. Przejrzał i przedmową opatrzył K. Obuchowski. Warszawa 1995, s. 245.

[99] Za: S. Žižek: *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. Chmielewski. Wrocław 2001, s. 131.

[100] Ale nie jest z nim tożsamy. M. Zaleski w *Masochiście na Cyterze* pisał, że to, „co nieświadome (dostępne przez symbole), nie jest tożsame z tym, co zapisane na sposób literacki (więc istniejące jako fantazmatyczne), a już na pewno nie z tym, co istnieje w porządku tego, co rzeczywiste”. M. Zaleski: *Masochista na Cyterze*. „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 53.

[101] S. Leder: *Nerwice*. W: *Psychiatria. Podręcznik dla studentów medycyny*. Red. A. Bilikiewicz, W. Strzyżewski. Warszawa 1992, s. 119. Trzeba jednak pamiętać, że urodzonemu w 1917 roku Lipskiemu pojęcie nerwicy było szczególnie bliskie. Odpowiada ono zwłaszcza rozumieniu neurozy w egotyku *Epoka*, gdzie „schizofreniczna epoka impotencji i neurozy przymusu” spotyka się z wykładnią neurastenii M. Bearda (1839–1883), według którego załamanie nerwowe zostaje wywołane przez szaloną presję, jakiej poddany jest człowiek w świecie rozwiniętej cywilizacji. Cywilizacja postawiła przed układem nerwowym wymagania, jakich natura nie przewidziała – głosił Beard. Identycznie jak w przypadku osiemnastowiecznej „angielskiej choroby”, neurastenia uderza w elity i kreśli granice kultury jako źródła cierpień. A przecież młodzi neurotycy z *Niespokojnych* należą do elity i są najwybitniejszymi (i najmłodszymi) przedstawicielami przedwojennego, żydowskiego Krakowa. Por. R. Porter: *Szaleństwo. Rys historyczny*. Przeł. J. Karłowski. Poznań 2003, s. 173.

głosiła, iż: „Nerwica nawiązuje do owego lęku dziecięcego"[102]. Ewa i Emil są więc młodymi neurotykami. Nie oznacza to, że w języku współczesnej psychiatrii można ich przypadki nazwać odpowiednimi kategoriami nerwic, a służy jedynie identyfikacji w ich zachowaniu nerwicowych symptomów. Sześciostronicowy rozdział *Dzieciństwo Ewy* kończy się słowami: „Poza tym była normalną dziewczynką" (N, 80). Znaczy to przecież, że owych sześć stron – wyjąwszy finalne zdanie – dotyczy zachowań Ewy odbiegających od normy. Dlaczego jednak jej i Emila „zaburzenia" miałyby być neurozą? Pomijając fakt, że ówczesna psychoanaliza opisywała nieprawidłowości w zachowaniu dzieci i młodzieży w tych właśnie kategoriach, słowo klucz do debiutanckiej powieści Lipskiego brzmi: „niepokój". Wśród symptomów dzisiejszej neurozy psychiatria wymienia natomiast: zależność od innych, niepewność, wrażliwość, zmienność, egocentryzm, agresywność i dominację, a zaburzenia lękowe wiąże z napięciem i trwogą[103]. Niepokój jest więc nieomal synonimem nerwicy. Jednak stwierdzenie, że Ewa i Emil rzeczywiście są neurotykami, nawet przy tak czytelnych przesłankach, jak wizyta chłopca u neurologa i perwersje dziewczynki, wymaga uprzedniej interpretacji w duchu psychoanalizy. Czy dzieci mogą być jej pacjentami? Bjørn Killingmo uważał, że w terapii psychoanalitycznej może brać udział jedynie wykształcony, dorosły neurotyk[104]. Skandynawski autor nie wziął pod uwagę osiągnięć dwu uczennic Freuda: Anny Freud i Melanie Klein. Gdy podejmowano próby terapii dzieci, kontrowersje na temat jej technik były wciąż bardzo żywe. Panował klasyczny pogląd, że ego małego dziecka jest zbyt niedojrzałe, a superego za słabe, by możliwy był proces psychoanalityczny. „Melanie Klein – pisze Hanna Segal, jej uczennica i polsko-brytyjska psychoanalityczka – uważała, że superego małego dziecka jest surowsze i bardziej prześladowcze niż w późniejszych stadiach rozwoju i w związku z tym rolą ana-

[102] S. Freud: *Dwie nerwice dziecięce*…, s. 92.

[103] S. Leder: *Nerwice*…, s. 124, 126.

[104] B. Killingmo: *Psychoanalityczna metoda leczenia. Zasady i pojęcia*. Przeł. J. Kubitsky. Gdańsk 1995, s. 81.

lityka jest osłabienie – przez interpretacje – surowości superego, a tym samym umożliwienie swobodniejszego rozwoju”[105]. Jeśli więc interpretacja jest osłabieniem władzy nadświadomości, psychoanalizowanie literatury (i dwu małych bohaterów) okazać się może rozwiązaniem jej ukrytego antagonizmu. Nie idzie w nim jedynie o przyznanie, że dzieci są neurotykami, i przypomnienie ich opowieści.

W nawiązaniu do rozpoznań Freuda Klein określiła, że dziecięca nerwica to obrona „przed leżącymi u jej podłoża lękami depresyjnymi i paranoidalnymi, jak również sposób ich wiązania i przepracowywania”[106]. Oba lęki wynikają z pozycji paranoidalno-schizoidalnej i depresyjnej, które psychoanalityczka wyszczególniała w psychice każdego dziecka. Krytycznie o dziecięcej nerwicy pisała Anna Freud, rozczarowanie i frustrację dziecka łącząc z mechanizmem zaprzeczania wytwarzanym przez ego, a nie z nerwicą obsesyjną[107]. Emil zamyka się w klozecie, by uniknąć obowiązków. Podczas wizyty u neurologa, na pytanie, czy bawi się w zbója i policjanta, odpowiada: „Lubię być policjantem… ale jestem zbójem” (N, 46–47). Fantazjuje również o zabiciu matki: „[…] wiele razy wszystkimi kuchennymi nożami, jakie pamiętał: począwszy od tego do krajania mięsa, a skończywszy na małym do obierania owoców; i siekierą od węgla też” (N, 45). Ojciec Hansa, tytułowego pięciolatka, podaje Freudowi, że syn, zamiast do klozetu, chodzi do drewutni i udaje tam sikanie. „Oznacza to zatem, że »bawi się« on w klozet”[108]. Autor analizy zalicza tę czynność do „autoerotycznych cech życia seksualnego” Hansa. Przesiadywanie w klozecie Emila wiąże się raczej z unikaniem rzeczywistości, pielęgnowaniem samotności i – co ma związek z fantazją o zabijaniu matki – z odseparowaniem się od niej. Jest to nie tylko regresja do pozycji depresyjnej,

[105] H. Segal: *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein*. Przeł. Ł. Penderecki. Gdańsk 2005, s. 139.

[106] Tamże, s. 15.

[107] A. Freud: *Ego i mechanizmy obronne*. Przeł. M. Ojrzyńska. Warszawa 1997, s. 66.

[108] S. Freud: *Dwie nerwice dziecięce*…, s. 14.

oznaczającej pełną relację dziecka z obiektem (matką), przewagę integracji, ambiwalencji, lęku depresyjnego i poczucia winy („Ale on wiedział, że jeśli wyjdzie, to go zbiją, i że im dłużej siedzi, tym bardziej go będą bili" – N, 44). Dziecko zwraca ku ciału matki nie tyle wszystkie swe libidalne pragnienia – pisała Klein w *The Psychoanalysis of Children* – ale wskutek frustracji, zawiści i nienawiści – również swoją destrukcyjność. Pragnienia dziecka obejmują agresywne fantazje o gryzieniu, darciu i niszczeniu[109]. Zabawa w zbója i policjanta oznaczać może natomiast lęk przed postaciami rodzicielskimi. Ta sama obawa zmusza Emila do siedzenia w klozecie. Zabawa dziecka – wnioskowała za Freudem Klein – może symbolicznie reprezentować jego lęki i fobie. Obawę przed śmiercią artykułuje zabawa Emila pociągami. Bawiąc się z Fredkiem kolejką, „[…] oglądali sobie jądra i obmacywali pośladki. Mieli czerwone uszy i nie bardzo byli przytomni" (N, 48). Wbrew pozorom fascynacja pociągiem nie oznacza rzeczywistego pociągu seksualnego. „Umieranie zastępuje w marzeniu sennym odjazd, jazdę koleją" – pisał w wykładzie X z *Marzeń sennych* Freud[110]. Ku śmierci skłania się również Ewa, w której przejeżdżające pociągi wywołują „strach i niepokój" (N, 84). Jej zainteresowanie strasznym i niepokojącym pojazdem bierze początek w tanatycznej wyobraźni, która pchnie bohaterkę do skoku do wody.

W *Królu Olch*, rozdziale opowiadającym historię fascynacji Emila Alą, padają znamienne słowa: „Ale jego stosunek do niej [Ewy – M.C.] stracił objawy choroby nerwowej, neurozy przymusu i strachu. Czuł się jak chory, który po rocznym pobycie w łóżku, próbuje chodzić" (N, 163). Metafory układają się w wyrazisty opis miłości jako nerwicy („neurozy przymusu i strachu") wymagającej leżenia w łóżku („roczny pobyt w łóżku"). Jest ona paraliżem ducha (strach) i ciała (leżenie), znacznie osłabiającym wolę „chorego" (przymus). Tragedią wolności. Czekając na Ewę nieopodal żeńskiego gimnazjum,

[109] Por. H. Segal: *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein*…, s. 21.
[110] S. Freud: *Marzenia senne*. W: Tenże: *Wstęp do psychoanalizy*…, s. 161.

Emil czuje się z nim (z Ewą) związany gumą (N, 111). Fantazja o gumie wywołuje w nim „półhalucynacje" (N, 111), te zaś prowadzą do męczącej autoanalizy. Żeby ją osłabić, Emil myśli o zażyciu środków uspokajających (luminalu, bromu, chloralu albo atropiny). Chemia lekarstwem na miłość? Środki psychotropowe stosowane w przedwojennej psychiatrii w leczeniu nerwic (działanie nasenne, uspokajające i przeciwdrgawkowe) okazują się uśmierzającym miłosny ból farmakonem. Między chorobą nerwową i miłością, powiada Lipski, nie ma różnicy. Nie ma jej również między miłością i zaburzeniem osobowości. W rzeczywistości kocha się siebie w innym, miłość jest sublimacją narcyzmu[111]. „W jak małym stopniu kochamy osoby, które kochamy, w jak wielkim nasze odbicie w nich, jak w lustrze, które powraca do nas, jako cecha im przypisywana" (N, 113). Emil odkrywa przy okazji inną zależność: wraz ze wzrostem mojego zainteresowania innym, jego zainteresowanie mną maleje. „Czym więcej ją lubisz […], tym ona ciebie mniej. Waga po prostu. […] Obie strony licytują się w obojętności" (N, 113).

Celem psychoanalizowania powieści nie jest rekonstrukcja zdarzeń i ułożenie ich w spójną całość. Nie jest nim nawet przekonująca interpretacja. Antynarratywizm Lacana postawił w cieniu wszelką opowieść jako efekt terapii. Pacjent nie musi dotrzeć do swojej opowieści, ale odkryć stojący za nią konflikt[112]. W *Niespokojnych* jest nim miłość. To jedyna historia warta analizy i jedyny konflikt nie do rozwiązania. Idąc dalej, za antagonizm uznać można spotkanie dwojga dzieci, a także zgrzyt, jaki słychać, gdy porównuje się ich nerwice. Konflikt miłości i nerwicy wydaje się również właściwym wytłumaczeniem niespójności tej prozy. Antagonizm jest jedyną racją naszego istnienia – zdaje się pisać Lipski.

[111] Por. T. Kitliński: *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*. Kraków 2001, s. 72–79.

[112] Por. S. Žižek: *Przekleństwo fantazji…*, s. 28.

## Mała męka w dołku

Roland Barthes powiada, że chęć posiadania drugiego jest odwrotnością samobójstwa. Ostatecznie więc zatracanie się w kimś to jego zawłaszczanie: „Nie zabić siebie (z miłości) oznacza: podjąć tę oto decyzję, że się nie będzie chciało innego posiąść"[113]. (Jeśli tak, to Ewa i Emil raz po raz zabijają się z miłości, albowiem żadne nie podejmuje ostatecznej decyzji, by opuścić drugie.) Kieruje to naszą uwagę w stronę zagadnienia władzy i wolności, wiążąc obie kwestie z erotyzmem w sposób niezupełnie jasny[114]. Nie można jednocześnie pozostawać we władzy miłości i być wolnym – czego byliśmy świadkami, czytając powieści m.in. Prousta, Musila i Lipskiego. Podstawowe pytanie *Niespokojnych* brzmi zatem: jak dalece potrafi posunąć się miłość w swoim projekcie zawłaszczającym, nie niszcząc wolności?

Wydaje się, że dyskurs przedstawiający ją jako ewangeliczną cnotę świecącą blaskiem cywilizacji – jak u Octavia Paza i Tzvetana Todorowa[115] – w literaturze Leo Lipskiego nie jest w ogóle możliwy. Z prostej przyczyny: to, co Paz nazywa zaprzeczeniem własnej suwerennej władzy i eucharystią[116], a Todorov porównuje do humanizmu aktywnego, promującego równość i wartości pozytywne[117], w ukończonej w 1948 roku prozie już dawno nie istnieje albo istnieje jako karykatura, zaprzeczenie, czarna msza i niewolnictwo. Lipski zrekonstruował mit spełnionego dzieciństwa, zawieszając razem ze wszystkimi możliwymi zakazami swoje prawo do wolności, by nie przedłużać iluzji panują-

[113] R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. i posłowie M. Bieńczyk. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999, s. 319.

[114] Na temat miłości i władzy jako elementarnych zjawisk w bliskim związku por. E. Mandal: *Miłość, władza i manipulacja w bliskich związkach*. Warszawa 2008.

[115] O. Paz: *Podwójny płomień*…; T. Todorov: *Ogród niedoskonały*. Przeł. H. Abramowicz, J.M. Kłoczkowski. Warszawa 2003.

[116] O. Paz: *Podwójny płomień*…, s. 130–132.

[117] T. Todorov: *Ogród niedoskonały*…, s. 166.

cej w kulturze Zachodu, że oparte na braku uczucie jest zarazem uczuciem wiecznym i niezawodnym. Zniósł tym samym trzy główne zakazy, obowiązujące w cywilizowanym świecie – seksualności, nieczystości i śmierci[118], i uczynił z *Niespokojnych* prozę o święcie seksu i klozetu, możliwą tylko dzięki uznaniu „rodnej mocy zgnilizny"[119]. Zgnilizny istniejącej jako „coś" marzenia (woda, w której pływają trupy dziewcząt – N, 11–12) i „nic" rzeczywistości. Przywracanie owego „nic", które literatura najchętniej zamieniłaby w huczną fiestę, jest napiętym oczekiwaniem chwili, w której pamięć zacznie „działać", odmieniając swój materiał dzięki pracy rytmu i metafory. W stosunku do przedwojennej rzeczywistości, w której Lipski przeżył z Idą Elbinger (pierwowzór Ewy) płomienną przygodę w Krakowie, powojenna powieść musiała być jednoznacznym kłamstwem symboli. Lipski wiedział o nim, dlatego pisał tę historię niechętnie i zrywami.

Bohaterowie *Niespokojnych* są ludźmi nienasyconymi. Granicę doświadczenia przesuwają daleko poza normę przyzwoitości. „[…] kiedy tylko mówi się o relacjach miłosnych, zakłada się tym samym istnienie jednostek, pojedynczych istot nieredukowalnych jedna do drugiej"[120]. Ewa żąda od Emila redukcji: chce go pożreć, wessać, wchłonąć. W jej zachłanności nie ma mowy o ewangelicznej cnocie. Bohaterowie *Niespokojnych* kochają przeto nie siebie, ale miłość[121]. Miłość-pragnienie, o której stanowi brak, niedopełnienie i nienasycenie. Taką miłość psychologia nazywa Manią, obsesją, „boskim szaleństwem […] Maniakalny kochanek jest całkowicie pochłonięty myślami o ukochanej. Najmniejszy brak entuzjazmu z jej strony niesie lęk i ból, każda ulotna oznaka serdeczności niesie natychmiastową ulgę, choć nie trwałą satysfakcję. Zapotrzebowanie na uwagę i uczucia ukochanej jest niemoż-

[118] G. Bataille: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Kraków 1992, s. 66–68.

[119] Tamże, s. 67.

[120] T. Todorov: *Ogród niedoskonały…*, s. 143.

[121] Julia Kristeva nazywa to „amoseksualizmem": „W nieświadomości zaś greckiego dialogu panuje to, co Kristeva nazywa »amoseksualizmem«, czyli »miłością miłości«, »miłości duszy«". Za: T. Kitliński: *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej…*, s. 81.

liwe do nasycenia. **Ten rodzaj pasji o wyraźnie zaznaczonym fizjologicznym podłożu wydaje się łatwiejszy do przeżywania przez nastolatków w okresie dorastania,** choć może dotknąć każdego. Skłonność do Manii […] jest charakterystyczna dla osób cechujących się nerwowo-ambiwalentnym stylem przywiązania do swoich partnerów [podkr. – M.C.]"[122].

Granice miłosnej męki wyznacza to samo dążenie do samopoznania, które towarzyszy czytaniu i pisaniu. Jego niebywała intensywność, przypominająca taniec na ostrzu brzytwy, czyni z nich czynności lękowe, sparaliżowane podglądającą refleksją, która usztywnia naturalność działania i doprowadza je do fiaska.

> **Chcieć i nie móc** albo **nie chcieć i musieć**, albo jedno i drugie. Czy ty myślisz, że między „chcieć" a „nie chcieć" jest jakaś różnica? Żadnej. Jedyny demon: świadome chcenie (N, 131).

„Nic" rzeczywistości, które zasięga rady marzenia, by stać się „dla żywota" i „stworzyć ze zdań i słów życie" (N, 13), okazuje się w końcu narracją, która nie potrafi dotrwać do własnego końca. Wielki Pisarz przestrzega Emila:

> – Pan cierpi na artystyczną *eiacuiatio praecox* (N, 92).

Emil dotknięty do żywego kolejnym kaprysem Ewy nazywa swój stan *coitus interruptus* (N, 181).

Wyobraźnia Lipskiego za bardzo chce przypomnieć sobie przeszłość i udzielić jej homeryckiego głosu („Przechodzić wytartą, oślinioną drogę Odysei" – N, 12), by odpowiednio długo wytrwać

[122] B. Wojciszke: *Psychologia miłości. Intymność. Namiętność. Zaangażowanie*. Gdańsk 2005, s. 240. Autor tłumaczy nerwowo-ambiwalentny styl przywiązania następująco: „Inni ludzie z oporami zbliżają się do mnie na tyle, na ile bym chciał. Często martwię się, że moja partnerka nie kocha mnie naprawdę i że nie chce ze mną zostać. Chciałbym się całkowicie zlać w jedno z ukochaną osobą i to czasami odstrasza ode mnie potencjalne partnerki" (tamże, s. 89–90). Taki styl przywiązania, ale także zamartwiania się jest właściwy zwłaszcza Emilowi. Ewa bliższa jest stylowi unikającemu, wyrażającemu się skrępowaniem bliskością.

w swoim postanowieniu i udźwignąć ciężką, niekończącą się frazę. Jedyne, co potrafi, to nagle napiąć się i wybuchnąć; zgromadzić w języku energię przypominającą „małą błyskawicę, mały strach, na krótką część sekundy zatrzymane uderzenie serca". Naciągnąć się jak struna, „nim się ją puści, nim wyda dźwięk" (N, 24), i uciec w siebie. Dwa sprężyste ruchy: od siebie i ku sobie, tam i z powrotem, ostry dźwięk i nagła cisza. Odczuwa się je podczas lektury, która nie umie być synoptyczna: nie da się równocześnie czytać tej powieści jako literatury o problemach pisania i czytania, władzy i miłości, literatury o nieobecnej matce i trzech ojcach, przemilczanym Holokauście i opowiedzianej w szczegółach zawartości modernistycznej biblioteki.

Można się natomiast zastanawiać, czy posunięta do granic absurdu skłonność Lipskiego do nagłego zderzania i zmieniania obrazów nie wynika z uśpionej w tekście idei miłości-braku. Myśliciele w rodzaju Todorova widzieli w niej strukturę pierwotną wobec porządku opowieści. Narracja *Niespokojnych*, budowana na nieobecności i próbach jej zaspokojenia, byłaby wówczas o wiele bardziej zrozumiała. Jak w rozgrywającej się w szpitalu scenie oglądania trupa młodej kobiety, scenie opartej na trzech despotycznie krótkich czasownikach:

> – Podejdź. Ewa podeszła, jak lunatyczka. Stali we troje, ale tylko Emil patrzył na trupa. – Popatrz. Wskazał na wewnętrzną stronę ud, prawie u wejścia do pochwy: „Ja kocham Emila" – było tu wytatuowane. – Jedź pan – ale sanitariusz nie odjeżdżał. Patrzał na wskazany napis (N, 142).

Rozkazy: „podejdź", „popatrz" i „jedź", odkrywając i łamiąc równocześnie trzy najważniejsze zakazy społeczne, wyczerpują ambicje poznawcze autora *Niespokojnych*. Perwersyjnie wytatuowany trup w powieści poholokaustowej jest przecież szczytem elegancji.

*Rozdział IV*

# Szklana kula
## Ruch i melodia w *Dniu i nocy*

Gdy w 1943 roku Leo Lipski osiadł w Palestynie – nie spodziewając się, że za parę lat, bez wielkich starań zostanie prawowitym obywatelem *Erec Israel* – podjął nieodwołalną decyzję: że opisze wszystko, co dotąd przeżył, przyjmując na siebie krzyż wybrańskiego, czyniący go odpowiedzialnym za śmierć najbliższych i ich pozagrobowe życie. Kilka lat później zdołał odtworzyć pewną zbiorową świadomość, która uformowała się jeszcze przed wojną w Krakowie, w środowisku jego młodzieńczych przyjaciół. (Ślady tej pracy nosi ukończona w 1948 roku powieść *Niespokojni*, gdzie znalazło się miejsce m.in. dla takiej myśli: „[...] zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań i słów życie, które wyrośnie na nawozie ze mnie i tych, którzy zgnili".) Tuż potem Lipski zajął się spisywaniem wspomnień z nadwołżańskiego, łagrowego piekła, w którym spędził ponad rok – zrazu w obozie w pobliżu Uglicza, gdzie pracował przy robotach leśnych, a później w ambulatorium przy budowie tamy w Wołgostroju. Opowieścią o piekle Syberii – co najmniej od drugiej połowy XIX wieku zajmującym w polskiej literaturze wyjątkową pozycję odnawialnego złoża, raz po raz ponawianego tematu, niewyczerpanego źródła historii, jeśli nie koszmarnego wręcz archetypu – pisarz zainteresował paryską „Kulturę", której redaktorzy w 1955 roku przyznali mu nagrodę, doceniając w cyklu *Dzień i noc* uniwersalność doświadczenia, wypowiedzianego łamiącym ludzkie pojęcie,

osobliwie jednostkowym językiem, na jaki mógł sobie pozwolić jedynie wysoce niezależny człowiek, mający w pogardzie wszelkie narodowe mity, archetypy i przyzwyczajenia. Żadne późniejsze wyróżnienie nie przyniosło mu takich honorów, jak wspomniana Nagroda „Kultury", dzięki której stanął w jednym szeregu m.in. z Marianem Pankowskim, Andrzejem Chciukiem, Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, Witoldem Gombrowiczem, Teodorem Parnickim czy Zygmuntem Hauptem[1]. Stał się Lipski momentalnie jednym z bardziej znaczących polskich prozaików tworzących na emigracji, o którym autor *Rudolfa* pisał prawie jak o Gombrowiczu, chociaż w umocowaniu i rozpowszechnieniu tej tezy przeszkodziły, po pierwsze, ekscentryczność i nonszalancja komplementowanego pisarza, po drugie, lata spędzone przez Lipskiego poza krajem, w odległym od Europy Zachodniej Izraelu. Jednak nade wszystko na przeszkodzie powszechnemu uznaniu świetności Lipskiego stanęły: jego „izolacjonizm", wyniosłość oraz polityka osobności, jakie praktykował również wobec najbliższych, zaprzyjaźnionych z nim i tak jak on mieszkających w Tel Awiwie polsko-żydowskich pisarzy, którzy zapamiętali autora *Sarniego braciszka* jako samotnie przechadzającego się ulicami miasta „pana Leosia" z ręką na temblaku i w zadartym kapeluszu[2]. Być może

[1] W 1972 roku Józef Czapski, świętując dwudziestopięciolecie „Kultury", dokonał następującego zestawienia autorów zasłużonych dla pisma: „Gombrowicz i Straszewicz, Wierzyński i Miłosz, Maria Czapska, Jerzy Stempowski, Łobodowski i Iwaniuk, Bobkowski i Tadeusz Nowakowski, Marek Hłasko, Mrożek, Herling-Grudziński, Jerzy Andrzejewski, Andrzej Stawar, powieściopisarz krajowy używający pseudonimu Tomasz Staliński, Zygmunt Haupt, Józef i Stanisław Mackiewiczowie, Leo Lipski, Józef Wittlin, Piotr Guzy, Pietrkiewicz, Swinarski, Parnicki i wielu innych". J. Czapski: *Dwadzieścia pięć lat*. W: Tenże: *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*. Zebrał i notami opatrzył P. Kądziela. Warszawa 2005, s. 372.

[2] Potwierdził to rozpoznanie komentarz Roberta Mielhorskiego do artykułu Henryka Joffego, przedrukowanego we „Frazie" po 32 latach od pierwodruku w „Nowinach i Kurierze", w którym redaktor i autor uwag zaznaczał, że rozmowy z Lipskim (w tym rozmowa Joffego, przerobiona na artykuł pt. *Kafka z ulicy Bugraszow*), przeprowadzane na użytek prasy literackiej, odbywały się niezmiernie rzadko. Po pierwsze dlatego, że pisarz niechętnie opuszczał mieszkanie (które Joffe nazywa „pustelnią"), po drugie, „rzadko co Lipski gotów jest

to właśnie z jego milczenia – za pomocą którego „pan Leoś" (częściej „Leo Lipski", ale nigdy „Leo") skutecznie odciął się od środowiska literackiego, działającego w stolicy Izraela, osiągając w ten sposób wewnętrzny spokój, na którym zależało mu tym bardziej, iż od 1943 roku był prawostronnie sparaliżowany – wzięło się najpoważniejsze interpretacyjne nieporozumienie, za które wypadałoby obciążyć odpowiedzialnością strażniczkę pamięci po pisarzu i jego dziele Łucję Gliksman. W filmie dokumentalnym Macieja Nowickiego z 1996 roku, poświęconym wieloletniemu podopiecznemu i przyjacielowi, profesor Gliksman wspominała o włączonych do cyklu łagrowego trzech fabułach jak o prawdzie więziennego losu, podczas gdy żadna z tamtych narracji w najmniejszym nawet stopniu nie przypomina relacji z „nieludzkiej ziemi", o których w 1957 roku Michał Chmielowiec napisał, iż „chcą być świadectwem, dokumentem, oskarżeniem"[3]. Opowiadania Lipskiego nie zamierzały świadczyć o czymkolwiek ani kogokolwiek oskarżać. W interesie autora nie leżało rewitalizowanie oraz regenerowanie zbiorowej pamięci w znaczeniu stawiania fundamentu pod trwały pomnik, wzniesiony z dokumentarnych wspomnień, które powstawały z dobrej woli, w słusznej sprawie, lecz nie bez udziału klisz i schematyzmu, zjawiających się wszędzie tam, gdzie produkuje się sztukę masowo[4]. W swojej niemasowości, niesche-

potwierdzać, a krąży o nim wiele informacji nie sprawdzonych dotąd". Cyt. za: R. Mielhorski: *„Pisarzy jest wielu, ale Lipski tylko jeden"*. „Fraza" 1996, nr 13, s. 161. W rozmowie prywatnej Ryszard Löw wspominał mi o innym, może najbardziej istotnym, choć mniej chlubnym powodzie tej zagadkowej izolacji – niesystematyczności pisarza. Długie okresy milczenia mogły być w jego wypadku nie tylko konsekwencją choroby, ale również reperkusją depresyjnej niechęci do pracy, a może i zwyczajnego lenistwa. Przeczą temu oficjalne opinie zarówno Łucji Gliksman i Hanny Gosk, jak i samego Lipskiego, który w korespondencji z Wittlinem oraz Iwaszkiewiczem (jak się podaje, chociaż nazwiska obu twórców nie zostały dotąd ostatecznie potwierdzone) przyznawał się raczej do gorączkowego tempa pisania, zapału i niezwykłej pracowitości.

[3] M. Sambor [M. Chmielowiec]: *Pieśń o ziemi nieludzkiej*. „Wiadomości" 1957, nr 12, s. 4.

[4] Analizując rozporządzenie Andersa, w którym generał nakłaniał zesłanych w głąb ZSRR żołnierzy, cywilów i dzieci do spisywania wspomnień, i ich

matyczności oraz antyrealizmie *Dzień i noc* zdołał jednak zainteresować tak różnych czytelników, jak Maria Czapska i Marian Pankowski. Autor *Balu wdów i wdowców* docenił w zbiorze „prozę po prostu, układaną sobie na sławę i bez myśli o dziatwie i narodzie”[5], podczas gdy Czapska włączyła ją do wydanej w Paryżu antologii *Polacy w ZSRR (1939–1942)*. Nie uniknęła książeczka Lipskiego odpowiedzialnej służby narodowi oraz przyjęcia zaszczytów realistycznego opowiadania łagrowego, mimo iż autor *Smagłej swobody* wróżył jej honorową śmierć w krajowym obiegu[6]. Warto powrócić do jego opinii. Razem z refleksją Chmielowca, który stanowczo zauważał, że „nie o Sowietach pisze Lipski. O sobie [pisze – M.C.]”[7], tworzy ona nowoczesną wizję antropologii literackiej, która przezwyciężywszy despotyzm ideologii, stała się podtekstem, „całą swą pasję twórczą skupiwszy wyłącznie na wyrażeniu siebie poprzez słowo”[8].

W przypadku *Dnia i nocy* nie oznacza ono autobiografizmu. Sztuka Lipskiego zaprzecza idei nieskazitelnego zwiercia-

później szy wpływ (jako zbioru tekstów zdeponowanych w Stanford University w Stanach Zjednoczonych) m.in. na literaturę Sołżenicyna i zawartość antologii *W czterdziestym nas, matko, na Sybir zesłali...* pod redakcją Jana Tomasza Grossa i Ireny Grudzińskiej-Gross, Czapski podkreślał trudną do zniesienia monotonność tych opowiadań. Łagrowy zbiór Lipskiego przeciwstawia się „zgranej” poetyce faktografii obozowej i swoją rytmicznością oraz poetyckością proponuje jakość trudną do sforsowania nawet przez najbardziej wierne prawdzie wspomnienia. Por. J. Czapski: *Dzieci*. W: Tenże: *Rozproszone*…, s. 441–442.

[5] M. Pankowski: *Wolny od łzy*. „Kultura” 1957, nr 7/8, s. 212.

[6] Pankowski przewidział, że literatura obozowa (martyrologiczna) będzie w Polsce czytana na bardzo szczególnych prawach, uchylających jej działanie estetyczne. Napisany z myślą o zrewolucjonizowaniu estetyki łagrowej zbiór Lipskiego, funkcję poznawczą relacji traktując dość marginalnie („To wszystko już znacie”), nie mógł się zatem zmieścić w martyrologicznym schemacie, o jakim pisali także Andrzej Werner i (w odniesieniu do literatury Zagłady) Przemysław Czapliński. Por. A. Werner: *Zwyczajna Apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*. Warszawa 1981; P. Czapliński: *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*. „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 9–22.

[7] M. Sambor [M. Chmielowiec]: *Pieśń o nieludzkiej ziemi*…, s. 4.

[8] M. Pankowski: *Wolny od łzy*…, s. 212.

dła i zdecydowanie chętniej zmierza w stronę zmąconego strumienia, niejasnego źródła i nierównej tafli wody – w każdym wypadku metafor oznaczających odbicie czegoś istotnego i równocześnie niepochwytnego; ważnego w swojej stałości tylko do czasu uświadomienia sobie istoty rzeczy. Wydaje się, że gdy autor *Egotyków* uzmysławiał sobie, na czym miałaby polegać jego służba literaturze, zatem jeszcze przed napisaniem nagrodzonego zbioru, musiał wiedzieć, że jest ona owym niepohamowanym biegiem rzeczy ku samozatraceniu, które dokona się tak, jak wszystko, co stałe, rozpłynie się w powietrzu[9]. Nieco inaczej niż zrobiłby to, myśląc o realizmie, zachwycony myślą Marksa Marshall Berman, Lipski wchłonął przekonanie o sztuce, która mija się z prawdą, gdy zbyt gorąco chce ją wypowiedzieć. Zamiast mozolić się nad wymyślaniem *modusu* jakiejkolwiek właściwie reprezentacji, zaczynając od form najbardziej znanych i potocznych, które pisarz musiałby przecież od razu odrzucić, Lipski uwierzył, iż sztuka jest świadomością nieszczęścia, a nie jego kompensacją. Czymś między urojeniem i tym, co bierzemy za rzeczywistość. Nieokreślonością, która rodzi się z wyczerpania wszystkich innych sposobów na dostanie się do własnego wnętrza i ze zrozumienia świadomości swojej śmierci. Gdyby zaadaptować uwagi Maurice'a Blanchota o Kafce do dzieła Lipskiego – którego zresztą Henryk Joffe ośmielił się nazywać „Kafką z ulicy Bugraszow"[10] – prędzej czy później okazałoby się, że ono także opisuje sytuację kogoś, „kto zagubił samego siebie, kto nie może już powiedzieć »ja«, kto zarazem utracił świat, prawdę świata i należy do wygnania, do »tego czasu nieszczęścia«, gdzie – jak powiada Hölderlin – nie ma już bogów i jeszcze ich nie ma"[11].

W literaturze istnieje bardzo dosłowny topos takiego egzystencjalnego zagubienia, przyjmujący postać zbłądzenia w lesie; w krańcowej wersji bohater samotnik zapisanej w nim historii

[9] Por. na ten temat M. Berman: *„Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu". Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. Szuster. Kraków 2006.

[10] Por. H. Joffe: *Kafka z ulicy Bugraszow*. „Fraza" 1996, nr 13, s. 163.

[11] M. Blanchot: *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1996, s. 104.

zakopuje się w jamie (Schulz)[12] lub do niej wpada (Murakami)[13], by odtąd aż do śmierci tęsknić za światłem i ludźmi w zapomnieniu. Lipski bez większych zmian wprowadził ów obraz do tytułowego opowiadania cyklu:

> Leżę i myślę. O tym, jak było w obozie leśnym […]. Wpadłem do jamy w lesie na bagniskach. Psy mnie odszukały. Nie mogłem złapać kierunku. Tonąłem w błocie. Potem przyszły mrozy. Zrywałem owoce dzikich róż. Były słodkie. Bałem się, że zapomnę, jak się nazywam. Zapisałem sobie na korze brzozowej. Poprzednio spytałem kilku znajomych: Jak się nazywam? Ich odpowiedzi były zgodne. Z wyjątkiem jednej. Korę nosiłem przy sobie (Din, 31).

Musiało zależeć pisarzowi na zgoła odwrotnym efekcie niż ten, jaki osiągnął autor tomu *Walden, czyli życie w lesie* Henry David Thoreau, krusząc opinię o pochodzącym z samego jądra lasu złu. W *Dniu i nocy* nie dokonuje się żadne moralne rozgraniczenie, a zawieszenie podziału świata na dobry i gorszy wydaje się tam więcej niż oczywiste. Lipski – bo przecież i do takiego myśle-

[12] Bruno Schulz w liście skierowanym do psychologa, u którego szukał protekcji, Stefana Szumana, omawiając jeden z jego wierszy, napisał kilka znacznie bardziej przejmujących słów niż przedmiot ich odniesienia: „To zaklęcie we własną samotność, odcięcie się od życia, od działania i tragizm tego (*Taniec ze sobą samym*) przypomina mi najistotniejszy i najgłębszy mój sen, który miałem w 7ym roku życia, sen antycypujący mój los. Śni mi się, że jestem w lesie, noc, ciemno, odcinam sobie nożem penis, robię jamkę w ziemi i zakopuję go. To jest niejako antecedens, partia snu bez intonacji uczuciowej. Następuje właściwy sen: Opamiętuję się, uświadamiam sobie potworność, straszliwość grzechu popełnionego. Nie chcę wierzyć, żem go naprawdę popełnił, i wciąż konstatuję z grozą, że tak jest, że com uczynił, jest nieodwołalne". B. Schulz: *Księga listów*. Zebrał i oprac. J. Ficowski. Gdańsk 2002, s. 34–35. W przeciwieństwie do autoerotycznego marzenia z *Dnia i nocy* obawa Schulza nosi znamię lęku kastracyjnego; jej autor źródeł samotności szukał w okaleczającym odcięciu się od świata (odcięciu sobie części siebie), tymczasem wyobraźnia Lipskiego nie zapędzała się tak daleko – pozostawała jednocząca, ocalająca i nastawiona na przyjemność (słodkie owoce dzikiej róży).

[13] Por. H. Murakami: *Norwegian Wood*. Przeł. D. Marczewska, A. Zielińska-Elliott. Warszawa 2006.

nia skłania przytoczony fragment – jest jednak zajęty tak bardzo sobą jako zupełnie niepodległym podmiotem, uniezależnionym od wszelkiej zewnętrzności, że porzuca nie tylko mgławicowe wyobrażenia o optymistycznej, spójnej opowieści autobiograficznej. Uważa ją wręcz za miernotę większą niż cała reszta jego literackich „miernot", czyli tekstów rodzących się – jak o tym donosił w *Dziennikach* Franz Kafka – w wyniku skurczu, chwilowego przebłysku, w „niedokończoności pojedynczej chwili"[14]. Podczas gdy opowiadanie powinno pisać się jednym pociągnięciem pióra, „przy całkowitym rozwarciu ciała i duszy" i – o czym również wypada pamiętać – prawą, zdrową ręką. Na teksty niosące niezadowolenie, którym autor *Zamku* nadał szlachetne i przewrotnie skromne miano „miernych", fragmentaryczne bądź nieukończone, skazywała Lipskiego jednak nie choroba, a samoocena. W przekonaniu Agaty Bielik-Robson, różnica między literaturą sprawiającą przyjemność i rozkosz wynika z samopoczucia uprawiającego ją podmiotu: ciągłe i gładkie narracje potwierdzają jego zadowolenie, natomiast narracje rwane i dysharmonijne, doprowadzające odbiorcę do ekstazy, czyli „stania-poza-sobą" (*eks – stasis*), pozwalają mu zupełnie się zagubić, niosąc radość odkrytej niespodzianki lub rozdrażnienie, jakie wywołuje zbyt trudna zagadka[15]. W ten sposób podmiot mający złe zdanie o swoim dziele – jak Lipski i Kafka – może utrzymywać się w stanie największego samozadowolenia, ponieważ całkowicie przekonany o anarchicznej pozycji w świecie, wcześniej uniezależnił się od opinii środowiska i tego, co owo środowisko myśli o jego fragmentarycznej, poszarpanej, a przez to „doskonale miernej" sztuce[16].

Przypadek *Dnia i nocy*, rozpatrywany w oderwaniu od literatury łagrowej oraz potocznie rozumianego realizmu, zdaje się opisywać najdotkliwszą sytuację egzystencjalną, jaka tylko może

[14] Por. M. Blanchot: *Wokół Kafki…*, s. 85–86.

[15] A. Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 77–78.

[16] Korespondencja Lipskiego z Jarosławem Iwaszkiewiczem i Józefem Wittlinem nieco zaburza to stwierdzenie. Por. L. Lipski: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002, s. 152–153.

przydarzyć się jednostce: sytuację, w której doszło do zmącenia jej świadomości. Lipski tak zestawia z sobą trzy wspomniane opowiadania, by najpierw uprzytomnić czytelnikowi – dla niego samego jeszcze nie dość wyraźne – przyczyny rozbicia osobowości swojego narratora (*Dzień i noc*), następnie zracjonalizować je i uczynić częścią pewnej reguły (chodzi o omówione przez Blanchota zobowiązanie literatury do uśmiercania pospolitej rzeczywistości i zwracania jej życia w języku, o czym Lipski przypomina w *Waadi*), i w końcu powędrować z nim daleko poza łagrowe, wojenne piekło, i odnaleźć się poza mitem, legendą i wielką kulturą jak wesz między nutami (*Powrót*). Prawdopodobnie zainteresowanie sobą i swoją pokruszoną podmiotowością uczyniło z Lipskiego jako autora opowiadań obozowych nie tylko niechlubny wyjątek. Zobowiązało go także do przyjęcia zaszczytu cudownej eminencji, godnej proklamować hasło, że powojenna faktografia to właściwie mniej lub bardziej subiektywna i prywatna literatura. Dlaczego by zatem – musiał zastanawiać się pisarz – nie umieścić w niej obok zbiorowych cierpień i ideologicznych pretensji własnego narcyzmu, skoro w gruncie rzeczy jest on dużo bardziej naturalny niż jakakolwiek, nawet najbardziej słuszna polityka? W ten sposób powstał zbiór o sowieckim obozie pracy, uzbeckim lazarecie dla chorych na tyfus i lwowskim więzieniu, w swoim wysadzeniu czy raczej „wyłożeniu" wsobnością przypominający włoską biżuterię: ostentacyjnie piękną, ale przesadnie drogą. Kto wie, czy nie dlatego ów tomik jest uczciwszy niż niejedna przesadnie obiektywna relacja. Do takiego wniosku skłania pochodzący z tytułowej narracji akapit:

> Zostawcie mnie wszyscy w spokoju. Razem z waszymi obłąkaniami i wściekliznami. Pozwólcie mi nachylić głowę, pomału, jak nad strumieniem, który płynie. On odbije mój zmienny obraz wraz z majakami sprzed wielu lat. Pozwólcie mi go na chwilę zobaczyć (Din, 5).

W dziele Lipskiego scena przedstawiająca pochylonego nad płynącym strumieniem człowieka, który szuka w wodzie nie-

gdysiejszych widoków, zdając sobie sprawę, że nigdy nie odnajdzie oryginału, skoro już samym poszukiwaniem nieodwracalnie utraconego wyraził uznanie dla mizerności jego kopii, ma kluczowe znaczenie. Posiada nawet swoje warianty, m.in. w powieści *Niespokojni*, gdzie narrator, „zaklinacz węży", próbuje oszołomić i obłaskawić przeszłość i jak cierpliwy, nieustraszony treser czeka, aż sama się przed nim podniesie: „Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną" (N, 13). Gdyby nie oczywista uwaga Lipskiego o „majakach sprzed lat", czyli wspomnieniach zasobniejszych i bogatszych także w inne doznania niż jego własna subiektywność, wypadałoby nazwać ten egzorcyzm napadem narcystycznego szału. Zresztą opędzający się od widzów i uczestników rytuału narrator wydaje się w największym stopniu rozdrażniony, a jego porywczość i stanowczość mimowiednie łączą się z postacią innego miłującego wodę samotnika – Narcyza, którego „uroda […] była równie wielka jak pogarda, z jaką traktował miłosne starania dziewcząt i chłopców". Jednakże w przeciwieństwie do syna nimfy Liriope, rozpoznającego w sadzawce nie własne odbicie, lecz najzupełniej mu obce istnienie, podmiot *Dnia i nocy* modli się o swój „zmienny obraz". W języku postfreudowskiej psychoanalizy oznacza to, iż prawidłowo przeszedł fazę narcyzmu pierwotnego i harmonijnie zrównoważył obsadzenie narcystyczne oraz przeciwnarcystyczne. W dodatku nie zignorował faktu, że to, czego szuka, jest (lub raczej chciałby, żeby było) jego lustrzanym odbiciem, odbitym zniekształceniem i mizerną kopią właśnie, podczas gdy Narcyz pozostaje najsmutniejszą ofiarą nierozpoznania siebie w całej zachodnioeuropejskiej kulturze[17]. Reprezentujący pisarza podmiot, gdy uzależnia dostęp do przeszłości od początkowo niejasnej alienacji, traktując „czytanie z wody" jak lekturę świętej księgi, przed którą upada samotnie na kolanach, przede wszystkim zwraca uwagę na siebie, czyli lektora przeszłości. Odsłania się tym samym jako wyznawca nowoczesnego myślenia subiektywnego, myślenia

[17] Por. P. Dessuant: *Narcyzm. Przegląd koncepcji psychoanalitycznych*. Przeł. Z. Stadnicka-Dmitriew. Gdańsk 2007.

w kategoriach podmiotowości, pełnego przecież paradoksalnych zapętleń i uwikłań, decydujących również o niejasności literatury Leo Lipskiego. Ale to, że ów podmiot pragnie wyczytać ze strumienia także odmienną od własnej tożsamość, dowodzi, iż obsadzając energią libidalną Ja, postąpił oszczędnie, zostawiając jej nadmiar dla innych obiektów. Przeto nie dziwią wysyłane przez narratora do czytelnika sygnały, z których wynika, iż pierwsze z opowiadań cyklu jest również listem do umarłych, pisaniem na Berdyczów, a nawet pocztą odesłaną z dopiskiem, iż adresat nie żyje[18]. Lipski nie utrzymuje w ten sposób równowagi pomiędzy życiem a śmiercią. Interesuje go balansowanie między postawą samotnika („Zostawcie mnie wszyscy w spokoju" – Din, 5) i społecznika (bohater-narrator *Dnia i nocy* jest lek-pomem, czyli pomocnikiem lekarza, pewnej nocy, wybranej zresztą na *focus* akcji, zmuszonym przebadać w ciągu kwadransa siedemdziesięciu sześciu ludzi); postawą brata-łaty, który próbuje prawie jak Marek Edelman z reportażu Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* przeszmuglować i przerzucić z zony do szpitala jak najwięcej więźniów („O czwartej wchodzi Olga, naczelny lekarz okręgu, dwóch ludzi z NKWD. Olga do mnie: – Ilu zwolniłeś ludzi? – Sto sześćdziesiąt siedem" – Din, 38), i przejętego wyłącznie sobą, obozowego mandaryna („Zwalam się na śnieg. Całe zmęczenie skoczyło na mnie jak pies i przygniotło mnie. Teraz jestem całkiem bezsilny, wypluty. Oni by chcieli, żebym zwolnił cały obóz, 70 tysięcy ludzi. Chcieliby mnie dostać do spec-kolony. Nie […] Nie troszczę się o resztę. Podnoszę się ze śniegu. Tutaj jest nienaruszony, błyszczący jak jedwab" – Din, 10). Tym, co nie interesuje podmiotu tych opowiadań, jest stan trzeźwej równowagi: gdyby ich język zdołał się wreszcie „wypoziomować" i stał się równy oraz wierny składni jakiegoś środka, obojętnie, czy byłoby nim zdanie złożone, elipsa, „braciszkowie" w niedoli (jako niekończąca się parabaza) – bo przecież tego samego żądać można od figur myśli – czy też on sam, podmiot i autor, nastąpiłby ostateczny koniec literatury Lipskiego. Przypomina się komentarz

[18] O funkcji parabazy piszę w dalszej części książki.

Blanchota do opowiadania Kafki o Murze Chińskim, w którym niedokończenie i poszarpanie fabuły zostało przez autora *Literatury i prawa do śmierci* zamienione w pewien całościowy projekt, opisujący porażkę językiem porażki, a niemoc faktyczną niechęcią do pracy. Autor *Piotrusia* zaprzestaje pisać nie dlatego, że brak mu śmiałości. Woli pracować skokami czy nawet „iść, skacząc po górach", by zachować symetrię wobec zajmującej go poetyki rozpadu. To chyba jedyny rodzaj symetrii i homeostazy, na jakim mu zależy. Jedyny, wobec którego podmiot ma do spełnienia pilny obowiązek w postaci związania owego agonalnego języka (wedle określenia Jarosława Błahego[19]) z obrazami agonii świata (nawet jeżeli to jeszcze niezdiagnozowana, niepewna agonia przedwojennego porządku):

> Przypominam sobie, przed wojną, prowadzili policjanci człowieka i bili go po pysku. Nie mogłem od tego wzroku oderwać. A za nimi szedł tłumek. I ja musiałem patrzeć. Może wy też znajdziecie coś takiego, na co będziecie *musieli* patrzeć (Din, 5)[20].

Lipski nie próbuje już uczynić z pisania natręctwa. Przeciwnie, pozostając admiratorem twórczej niezawisłości, autor *Miasteczka* doszukuje się w obszarze spoza literatury wątków mniej i bardziej poważnych, spraw pilnych i niewymagających pośpiechu. Tym zaś, dzięki czemu odróżnia wcześniejszą metaforę człowieka bitego przez policjantów „po pysku" od każdej innej, podobnej metafory, jest jej nieprzezroczystość: pisarz oparł cytowaną figurę patrzenia na lękowym przymusie z jednej strony i rozkoszy z drugiej. Nie ma wątpliwości, że w konstatacjach:

[19] J. Błahy: *Literatura jako lustro. O projekcji i odbiciach fizjologicznych w twórczości Leo Lipskiego*. Szczecin 2009.

[20] We wspomnianym w opowiadaniu przymusie patrzenia, sprawiającym rozkosz i cierpienie, można rozpoznać „stan pełnego trwogi urzeczenia", które Bataille nazwał „kompleksem Fedry", twierdząc, iż „we wszelkim przerażeniu kryje się możliwość urzeczenia". Por. G. Bataille: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Kraków 1992, s. 81–82.

„musiałem patrzeć" oraz „nie mogłem od tego wzroku oderwać", Lipski jest daleki od dosłownych językowych konstrukcji. Znajduje się za to niebezpiecznie blisko konstrukcji językowych manipulujących czytelnikiem („Może wy też znajdziecie coś takiego, na co będziecie musieli patrzeć"), dzięki którym nie tyle zamierza zasiać w odbiorcy grozę, ile zacytować jej atmosferę i udzielić napomnienia tym wszystkim, którym wciąż się wydaje, że przebywając na obszarze Wołgostroju wraz z pisarzem, pozostają w prawdzie.

W artykule *Odyseusz przy maszcie* zajęta, zdawałoby się, całkowicie odległą od „prawdy" obozu ontologią horyzontu Platona Marcia sá Cavalcante Schuback próbowała przyjrzeć się temu samemu zagadnieniu, które tak zaniepokoiło Lipskiego[21]. Nie przez przypadek brazylijska uczona oddała w swoim wywodzie głos także Kafce (podobnie jak wcześniej uczynił to Blanchot), jako autorowi opowiadania *Milczenie Syren*, i przeczytała Odyseusza Homera zainspirowana Odyseuszem autora *Mostu* (nie tracąc z oczu Platona). Rozpatrując różnice między jego (Kafki) narracją a *Odyseją* (które sprowadzają się do stwierdzenia, że Odys Homera mógł wybrać pomiędzy słuchaniem i niesłuchaniem syreniego śpiewu, natomiast Odys Kafki po prostu zatkał uszy woskiem, przepływając obok milczących Syren, które zamiast wykonać pieśń, zainscenizowały „nie-pieśń"), Schuback „odkryła" we wspomnianym micie (i, jak się zdaje, w pozostałych mitach również) istnienie rzeczywistości:

> […] ponieważ Odyseusz [z opowiadania Kafki – M.C.] zatyka uszy woskiem, może przeżyć całe swoje życie w złudzeniu, że Syreny rzeczywiście śpiewały, dokładnie tak, jak to zakładał i czego się spodziewał. Właściwie dopiero wraz z tym, jak Odyseusz zatyka sobie uszy woskiem, Syreny stają się mitem w naszym potocznym sensie, czyli w sensie złudzenia, kłamstwa, fantazji, zmyślenia czy ideologii. Głuchota Odyseusza nie jest niczym innym niż głuchotą na prawdę mitu. W tym

[21] M. sá Cavalcante Schuback: *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej*. Przeł. L. Neuger. Kraków 2008, s. 97–114.

> momencie – gdy Odyseusz wybiera, żeby nie słuchać śpiewu Syren – mit i prawda mogą się jawić jako najbardziej od siebie odległe[22].

Zajętej Platonem autorce nie przeszło przez myśl utożsamić z sobą mit i kłamstwo oraz prawdę i literaturę. „Literatura to nie mit": Schuback zezwala jej zajmować się rzeczywistością i, inaczej niż Lipski, dostrzega w tym szansę dla rzeczywistości, która w końcu „jest swym własnym przedstawieniem". (Rzeczywistość i tak nas przekroczy lub zaskoczy.) W dodatku zjawia się zwykle w nadmiarze, z którego rodzi się napisane. Stwierdzając na przekór długiej tradycji, oddzielającej słowo od rzeczy, ich tożsamość („słowo i rzeczywistość występują jako jedno"), Schuback zdaje sobie sprawę, iż jest ona tylko złudą („słowo literackie jest złudzeniem"). W przeciwieństwie do bardziej rozpowszechnionego, foucaultowskiego mniemania o oddzielności słowa od rzeczy, autorka stanowiska o łączliwości, a nawet identyczności obu kwestii daje naszemu myśleniu o językowym przekazie rzeczywistego doświadczenia, zajmującego żywiej także autora *Dnia i nocy*, dodatkową szansę, niebędącą jedynie kolejną, choć może trwalszą ułudą. Nazywa ją, odnosząc się do zachwyconego własną trwogą, narcystycznego patrzenia z opowiadania Lipskiego, „perspektywą horyzontu", którą osiąga się dwoma spojrzeniami. Jedno z nich, odysejskie, oddala nas od rzeczy; drugie, nawiązujące, przybliża do nich i wręcz przymocowuje do ich granic, byśmy nie zatracili się całkiem na otwartym horyzoncie[23]. O nich właśnie, o obu tych spojrzeniach, myślał Lipski w zacytowanym fragmencie:

> Zostawcie mnie wszyscy w spokoju. Razem z waszymi obłąkaniami i wściekliznami. Pozwólcie mi nachylić głowę, pomału, jak nad strumieniem, który płynie. On odbije mój zmienny obraz wraz z majakami sprzed wielu lat. Pozwólcie mi go na chwilę zobaczyć (Din, 5).

[22] Tamże, s. 98.
[23] Tamże, s. 107.

Zanim prześledzimy ich związek z językiem opowiadania i ukształtowaniem podmiotu, wyjaśnijmy różnicę między tradycyjną narracją wspomnieniowo-łagrową, która nie manifestuje się w przytoczonych zdaniach, i narracją złożoną z perspektywicznych zbliżeń i oddaleń, za Marcią Schuback nazywanych dalej spojrzeniami: odysejskim i nawiązującym. Decydując się na „wspomnienia z nieludzkiej ziemi", Lipski nie próbowałby stosować mechanizmu ułatwiającego odbiorcy odnalezienie się w rzeczywistości tekstu, nie traciłby czasu na karkołomne demontaże składni (ogołacające ją ze zdań wielokrotnie złożonych) i nie tworzyłby iluzji realistycznej opowieści, w której groza jest zaledwie cytatem. Jego zamiarem, jako autora opowieści porównywalnej do książek Beaty Obertyńskiej, Barbary Skargi czy Wacława Grubińskiego, byłoby wówczas raczej ostudzić emocje podmiotu w chłodzie tradycyjnie oceniającej świat narracji, która zachowuje jaskrawe stanowisko wobec zła i umiejętnie rozlicza się z historią, niż w mniej „zrozumiały" sposób dynamizować i komplikować fabułę[24]. Tymczasem nagrodzony przez zespół Giedroycia w 1955 roku tomik nie tylko zdystansował się wobec tradycji łagrowego opowiadania i ostentacyjnie zerwał z myśleniem o więźniach sowieckich obozów w kategoriach martyrologicznych. Na czoło wysunął zupełnie inny problem – zaprezentowania wspomnień i przedstawieniowej roli pamięci, która z jednej strony zachowała „niewiele", a z drugiej nagromadziła „zbyt wiele" (opisywany przez Schuback „nadmiar rzeczywistości"). Lipski pokazał, że owe wspomnienia są jednak do przedstawienia pod warunkiem, że chcąc je wysłowić, skorzysta się z prawdy mitu i zbliży do zaprzeszłości, śledząc kontury rzeczy, ich linie graniczne, formy i aspekty. Słowem – idee. Widząc je w odysejski, oddalający sposób („Zostawcie mnie wszyscy w spokoju"), podmiot *Dnia i nocy* nie

[24] Por. m.in.: E. Czaplejewicz: *Polska literatura łagrowa*. Warszawa 1992; I. Sariusz-Skąpska: *Polscy świadkowie GUŁagu. Literatura łagrowa 1939–1989*. Kraków 2002; K. Żemła: *Przetłumaczyć łagier: rosyjska i polska literatura łagrowa we wzajemnych przekładach*. Katowice 2000; A. Appelbaum: *Gułag*. Przeł. J. Urbański. Warszawa 2005.

tracił z oczu swojego przywiązania do masztu, dzięki któremu Odyseusz zdołał całkowicie zmiarkować rzeczywistość, i jednocześnie spoglądał na przeszłość nawiązująco, z bliska, nie obawiając się jej nadmiaru („Pozwólcie mi go na chwilę zobaczyć"). Olimpijski spokój zapewniło mu bowiem odkrycie, że krok wstecz można wykonać z pewnej perspektywy. Marcia Schuback nazywa nią spojrzenie, „które widzi jednocześnie rzeczy i horyzont". Lipski zawdzięcza takiemu patrzeniu wyjątkową ekonomię opowiadania, dzięki której w kilku zdaniach zmieścił pochód trzydziestu tysięcy ludzi, diagnozowanie kolejnych siedemdziesięciu sześciu i przeprawę swojego bohatera na drugi brzeg rzeki, która mniej oszczędnemu pisarzowi zajęłaby przynajmniej jeden akapit.

Ciekawe, że umiejąc powiedzieć tak wiele w tak krótkim czasie, autor *Sarniego braciszka* zupełnie zaniedbał porządek opowiadania. Jego wyjątkowa ekonomia przeczy zdrowemu rozsądkowi: bo chociaż pozwala wielu wydarzeniom dobiec końca, nie przygląda się buchalteryjnym okiem ich przebiegowi. Buchalter Lipski doprowadza w opowiadaniu wręcz do bałaganu, ma nieporządek w dokumentach, a mimo to wie, kiedy i gdzie je chować, i jak z powrotem rozkładać. To nieporządek, którego mógłby uczyć się od autora *Paryża ze złota* niejeden skrzętny urzędnik literatury. Przyjrzyjmy się mu dokładniej.

Gdyby „poszatkować" tekst *Dnia i nocy* i zaprowadzić w nim mechaniczny ład, dałoby się zobaczyć opowiadanie nie jako fabularną, niejasną całość, lecz jako blisko dwadzieścia krótkich odsłon (odsłonięć tematów). Złożyłyby się na nie: uwagi o obowiązkach pomocnika lekarza (1); sekwencja o elektrowni „Faraon" (2); opis sześćdziesięciokilometrowej drogi więźniów z pracy (3); historia krawca z K. (4); diagnozowanie siedemdziesięciu sześciu chorych (5); odpoczynek na śniegu przy dźwiękach orkiestry (6); wspomnienie pracy w obozie leśnym (7); opowieść o obozowej kuchni (8); opowieść o fryzjerze obozowym (9); opowieść o przyjęciu do pracy w ambulatorium (10); opowieść o Achmatowie (11); wspomnienie o Oldze Pietrownie (12); arcymistrzowsko opowiedziana przeprawa na drugą stronę Wołgi

do punktu 126 (13); uwaga o obozowej swobodzie („w obozie jest swobodniej niż na swobodzie" – 14); opis baraku kobiecego i wspomnienie mieszkającej w nim Nataszy (15); zdanie o wartowniku Kamuku i podarowanej mu „pajdce chleba" (16); „robota błyskawiczna", czyli opis podawania chorym lekarstw i zakładania opatrunków (17); wspomnienie o Igorze Aleksandrowiczu Jasieninie (18); nocny dyżur przy denaturacie (19); komentarz do zwolnienia z pracy stu sześćdziesięciu siedmiu chorych ludzi (20).

Podobną technikę Lipski zastosował w *Niespokojnych*. W przeciwieństwie do tamtej, ostro ciętej prozy tu zorganizował rzeczywistość na podstawie melodii i rytmu, zestawiając z sobą zdarzenia na zasadzie eufonii. *Dzień i noc* to szczególna wersja obozowej piosenki, łącząca głuche kroki („przemarsz 30 tysięcy ludzi" – Din, 11) z wyciem i pojękiwaniami chorych, gnającymi, lekko gnomicznymi dźwiękami *Scherza* Mendelssohna (w wykonaniu legendarnego rosyjskiego pianisty Yakova Fliera), przedwojennymi szlagierami, zgrzytami pił i przygrywkami orkiestry. Wydaje się, że narrator spośród wszystkich ośrodków czucia najbardziej wyczulone ma ucho:

> Przechodzimy koło baraku stachanowców. Złudzenie? Gramofon. I *Scherzo* Mendelssohna z Flierem (Din, 20).
>
> Zagwizdałem jej *Chłopców z Albatrosa*, *Błękitne niebo*. Gwizdałem może piętnaście minut (Din, 15).
>
> Słychać z daleka orkiestrę. Orkiestra gra. Na takim zimnie. No – no. Poprawiam kitel, robię kilometr i jeszcze pół. Defilada. Na podium stoję ja, jako przedstawiciel san-czasti, zastępca komendanta obozu, ktoś z rachunkowości, czy ja wiem, jak to się nazywa. Orkiestra gra u szerokiego wejścia. Kolumny formują się czwórkami. Jest siódma godzina. Wzniesienie dla orkiestry jest oświetlone. Zaczyna się […]. Sami homo. Ooo, *salute* Dżafer. Nie płacz. Nie gniewam się. Z tobą to było. Bandażowałem ci wrzód i ty mnie pocałowałeś. I chciałeś. Przeszli, utonęli w zadymce. Orkiestra gra. Nie wiem jak, przecież palce (Din, 10–13).

Refrenicznie powracająca fraza („Orkiestra gra") i krótkie, nominatywne komunikaty zmieniają rejestr homoerotycznego wyznania[25]; bohater-narrator z dyrygenta kilkudziesięciotysięcznego zespołu kroków (jak się zdaje, już sam rzeczownik „orkiestra" jest tu synekdochą „chóru" więźniów) staje się nagle wykonawcą sentymentalnej piosenki, skierowanej do ukochanego, która łączy negliż choroby (wrzód) z uczuciowym woalem („Z tobą to było"). Wpadając na pomysł, by niemuzyczną rzeczywistość uczynić muzyką, Lipski idzie jeszcze głębiej i korzysta z brzmieniowych rezerw języka. Powtarzane przez podmiot zwroty nie są li tylko szlagwortami.

> Jest mi zimno, zimno […]. Stoję, stoję. I stoję (Din, 13).
>
> I że, i że (Din, 14).
>
> Jest zimniej i zimniej (Din, 22).
>
> A tu nagle sami, sami mężczyźni (Din, 24).
>
> Różowe światło. Wycinanki w oknach. I kobiety, przeglądające się w szybach. I kobiety, myjące się w balii. Wysuwają się głowy z papierowych zasłon, z rolet przeźroczystych, żółtych (atebryna), niebieskich (błękit metylowy), zielonych (brylant gruen) i czerwonych, które jest trudno zdobyć (czerwona asseptyna). I wstążki. Jak na jarmarku. Tylko kobiety. Myją się. Przebierają. Oczekują kochanków, kochanków możnych, którzy je zwalniają od pracy (Din, 26).

Przypominają zaklęcia mitu, łagodzące bolesną pamięć rzeczywistości.

Rytmiczna i płynąca fraza *Dnia i nocy* odcina się od protokolarnego, przedwojennego zdania juweniliów, nie rezygnuje jednak z jukstapozycji, naśladującej gwałtowność przemieszczeń podmiotu w jego pozaliterackiej prawdzie. Zastanawiać mogą jedynie

[25] Por. na temat orkiestry więźniów (więźniarek) w Birkenau, o jakiej pisała Seweryna Szmaglewska w *Dymach nad Birkenau*, uwagi Bożeny Karwowskiej: *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*. Kraków 2009, s. 169–170.

przyczyny spotęgowania muzyczności języka, od którego należałoby raczej oczekiwać zamilknięcia, a nie poetyckiego zrywu. Tymczasem obok rytmu wprowadza Lipski onomatopeje („rrrr" i „zzzz" – Din, 21–22), paronomazje („cap za krawca"; „I uszy. Nareszcie rusza" – Din, 22) i dodatkowe określenia dźwięków („Mruczy jak niedźwiedź. Kicha. Kaszle. I dalej mruczy" – Din, 23), czyniąc obozowy koszmar mantrycznym zaklęciem, dzięki mediacji języka łagodzącym rzeczywistość w piosence i metaforze marzenia. Naturalne dla narracji o przeszłości powinno być dystansujące spojrzenie Odyseusza. Skoczna melodia piosenki zniża jednak tonację i dopuszcza intymne zbliżenia bohatera-narratora z odbiorcą, najczęściej przyjmujące postać parabazy. Mechaniczne powtórzenia:

> Aleksiej nie-Żyd, a drań, Stiepan nie-Żyd, a do d...y, Sierioża nie-Żyd, a drań, Kossowski nie-Żyd, a drań, tylu, tylu jest drani […]. A ty jesteś Żyd, Żyd, pomyśleć tylko, o Boże... (Din, 37)

nie tylko rytmizują linię wersów, rytualizują także rzeczywistość przedstawioną, ujawniając jej odcinkowość, powtarzalność, ciągłość i zorganizowanie, poza które podmiot nie potrafi się wydostać. Być może dlatego pokazuje swoją zależność od liczb – jednostek czasu i oznaczeń przestrzeni – upominając się jednocześnie i ponaglając:

> Biegnę do laboratorium. O 9.30 przyjęcia (Din, 14).
>
> Jest już 9.00. O 9.30 przyjęcia, dla zwolnionych i nocnych brygad (Din, 20).
>
> Jest 9.30. Muszę spać (Din, 23).
>
> – Był telefon z punktu 126. Coś się stało tam, gdzie pracują Polacy […]. Znalazłem punkt 126 […] Więc biegnę do punktu 126, który był po drugiej stronie Wołgi […] Prowadzą mnie do punktu 126 […]. 126 […] Polecam go [Wanię – M.C.] opiece lek-poma 126 i wracam (Din, 21–22).

Pośpiech i mechaniczne wykonywanie zadań („I że, i że") zdają się nie wyczerpywać imitatorskich ambicji języka. Jego *leggiero*, przypominające perliście brzmiące, niespokojne *Scherzo* z suity *Sen nocy letniej* Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego w fortepianowej transkrypcji Rachmaninowa, to rodzaj „przebitki", nieśmiały ślad świadomości sprzed wojny, wkradający się do świata całkowicie jednoznacznych i głuchych śladów pozostawionych na śniegu przez „obuwie" więźniów („Od Wani pożyczam walonki, żeby nie zmarznąć w nogi […], buty z opon, łapcie" – Din, 11)[26]. Zarówno szlagiery, jak i „hity" muzyki klasycznej, nieśmiało wspominane przez bohatera-narratora, ale zadziwiająco odważnie naśladowane w narracji, w dalszym ciągu chciałyby zniekształcić pustkę obozowego doświadczenia i wypełnić ją starymi symbolami. Lipski, nie mając odwagi wykazać, że są to symbole zmurszałe, gdy przypomina je na poziomie treści, stosuje wielokropek i zawieszenie:

> Przechodzimy koło baraku stachanowców. Złudzenie? Gramofon. I *Scherzo* Mendelssohna z Flierem. Postanowiłem tu wrócić, jak będę miał czas. Ale nie miałem go nigdy. Więc nie dowiedziałem się, czy to była halucynacja (Din, 20).

W rozmowie z lubiącym chłopców i *Śmierć w Wenecji* Manna Igorem Aleksandrowiczem Jasieninem bohater-narrator dostrzega kolejny znajomy ton, który następnie urywa i porzuca:

> Zaczął [Jasienin – M.C.] opowiadać o przyjęciach z poprzedniej wojny, o księżnej Czerkaskiej... I tam grał na fortepianie mały chłopak, syn księżnej.
>
> – To on zdaje się występował w Polsce...
>
> – Tak??

[26] Swoją drogą, poetycka proza Lipskiego całkowicie unieważnia uwagę Ryszarda Przybylskiego o kryzysie agogiki w XX wieku. Ruch podmiotu nie tylko da się z powrotem umieścić w kategoriach znanych klasycznej muzykologii, ale i związać z rytmem jako naturalnym, organicznym czynnikiem, towarzyszącym człowiekowi także w sytuacjach całkowicie pozamuzycznych. Por. R. Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978, s. 62–63.

Zamyślił się.
– No, ja muszę iść – powiedziałem (Din, 33)[27].

Łącząc składniową segmentację z melodyką języka mówionego i elipsami, Lipski znalazł się najbliżej techniki zdaniowej Céline'a, osiągając jednocześnie muzyczny i mówiony „roztwór" uczucia[28]. Podobnie jak autor *Z zamku do zamku*, Lipski skrócił swoją frazę, by uwydatnić, jak wiele ma do powiedzenia, i unaocznić jej „wylewające się" znaczenie (powtórzenia). W pierwszym z trzech opowiadań zdołał również osiągnąć melodyjno-nowoczesny poziom języka *Z zamku do zamku*, *Nord* i *Rigodon* – powieści z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w których Céline odkrył „wybuchową wartość onomatopei" (Kristeva) oraz zestroił brzmieniowo frazę z piekłem wojny, twierdząc, że „właśnie w muzyczności styl ten osiąga pewien stopień realizmu, skoro współbrzmi z wojną"[29]. Sambor, zastanawiając się nad afabularnością opowiadań Lipskiego, mógł nie wyczuwać w nich célinowskiego „rozpryskiwania się odłamków" zdania na postaci, tłum, scenerię, gonitwy i przystanki bohatera, który nie przesiaduje w klozecie, przykuty do samotności i jej narcystycznego źródła, ale znajduje się w stanie nadwerężonej świadomości i gonitwy myśli, bez snu i wytchnienia. Dręczy go nadmierny napęd, ale nie wzmożony afekt – dlatego w składni Lipskiego znikomą rolę odgrywają ważne w *Z zamku do zamku* czy *Rigodon* eksklamacje i niedopowiedzenia. Frazy Lipskiego są „wypowiadane na jednym oddechu, przecinające, tnące, rytmizujące"[30]. Są to „krótkie, rąbane zdania"[31], z których rodzi się samoświadoma podmiotowość, wprawdzie mniej pewna siebie niż bohater-narrator wspomnianej prozy, ale znacznie bardziej uwodzicielska.

[27] Zapewne chodzi o „księcia gruzińskiego", ucznia Finsena. Rozmowę Emila z nim Lipski przytacza w *Niespokojnych* (N, 27–29).

[28] J. Kristeva: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007, s. 178.

[29] Tamże, s. 187.

[30] Tamże, s. 185.

[31] M. Pankowski: *Wolny od łez…*, s. 213.

W swojej „podróży do kresu nocy" i bieganinie od zmierzchu do świtu bohater-narrator zdołał przynajmniej częściowo odnowić przymierze z tradycją, wprowadzając halucynacyjną figurę roztańczonego w płomieniach własnego buntu krawca. W rzeczywistości jest on najbardziej niepozornym i milczącym bohaterem opowiadania. Jednak to właśnie „mały krawiec z K." (Din, 7) inicjuje chasydzki taniec radości w punkcie 126, wchodząc do rozpalonego przez więźniów ogniska i stając się żywą pochodnią, porywającą innych do zabawy[32]. Narrator podkreśla niejasny ontologicznie, magiczny status tej postaci, która raz płonie, to znowu zamarza, oblewana wodą („Potem lano na niego wodę. Potem zamarzł, jak żona Lota. Nie mógł wykonać ruchu. Ale był ogień. W lodowatej skorupie, w ogniu, niczym święty. Spacerował" – Din, 22), stając się ze zwyczajnego więźnia nieposłuszną mieszkanką Sodomy, za karę przemienioną w słup soli (tu: pokrytą lodową skorupą) i zaraz potem wyświęconą niczym oblubieniec Tory, ekstatycznie tańczący wokół *bimy* ze zwojami pisma w Święto Zamknięcia[33]. Lipski odsuwa się od jednolicie judaistycznej lektury tego symbolu, dostrzegając w tradycji transcendentne unieważnienie potęgi natury oraz wyobraźni

[32] Tym samym tańczący bohater opowiadania jako metafora wolności zaprzecza wymiarowi tańca – „niewolnego ruchu", feminizującego ciało, „które stawało się więźniem muzyki i jej ocalającej funkcji", o czym pisała Bożena Karwowska w analizach literatury lagrowej, obejmujących wspomnienia Krystyny Żywulskiej, Zofii Kossak-Szczuckiej, Zofii Romanowiczowej i Seweryny Szmaglewskiej (zaznaczając, że mają one jedynie „ograniczone odniesienia do sowieckich łagrów"). Por. B. Karwowska: *Ciało*…, s. 160–170. Taniec krawca wciela raczej nietzscheańską ideę mocy, przy okazji równoważąc lekkość języka, w jakim został wypowiedziany. Jako że „taniec jest też figurą samej figuratywności języka, w której dokonuje się niejako zawieszenie bezpośredniego odniesienia słowa do rzeczy, znamionującego mowę potoczną, oraz dezautomatyzacja skostniałych, spetryfikowanych form języka poprzez jukstapozycję pojęć odległych od siebie semantycznie". A. Zawadzki: *„W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie". Metafora tańca w tradycji modernistycznej*. W: Tenże: *Literatura a myśl słaba*. Kraków 2009, s. 317–371.

[33] Rabin S.P. de Vries Mzn.: *Obrzędy i symbole Żydów*. Przeł. A. Borowski. Kraków 2008, s. 144.

chtonicznej[34]. Podczas gdy elektrownia, służąca jako sceneria dla świętego tańca krawca i jego brygady („Tańczyli taniec. Bum-bum, jak Murzyni" – Din, 22), okazuje się kolejną wersją mitu o bogini Wielkiej Matce, zaprzątającego wyobraźnię pisarza od lat trzydziestych. Mitu sprofanowanego i prostytuującego się. Nadwołżańska elektrownia przypomina brylantową boginię, budzącą respekt i strach, kobietę-faraona („Obwieszona spawaczami wyglądała z daleka jak brylant" – Din, 6). Jej apollińskie oblicze znika wraz z podniesieniem się mgieł. Wówczas: „Ona, czworokątna, olbrzymia, bez okien, jednym ramieniem obejmująca Wołgę, unosiła się w górę i opadła wśród elektrospawaczy" (Din, 6), zmieniając się z powrotem w opętany miłosnym szałem, zamaskowany i ślepy, kopulujący żywioł, niemający nic wspólnego z płciowym dymorfizmem („Uzbecy mruczeli: – »Faro«. Mówili po tym tak cicho, że można to było wziąć za złudzenie: – On" – Din, 6)[35].

Jeszcze bardziej bluźniercza wydaje się postać Achmatowa, zbuntowanego więźnia, który w akcie desperacji przybił penis do pryczy. Poruszając się po obrzeżach groteski, pisarz połączył w tej kreacji judeochrześcijański wątek martyrologiczny („– Za co tu siedzisz? – Pajdkę chleba skradłem. Nie chciałem wyjść do pracy" – Din, 18) z lękiem kastracyjnym i karykaturą męskości (nieposłuszeństwo więźnia odkrywa i przełamuje młoda lekarka, która kompromituje buntownika, udowadniając mu, że nic swoim oporem nie osiągnął). Figura pokonanego przez kobietę masochisty niewątpliwie wyrosła z żywiołu gorszycielskiego (tradycją negatywną

[34] C. Paglia: *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*. Przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska. Poznań 2006, s. 8.

[35] W kodzie opowiadania Lipski raz jeszcze przypomina boskość elektrowni, parafrazując bluźnierczo słowa modlitwy „Ojcze nasz..." i czyniąc je elementem pogańskiego zaklęcia, kwestionującego symbolikę tradycji judeochrześcijańskiej: „Elektrownia żarzy się. Ma wszystkie cechy boskości. Nawet utopiła 50 000 ludzi, gdy zerwała się tama. Módl się za nami! Przebacz nam, jako i my nie przebaczamy naszym winowajcom! Tuż obok jest godzina śmierci naszej. Huuu!" (Din, 40). Nie jest zatem możliwe, jak chciał Sambor, by elektrownia była istotą sakralną, a wychodzący do pracy więźniowie „męczennikami". Por. Tenże: *Pieśń o ziemi nieludzkiej…*, s. 4.

dla Lipskiego mogą tu być: Chrystus i męczennicy z prozy Herlinga-Grudzińskiego, tacy jak Kostylew). Achmatow to jednak przede wszystkim Nervalowski, surrealistyczny symbol rozerwania ciała na części, oznaczający zranioną męskość, w której erotyzm i cierpienie – jak pisze o tym wątku Michel Leiris – uległy pomieszaniu, czyniąc świętość chorobą i grzechem, a seks wykroczeniem przeciw rozsądkowi ciała[36].

Skupiona na wyrażaniu siebie przez słowo (Pankowski), narcystyczna proza Lipskiego czerpie z wody, włączając w swój obszar zarówno metaforykę płynów (od wód Wołgi, przez śnieg, po szron na rzęsach więźniów) i nieczystości (zamarznięty kał), jak również metamorfozy ruchu (od pochodu brygad leśnych po przemieszczanie się bohatera-narratora). Wpatrzony w sadzawkę Narcyz nie jest już tylko więźniem własnego, niewidzącego oka. Widzi podwójnie i potrójnie, a nawet rozpoznaje w sobie siostrę[37], wahając się, kim jest naprawdę, i przez to czyniąc swój los nieprzesądzonym, chwiejnym i ruchliwym[38]. Lipskiemu udało się oderwać Narcyza od przymusu patrzenia i zwrócić go życiu. Czyniąc figurę zakochanego w panicznym patrzeniu Narcyza

[36] Por. M. Leiris: *Zapalenie członka*. W: Tenże: *Wiek męski*. Przeł. T. i J. Błońscy. Warszawa 1972, s. 88–89.

[37] W wersji Pauzaniasza, uzupełniającej *Metamorfozy* Owidiusza, Narcyz zakochał się w siostrze, która krótko potem zmarła. Patrząc później na swoje odbicie w sadzawce, uwierzył, że zamiast siebie widzi zmarłą.

[38] H. Voisine-Jechova, analizując narcystyczną tożsamość prozy pierwszej połowy XX wieku, w tym powieści Musila i Woolf, stwierdziła, że „metaforyka akwatyczna i związana z nią atmosfera jest typowa dla powieści, których celem staje się uchwycenie paraliżu uczuciowego oraz intelektualnego człowieka nowoczesnego, człowieka pozbawionego oparcia […]. Owa atmosfera wprowadza do losu Narcyza i postaci jemu bliskich akcenty niepewności, chwiejności, z czym związana jest także metamorfoza bohatera mitu – nie w jakiś przedmiot trwały, ale w kwiat, który przemija. Narcyz nie jest bohaterem brutalnego egocentryzmu, ale raczej ofiarą swojej samotności i swoich mglistych marzeń". Ostatnie zdanie nabiera dodatkowego znaczenia w zestawieniu z prozą Lipskiego. Cyt. za: H. Voisine-Jechova: *Obcy albo wieloraki. Kilka rozważań na temat motywu tożsamości w powieściach pierwszej połowy XX wieku*. W: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*. Red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec. Kraków 2007, s. 321.

człowiekiem pośpiechu, pisarz rozkołysał nominalno-eliptyczną składnię niczym wagonik, w którym przemieszcza się bohater-narrator ponad rzeką, nie rezygnując ze skurczonego, obstrukcyjnego pisma („Tak, jakby we mnie coś kurczyło. Twardniało i uczulało się" – Din, 7). Jego dziełem są szeregi metafor ruchu, pośpiechu, gonitwy, przemarszu („Nowe kolumny. I jeszcze. Idą prosto na mnie, idą przeze mnie. Widzę tylko ich nie ogolone wklęsłe twarze. Próbuję ich zatrzymać. Ale oni nie spostrzegają mnie. Idą tak, jakby mnie nie było. Widzę ich, jak umierają" – Din, 13), ale także zamarzania („Obudzicie się ze szronem na rzęsach" – Din, 7; „kał – zamarznięty i tylko trzeba go odrąbywać" – Din, 17; „lodowa skorupa" krawca – Din, 22) i odmrażania („przyszły nowe maszyny do odmrażania ziemi" – Din, 14). Nieświadomie Lipski opuszcza to, co słuchowe, doceniając wartość dotykowego, w którym powraca znana z *Niespokojnych* żeńska fluidalność[39]. Być może jest ona znacznie bardziej gwałtowna, a przez to odcięta od spokoju rytualnego oczyszczenia, i tylko pozornie przypomina kontemplację wody, odbijającej krystaliczne marzenia. W mikroprozie *Mój brat* czytamy o reakcji na wieść o śmierci Stanisława Lipschütza, związanej przecież także z wodą[40]:

> Wstałem i przez pół godziny lałem się wodą (Pzz, 75).

Obmywająca ciało z doznania śmierci nieprzyjemna, zimna woda, woda na opamiętanie, niewiele mająca wspólnego z letejską właściwością marzenia[41], pozostawia płynny podmiot *Dnia*

[39] O rozgraniczeniach wzrokowego i dotykowego oraz związaną z nimi metaforą płci w filozofii Luce Irigaray i Maurice'a Merleau-Ponty'ego zob. M. Bakke: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 84–89.

[40] Stanisław Lipschütz (Szlomo Lipszyc) zginął w bitwie pod Monte Cassino. Por. H. Gosk: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998, s. 167.

[41] G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 142.

*i nocy* na boku. W swojej „podróży do kresu nocy" odnalazł on wreszcie ślady rozproszenia i nietrwałości, z których ułożył na nowo ścieżkę swobody:

> W obozie ludzie spotykają się jak meteory. Ludzie mieszani jak piasek. Jest. Jutro nie ma. I w obozie jest swobodniej niż na swobodzie. Trochę swobodniej (Din, 23).

Jest to wszakże wolność człowieka zamkniętego w szklanej kuli i uwikłanego w swoją ruchliwość, samotnego pośród innych. Metafora przezroczystej kuli[42] zaciera obraz świata, podczas gdy strumień go intensyfikował i zbliżał:

> Im bardziej zbliża się pora wyjścia na pracę, tym bardziej jesteś sam. Potem zamknięty z własnym losem. Oczy w oczy. Idziesz, jak w szklanej kuli. Nikt, jeśli upadniesz, nie pomoże wstać. Ty drugiemu też nie. Nie masz zbędnych sił. Ani niezbędnych (Din, 34).

W egotyku *O pękniętej bańce* z 1936 roku za pomocą metaforyki „szklannych kropli" i „szarego popiołu" oczu Lipski jeszcze inaczej ujął naszą okrutną samowystarczalność:

> O, już zgasłem (Pzz, 145).

Pozbawił ją w ten sposób władzy związywania się z rzeczywistością, o której wspominała Schuback. Gdy jest się zamkniętym w szklanej kuli i widzi wszystko wokół, pozostaje się poza akcją i działaniem, bez wpływu na rzeczywistość[43]. Szklana kula zmienia się wówczas w metaforę pragnienia, bezskutecznie wal-

[42] Por. na temat melancholijnego znaczenia kuli w kulturze: B. Purc-Stępniak: *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*. Gdańsk 2004.

[43] W metaforze szklanej kuli można widzieć początek refleksji Lipskiego nad śmiałą wyobraźnią, ograniczoną przez sparaliżowane ciało. Pisarz udzielił jej głosu m.in. w egotykach *Inny skrawek nocy*, *Joga*, *Władza i śmierć* (*Paryż ze złota…*, s. 45, 48, 60).

cącego z własną niemocą. Dzięki niej wyobraźnia Lipskiego, rozpięta między „nic" rzeczywistości a „coś" marzenia, osiągnęła jednak paradoksalnie pełny wymiar.

*Rozdział V*

# Muchy[1]
## O *Waadi*

Zawiesistość opowiadania *Waadi* jest całkowitym przeciwieństwem kryształowo dźwięcznej struktury *Dnia i nocy*. Zasypany śniegiem, wielomilionowy obóz pracy zastąpił Lipski wyschniętą doliną wapienną, skutą lodem Wołgę wymienił na pełzającą, jadowitą rzeczkę, „z której przynoszono wodę" (czyli tytułowe waadi – W, 62, 65, 66), a zamarznięty kał usunął, ustępując w ten sposób miejsca płynnym ekskrementom. Zamiast nocnego, spokojnego nieba wprowadził rozgorączkowane niebo „rozpalone do białości" (W, 63), na którym świeci nie apollińskie słońce rozumu, nie światło jako *lumen*, wiążące się z esencją iluminacji i idealną linią geometrii[2] oraz „światopoglądem dziennym", podtrzymującym „świat ładu i porządku, świat ludzkiej podmiotowości, w którym człowiek jako podmiot aksjologiczny (w tym także podmiot estetyczny), wydając sądy wartościujące, żywi

[1] Mucha z jej szczególnym wyczuciem godziny ludzkiej śmierci, rozwiązłością i apetytem na odchody została przez Lipskiego podniesiona do rangi ważnego („królewskiego") bohatera opowiadania. Stając się jednocześnie prowokacją dla kultury Zachodu, nieestetyczna mucha – figura błahości – nadała opowiadaniu charakter „myśli pożerającej i rozkładającej samą siebie". S. Connor: *Mucha. Historia, antropologia, kultura*. Przeł. B. Stanek. Kraków 2008, s. 173. Na temat królewskiej muchy i „pożerającego siebie" pisarstwa por. M. Duras: *Pisać*. Przeł. M. Pluta. Izabelin 2001, s. 38–41.

[2] M. Bakke: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 86.

poczucie siły i dominacji”[3]. Na rozgrzanym do białości, tropikalnym niebie Uzbekistanu króluje przerażające bóstwo solarne, które oślepia, wysusza i zabija[4] („unikałem słońca, bo było gorsze niż dżuma. Wznosiło się jak jastrząb w miarę wzrastania lata. Pięło się coraz wyżej. Sępy krążyły nad miasteczkiem” – W, 62; „Wszystko leżało zmiażdżone słońcem” – W, 65), i określa świat znacznie bardziej nieprzychylny człowiekowi niż nadwołżańska, zlodowaciała ziemia. Świat końca, w którym podmiot – paradoksalnie! – utraciwszy swoją gęstość, roztapia się (m.in. w czterdziestokilkustopniowej temperaturze, panującej podczas suchego, kontynentalnego lata, oraz wskutek biegunki towarzyszącej tyfusowi) w „homogenicznej masie przedmiotowości”, w „świecie bezładu i chaosu”[5]. „Dalekie miejsce w Uzbekistanie” (W, 62), któremu bohater-narrator poświęca uwagę i zamienia w końcu w opowieść (dwukrotnie uprzytomniając sobie swoje zamiary: „Chcę opowiedzieć…” i „Chcę też powiedzieć…” – W, 62), jest więc wyostrzoną postacią śmiercionośnych obszarów Wołgostroju; postacią skrajną i ostateczną – jej gwałtownie trujący charakter skorpiona uległ jednak zaburzeniu i nęci do samego końca obietnicą życia dzięki zdolnościom mimetycznym i halucynogennym. Sen, o którym pisze Lipski w surrealnych metaforach deformujących rzeczywistość, ma niestety charakter majaczeń chorego (wszyscy chorzy znajdujący się w lazarecie cierpią na biegunkę i tyfus), usuwających ze świata proste kontury. Pół sen, pół czuwanie podmiotu odłączonego od ciała (wychudzonego, pokrytego wysypką, oszalałego z pragnienia, którego nie wolno mu zaspokoić, z opuchniętym językiem, niemego, ze spowolnioną akcją serca) produkuje obrazy rozciągnięte, wydłużone i chwiejne („Wszystko to pod niebem wygiętym jak szklany dzwon”; „Kwiaty z ognia chwiały się na białej ziemi” – W, 63) oraz malaryczno-widmowe („Prorocy w turbanach, o białych brodach, jechali przez słońce jak widma” – W, 65).

[3] Z. Rosińska: *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*. Warszawa 1985, s. 165.

[4] Marian Pankowski nazywa uzbeckie słońce „amoralnym światłem”. Por. M. Pankowski: *Wolny od łzy*. „Kultura” 1957, nr 7/8, s. 213.

[5] Z. Rosińska: *Psychoanalityczne myślenie*…, s. 165.

Niegościnna, azjatycka ziemia wprawia podmiot w trudne do zrozumienia zdumienie, w którym choroba, mimo swojej dojmująco dosłownej postaci, odgrywa także zupełnie inną rolę – siły rujnującej zachodnią estetykę. W opowiadaniu *Waadi*, ze wszystkich części zbioru najbardziej docenionym przez Pankowskiego, dała znać o sobie świadomość Zachodu, która przybrała „kształt drżący od upału i umierania", zamieniając się w truchło i poruszający się jeszcze, ale „pokryty czarną gęstwą much dogniwający żywot człowieka"[6]. Proces gnilny wspomnianej świadomości, sycącej się światłem, przekonaniem o własnej dzielności, wygranej rozsądku i potrzebie wolności, rozpoczął się w dziele Lipskiego w zasadzie dopiero w latach pięćdziesiątych. Jego ekstrakt znalazł się już w *Dniu i nocy*:

> A ile lat się siedzi [w obozie – M.C.], to prawie nieważne. Dla nas to tylko ważne. Dla nas – Europejczyków (Din, 23).

Ale dopiero w zawiesistym, pełnym krwi, wymiocin i kału drugim opowiadaniu zbioru („Niech srają, niech utoną w gównie, niech zdechną, niech się to wszystko razem zapadnie" – W, 63), opowiadaniu o gęstości i częstotliwości umierania jako części oczywistej fizjologii („Zagęszczenie śmierci w kraju, który zamieszkuję, jest nieprawdopodobne" – W, 62), kodeks Europejczyka upadł całkowicie. Podobnie jak pisma Lenina, którymi „zależnie od talentu erotycznego [najpiękniejsze dziewczęta – M.C.] podcierały się" (W, 62). Język *Waadi* jeszcze raz całkowicie zaprzeczył oczyszczającej eufonii poprzedniego utworu, w chorobie i jej gnilnych właściwościach, prowadzących ku zgniliźnie śmierci, odnajdując materię pomagającą zniszczyć wszystko, co godne i ludzkie[7].

Przypomnijmy, że język gnicia, wdarłszy się ukradkiem do poprzedniej fabuły, nie wyrządził w niej wielkiej szkody:

---

[6] M. Pankowski: *Wolny od łzy…*, s. 213.

[7] Pankowski pisał: „Gesty godności i miłości, gesty przywiązania, grzęzną w śniegu sowieckim, grzęzną w lepkich od potu i kału nocach Uzbekistanu. Za sprawą pisarza larwa ludzka doczołgała się na skraj tej książki, nie przyodziana współczuciem, nie zakłamana liściem wstydu". Cyt. za: tamże.

> Leżę i myślę. O tym, jak było w obozie leśnym. Było bez porównania ciężej niż tu. A jednak. Chodzili pod latrynę zbierać główki od śledzia. I ssali je. Do szpitalika nie można było wejść. Tak cuchnęło sześciu chorych na flegamonę. Nie było sulfy. Byli beczkowaci, coraz bardziej puchły kończyny. Przypominało *elephantiasis* (Din, 31).

W *Dniu i nocy* kał (także jako *arche*, nieprawdopodobna materia życia i metafora pisania znana z *Niespokojnych*) pozostał w zasadzie figurą „niemą", zamarzniętą, niepracującą w tekście i peryfrastyczną („Ciepły i ciemny, co się kojarzy" – Din, 23; „Wstępuję do latryny. Tu parują żywi. Starają się nie odmrozić tyłka" – Din, 34; w latrynach „kał [jest – M.C.] – zamarznięty i tylko trzeba go odrąbywać" – Din, 17). Tymczasem *Waadi* prezentuje monstrualną płynność kału, krajobraz zainfekowany odchodami, w którym jedynym dostępnym płynem nie jest woda, lecz właśnie odchody[8]. Odwrócenie naturalnego porządku, którego podjął się Lipski, nie wyniknęło bezpośrednio z chęci „przetarcia" i „oczyszczenia" (a nie odwrotnie) symboli kultury Zachodu, jasno i precyzyjnie oddzielającej *sacrum* wody od *profanum* fekaliów. Pisarz, w co trudno być może uwierzyć, starał się uchwycić fenomen gnicia w sposób narzucony mu przez kulturę z jej onomastycznym brakiem talentu („gówno", „kał", „robił krwią", „sraczka", „srali pod siebie", „biegunka", „żuki gnojne, toczące przed sobą jak lwy w cyrku, kule kału") oraz klasyczną retoryką. Nie rezygnując z metaforyki płynów, odkrył, że powinien porzucić zachodnioeuropejskie myślenie kategoriami czystej, pozytywnie nacechowanej wody (która w przebraniu marzenia zjawia się u Bachelarda) i ujawnić jej zdradliwość, obcą jednoznacznej naturze kału.

[8] Dlatego narracja tego opowiadania, podobnie jak narracja *Historii oka* Georges'a Bataille'a, o której pisał w 1963 roku Roland Barthes, jest „jednym potokiem płynącej materii: jajeczek, oczu, łez, spermy, moczu" oraz kału. Por. R. Barthes: *The Metaphor of the Eye*. Transl. J.A. Underwood. In: G. Bataille: *The Story of the Eye*. Transl. J. Neugroschel. Harmondsworth 1986, s. 121, cyt. za: S. Connor: *Mucha*…, s. 77.

> Na dnie pełzała jadowita rzeczka, z której przynoszono wodę (W, 62).
>
> A na dole sączące się powoli waadi (W, 65).
>
> [Chorzy na dyzenterię – M.C.] mieli jeszcze jedno pragnienie, straszne pragnienie: pragnienie wody, która była zakazana. Potajemnie, gdy przynoszono ją z waadi, czołgali się do niej, w dzień i w nocy, obłąkani, przylepieni do wiader jak pijawki, pili czystą, brudną, pili trzy, cztery, pięć litrów. Nie zważali na żadne argumenty. Odciągano ich przemocą, bito, czepiali się kościstymi rękami, przenoszono wiadra, odnajdywali je. Na parę godzin przed śmiercią, na czworakach, z opuchłymi nogami, brzuchami, w strasznym pożądaniu marzyli o wodzie, pełzali do niej, śnili, aby była chłodna i przeźroczysta (W, 66).

W atmosferze zdrady kultury Zachodu i jej ostatecznej klęski, gdzie słońce okazało się jastrzębiem i sępem, a woda zakazaną trucizną, podmiot *Waadi* pojął, że w obrazoburczej materii kału znajduje się więcej życia niż w słońcu i wodzie; odkrył, że życie jest kałem[9]. Stanowisko Lipskiego w swej ambiwalencji i namiętności nie kwestionuje symboliki masy plastycznej Bachelarda, która jako „pra-masa, masa doskonała" jednocześnie „ociera się i ustępuje"[10]. Kał w tej prozie jako immanentna część jej poetyckości nie tworzy – przelewając się i płynąc – spoistej „poezji dotyku, poezji ręki, która lepi"[11], podobnie jak nie jest szczęśliwą masą lepką, taką jak smoła czy miód, z którą bardzo chętnie

[9] Pobrzmiewa w tym stwierdzeniu myśl starożytnych i średniowiecznych alchemików, wierzących, że z kału da się zrobić złoto i wykorzystać go w medycynie naturalnej. Wiele wieków później, zachwycony tą szczególną, wysokokaratową *prima* materią Salvadore Dali wyraził przekonanie, że w kale znajduje się metafizyka, która powinna przeniknąć do sztuki surrealistów (gdyby artyści zechcieli odetkać nosy i otworzyć oczy). Por. Kadmon: *Skatologia, czyli czarna sztuka*. Przeł. D. Misiuna. Dostępne w Internecie: http://okultura.pl/texts/novum/005.php [data dostępu: 28.02.2010].

[10] G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 234.

[11] Tamże, s. 235.

wchodzi się w kontakt dotykowy[12]. Jest za to „masą nieszczęśliwą" (Bachelard), obecną w wyobraźni manualnej jako własne zaprzeczenie i przeciw-byt, agresywną melancholią, domagającą się oczyszczenia, wolą spłukania brudu. Wyobraźnia Lipskiego nie ma jednak ochoty na triumf nad kałem, o jakim wspominał Bachelard: „Z kolei od wyobrażenia materii trzeba przejść do wyobrażenia siły i ujarzmić smolistą gęstość. Czarność, gęstość, smolistość – wyobraźnia musi przejść przez te trzy instancje substancjalne, wznoszące się jedna nad drugą. Odnosząc triumf nad smolistością, bierzemy tym samym górę nad gęstością i czarnością"[13]. Wyobraźnia Lipskiego nie triumfuje. Trudno jej wziąć górę nad materią, która nie potrafi się upodobnić do cieczy lub ciała stałego, a najbardziej przypomina zmacerowaną zbiorowość resztek, która miesza się z innymi płynami:

> Wszyscy mieli biegunkę […]. Robił krwią (W, 62); Panie, ja mam sraczkę […]. Kał zaczynał się powoli gotować w cynowych nocnikach […]. Ich pot parował. Ich bulgotania, jęczenia, charczenia i chrapania […] Niech srają, niech utoną w gównie, niech zdechną, niech się to wszystko razem zapadnie. I oni srali pod siebie a kał wysychał szybko: zjadały go muchy (W, 63); Ja leżałem z drugiej strony. Powiedziałem: – Staszek nie żyje – i zdjąłem rękę. Zawołałem Andrzeja. Potrwało to trochę, zanim go zabrali. Emil usnął. Po chwili obudziłem go: – Zupa […] – Dosyć, zwymiotuję (W, 64); [Muchy – M.C.] królowały na ekskrementach (W, 65); Mijało południe, w którym ludzie chodzili jak muchy w syropie (W, 66).

Ekstremum retoryki ekskrementalnej osiągnął Lipski, pisząc o wychodku jako *locus amoenus* – zacisznym, horacjańskim

[12] Dotykowość, pod wpływem której ustąpiła przewaga okularcentryzmu, jest kolejnym dowodem przegranej batalii świadomości zachodniej w powojennej prozie Lipskiego. Na temat przewagi dotyku w tekstach Zagłady i ustąpienia dyskursu humanistycznego, ceniącego zmysł wzroku, por. B. Shallcross: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010, s. 42; M. Jay: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley 1994.

[13] G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka*…, s. 253.

miejscu popołudniowej błogości, wyświetlającym się w marzeniu gorącej głowy niczym zimne łóżko, rozkołysany hamak albo ogrodowa altana:

> Niewiarygodnie chudzi, chorzy na dyzenterię, marzyli w groźne popołudnia o cienistych latrynach, o spokoju, aby leżeć i spać w klozetach, aby nie trzeba było tam pełzać pięćdziesiąt razy dziennie, aby nie bolała kiszka stolcowa, aby spacerowały wokół nich duże, piękne skarabeusze, czarno-zielonkawe żuki gnojne, toczące przed sobą jak lwy w cyrku, kule kału (W, 65).

W tym zawrotnym wyobrażeniu znalazło się znacznie więcej przytomności umysłu niż w przeciętnej konkretyzacji wspomnianego toposu. Jest go wiele także w biblijnej trawestacji fragmentu prozy Céline'a, podanej przez Lipskiego jako cytat („Emil bredził Céline'a" – W, 67), w którym pisarz ogłosił swoje *credo*:

> Porzuci się wszędzie poronione płody szczęścia, żeby śmierdziały po kątach ziemi… (W, 67).

„Dalekie miejsce w Uzbekistanie" jako „kąt ziemi", wysypisko ludzkich odpadów i śmietnik, byłoby jednocześnie ogromną oczyszczalnią ścieków świata, pracującą, opierając się na idei recyklingu („kał wysychał szybko: zjadały go muchy"), czyli procesu utylizacji truchła i trupów, o których zresztą Lipski ani razu nie napisał „człowiek"[14]. Jego projekt, jedynie z pozoru makabryczny,

[14] W 2000 roku, zupełnie zmieniając założenia wspomnianego projektu, w akcie sprzeciwu wobec konsumeryzmu współczesności belgijski artysta Wim Delvoye skonstruował maszynę Kloaka, „długą na 12 metrów i składającą się z serii szklanych gablot-słojów (z cukrami, bakteriami, kwasami, enzymami), która jest zdolna zamienić dostarczane jej elementy na… ekskrementy". Por. na ten temat uwagi Agaty Araszkiewicz: *Ciao-cacao*. Dostępne w Internecie: http://flaneriaa.blox.pl/2008/06/Ciao-cacao.html [data dostępu: 27.02.2010]. Literacka wizja *annus mundi*, którą Lipski związał z ośrodkiem zapasowym armii polskiej w Guzar, wyprzedziła więc wiele projektów nowoczesności, najbardziej zbliżając się do koncepcji Oświęcimia jako „odbytnicy świata", o której pisał Wiesław Kielar. Por. Tenże: *Annus mundi*. Wrocław 2004.

wziął początek w transformatywnym wzorcu przedstawienia rzeczy w literaturze Zagłady, sięgającym do praktyk stosowanych w czasie II wojny światowej przez Niemców, traktujących ludzkie ciało jako element przemysłu. Bożena Shallcross wyjaśniała, że idea recyklingu „dotyczy głównie przerobu ciał pomordowanych ofiar, prowadząc do krążenia somy w produktach takich, jak mydło lub materiały izolacyjne […]. Z wykorzystaniem trupów jako surowców wiąże się pogwałcenie ich intymności…"[15]. Wzorując się na idei krążenia ciała jako odpadu w kanałach nieokreślonego przemysłu, pisarz nie pozbawił swojej halucynogennej metafory rzeczywistego wyrazu. Uchwycił go w słowie „ewidencyjny", niosącym znaczenie beznadziejnej buchalterii i ohydnego banału:

> Ewidencyjny był zdenerwowany. Chciał iść do miasteczka, załatwić potrzeby seksualne, upić się winem. Czekał, aż chory, z którego zostały same oczy, umrze, aby zanotować stan dzisiejszy i kazać go zabrać. Po raz drugi wchodził do sali i pytał sanitariusza Andrzeja:
>
> – Zwłoki gotowe?
>
> Sanitariusz Andrzej spotkał wzrok tego, na którego czekano, i odpowiedział:
>
> – Nie.
>
> Więc za piętnaście minut znów:
>
> – Zwłoki gotowe, do ciężkiej cholery?
>
> – Nie.
>
> – Niech to szlag trafi. Idę.
>
> I poszedł (W, 66).

Przejmujący dialog nie unaocznił wcale szaleństwa liczenia ciał w zdehumanizowanym świecie. Zakwestionował wręcz samo pojęcie banalności zła, pochodzące od Hannah Arendt[16]. Odkrył także oczywistość tworzenia list, katalogów i ewidencji, „ocze-

[15] B. Shallcross: *Rzeczy i Zagłada*…, s. 25.

[16] H. Arendt: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. Szostkiewicz. Kraków 1987.

kujących" na śmierć człowieka jako zdarzenie nie tyle nawet ekonomiczne, ile biurokratyczne, warte co najwyżej wpisu do ksiąg wieczystych i istotne tylko wówczas, gdy zostało zamarkowane. „Te dehumanizujące operacje – pisała Bożena Shallcross w komentarzu do opowiadania Tadeusza Borowskiego *Proszę państwa do gazu* – mówią o innym zachodzącym wraz z nimi wydarzeniu, którego osnowa – chaotyczny nadmiar ludzi i rzeczy – powiadamia o załamaniu stabilizującej obecności materialnego świata"[17]. Antyutopijny projekt Lipskiego nie ma jednak końca, prowadzi donikąd, wyłączając swoje znaczenie z dyskursu utylitarystycznego. Nie wiadomo przecież, co „ewidencyjny" pocznie ze zwłokami, co stanie się z kałem, którego nie zjedzą muchy, gdzie zakopie się „poronione płody" (metafora aborcyjna). Jedyne, co pozostanie, to nieprzyjemna woń prawdy[18].

Gwałtownie wkradający się do świata kału „ludzki" pierwiastek miłości pomiędzy Ewą i Emilem, Ewą i Pawłem oraz Ewą i Jareckim – jako repetycja wątku z *Niespokojnych* – w *Waadi* nie odnalazł spełnienia ani finału. W kolejnej wersji, wyraźnie poszukiwanej przez wyobraźnię pisarza jako ukojenie po stracie Idy Elbinger, wspomnienie o Ewie wydaje się ostatnią wolą umierającego Emila; towarzyszy mu w samotnym konaniu z dala od kraju i bliskich. Nie mamy pewności, czy pojawienie się jej w uzbeckim lazarecie jest prawdą czy halucynacją („W południe przyszła Ewa. Była brązowa, wychudzona, upudrowana. Prawie że ładna, ubrana starannie" – W, 64). Zwłaszcza że postać kobiety nie została nawet draśnięta przez doświadczenie wojny, wygnania, obozu i głodu:

[17] B. Shallcross: *Rzeczy i Zagłada*…, s. 161.

[18] „Niepełność recyklingu – gdy zlokalizować go na poziomie symbolicznym – wskazuje nieprzyjemną, pierwiastkową woń prawdy stawiającą opór redukcji zwłok w materialne czy chemiczne coś, co ma zniknąć. Niepożądany zapach wyciągu świadczy o śladzie jako niechcianej obecności przypominającej konsumentom mydła o ich własnej totalitarnej bioontologii […]. Spośród wszystkich recyklingów Zagłady przynajmniej ten [opisany przez Zofię Nałkowską w opowiadaniu *Profesor Spanner* – M.C.] poniósł klęskę". Tamże, s. 95–96.

> Ona przyniosła mu siebie całą, nieuszkodzoną, nienapiętnowaną. Ofiarowała mu siebie z uśmiechem, jak na tacy. Z całą swobodą, z zaprzeczeniem rzeczywistości (W, 65).

Chłopięca uroda wychudzonej, brązowej Ewy uczyniła z niej dobrodusznego anioła śmierci, istotę androgyniczną i zjawę, zaprzeczającą zasadom zdrowego rozsądku z zupełnie innych niż romantyczne powodów. Z ziemią i prawdą wiąże ją promiskuityzm, to dzięki niemu „naprawdę" istnieje, wchodząc w związki z konkretnymi osobami (Paweł, Jarecki). Jako widmo z zaświatów, spoza wojny i rzeczywistości, Ewa przynosi z sobą dziedzictwo dekadentyzmu *Niespokojnych*, stając się boginką śmierci i lubieżności, kobiecym truchłem zapraszającym w woalu do erotycznych igraszek[19]; ale także zwyczajną siostrą miłosierdzia, zamykającą umierającemu oczy:

> O czwartej nad ranem oddech jego zahaczył się o coś, jego śpiew ustał, szczęka opadła. Zobaczyła błyszczące w księżycu zęby i uśmiech – grymas lubieżny, i on leżał już tam, leżał po drugiej stronie, wtulony w nią, prawie usta w usta (W, 68).

Lipski uciekł od widzenia śmierci jako skandalu. Jej perwersja ma źródła erotyczne, utrudniające odróżnienie agonii od stosunku (z aniołem śmierci!). Błysk zębów i „grymas lubieżny" należą jeszcze do uwodziciela, śpiew szakala zwiastuje już śmierć, ale dopiero opadająca szczęka przypomina o postępującym powoli *rigor mortis*. Ewie jeszcze raz przypadła rola akuszerki i opiekunki, zatem bóstwa macierzyńskiego, które nie zamierza uporządkować swojej płciowości. Ale tym razem to ona, a nie kto inny, została ocalona od śmierci i wydarta jej niczym duch, który przybywa na ziemię z morskiej głębiny marzenia.

[19] Por. uwagi Maria Praza na temat postaci Lubieżności-Śmierci, w: Tenże: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 1974, s. 352.

*Rozdział VI*

# Wesz
## O *Powrocie*

*Powrót* Leo Lipskiego, trzecie i ostatnie z cyklu opowiadań obozowych, stanowi kodę historii Ewy i Emila. Pokazuje także, jak wskutek wojny, zasadniczej cezury w prywatnych stosunkach ludzi, rozpadły się ich wzajemne relacje. Nade wszystko *Powrót* to mistrzowski przykład działania sublimacji i mechanizmu odwrotnego, który nazwać można desublimacją albo, zwyczajniej, powrotem do rzeczywistości.

Opowiadanie rozpada się na dwie części. Pierwszą, ze względu na miejsce akcji, nazwijmy „więzienną", drugą, z uwagi na dominujący w niej motyw muzyczny, nazywać będziemy „Schubertowską". Bohater osadzony w więzieniu, które przed wojną było klasztorem (nasuwa się oczywiste porównanie z Mickiewiczowską III częścią *Dziadów*, której akcja częściowo została umieszczona w klasztorze ojców Bazylianów przerobionym na więzienie), snuje wspomnienia związane z erotyką.

> Na ścianie napisy wyżłobione przez różnych ludzi: „Moja żona żyje z Tłustym", „Bug 6 XII 39"; „Ja siedziałem tu siedem miesięcy i onanizowałem się dwa razy", „Koniec" i inne rzeczy. Poza tym był narysowany zadek i różne części ciała ludzkiego (P, 69).

Erotyczne bywają również relacje między więźniami. Jak pokaże druga część opowiadania, erotyka więzienna pełni w nim

funkcję metonimii: zamiast określać stosunki poza więzieniem, wśród wolnych ludzi, wkrada się w relacje ukształtowane z konieczności, w pośpiechu i bez większych uczuć. Często jednak ciepło, jakiego poszukują więźniowie u towarzyszy, jest prawdziwsze od tego „z zewnątrz":

> Potem, kiedy miałem spać, przytulałem się do chudego studenta, chorego na Basedowa, do kieszonkowca, który bardzo ładnie śpiewał idiotyczne piosenki, i w ogóle do wielu ludzi, którzy śmierdzieli, sapali, cmokali we śnie, jak gdyby ssali smoczek, gwizdali, pocili się i mruczeli. Ich wszy przechodziły na mnie, moje na nich. Ratowało mnie ciepło ludzkie: sam byłem chudy i anemiczny – dawałem mało ciepła. Nawet to mnie nie przejęło, gdy pewnej nocy jubiler-gruźlik próbował uważać mnie za swoją żonę. Zresztą zdarzało się to rzadko, bo byliśmy zbyt wygłodzeni (P, 69).

Ciepła jako jedynej pozostałości po świecie spoza więzienia, ale równocześnie, w znaczeniu wymiany energii, najistotniejszej z ludzkich potrzeb poszukuje Emil u Ewy. Pomieszczenie, w którym zatrzymują się kochankowie z *Niespokojnych*, nie bez przyczyny Lipski „przewietrzył" i „wychłodził":

> Było tam jeszcze zimniej niż w więzieniu, rozklekotane pianino, jeden tapczan, dwa słoiki konfitur i pierzyna. Wśród nut, które leżały koło pianina, znalazłem pieśni Schuberta, i uczyłem ją w dalszym ciągu śpiewać *Śmierć i dziewczynę* (P, 70).

Scena, w której Ewa śpiewa Schuberta, odsyła do wcześniejszej o blisko dziesięć lat sceny z *Niespokojnych*, gdzie czternastoletnia Ala recytowała melodyjnym głosem *Króla Olch*. Może nawet bardziej śpiewając niż mówiąc – stała przecież w pobliżu fortepianu.

> Usłyszał [Emil] pierwsze wiersze, tętniące, sprężyste, napinające się jak łuki, jak grzbiet biegnącego konia. Nie było w tym ani trochę patosu, ani rutyny; była pewność lunatyka, chodzącego po rynnie, prostota dziecka, które widzi rzeczy niewidzial-

> ne […]. I wydało mu się, że to nie mówi ona: jak na seansach spirytystycznych z ust medium wydobywa się czasem obcy głos […]. Gdy powiedziała prosto i nieodwołalnie, i jakże spokojnie, że dziecko umarło, „das Kind war tot" – był zupełnie wyczerpany […]. Poszedł do łazienki i przekonywał sam siebie, że jest głupi (N, 167–168).

**W prozie Lipskiego muzyka i poezja zwykle pełnią funkcję katartyczną**, zostając tym samym przesunięte do rzędu wysokich, modernistycznych sztuk o starożytnej proweniencji[1]. „W *katharsis* – tłumaczył Andrzej Szczeklik – zawarty jest więc zarówno pierwiastek medyczny, jak i orficki. Orficki to czarodziejskie i magiczne działanie muzyki, zdolnej odmienić zwykły bieg wydarzeń, obalać prawa naturalne, uzdrawiać i wznosić człowieka do boskości, ale i strącać w otchłań zła. Arystoteles pamiętał, że kiedy grał i śpiewał Orfeusz, w zachwyceniu stawali ludzie i zwierzęta, rzeki zmieniały bieg, drzewa wyciągały korzenie i kroczyły ku niemu, nawet głazy toczyły się do jego stóp. Łącząc *katharsis* z *mimesis*, Arystoteles »oczyszczenie uczuć pojął jako naturalny proces psychologiczny i biologiczny«"[2]. W pisarstwie Lipskiego zaznacza się najsilniej orfickie działanie muzyki i poezji. Dzięki niemu jego proza często pośredniczy w poezji, a poezja użycza jej języka i topiki. W scenie recytacji Goethego w *Niespokojnych Król Olch* metonimizuje stosunek seksualny między Alą a Emilem, do którego w rzeczywistości nie dochodzi między bohaterami. W ten sposób sztuka wysoka osiąga jeszcze jeden poziom: sublimacyjny. Co innego sublimuje w *Powrocie* pieśń *Śmierć i dziewczyna*:

> […] uczyłem ją śpiewać *Śmierć i dziewczyna*. Jest to najdziwniejszy dialog, połączenie miłosno-śmiertelne, dwoiste, sięgające

[1] Zgadza się to z przekonaniem Sørena Kierkegaarda, który utrzymywał, że muzyka, podobnie jak literatura, „jest sztuką wyższą i bardziej uduchowioną". S. Kierkegaard: *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. W: Tenże: *Albo, albo*. T. 1. Przeł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1982, s. 75.

[2] A. Szczeklik: *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*. Kraków 2002, s. 83–84.

> samych trzewi. I pod każdym „nie" kryje się „tak", i spod nienawiści i strachu wypełza miłość. Uczyłem ją więc obłąkanego krzyku dziewczyny, i ona wiedziała, jak ma wołać: „Ruehre mich nicht an, ruehre mich nicht an!"; wiedziała też, jak mówi śmierć. Jej alt musiał być czarno-lśniący, jak rzeka w nocy, uwodzicielski, a na końcu przechodził w szept, nie tracąc ciemnego błysku, opadał na dno, gdzie splątane, jak kłębowisko żmij, falowały i gotowały miłość i śmierć (P, 70).

„Połączenie miłosno-śmiertelne", o jakim pisze Lipski, wprawdzie przypomina o erotyczno-tanatycznych inklinacjach wyobraźni pisarza, oznacza jednak także bliskie sąsiedztwo grozy i euforii życia, i najprościej, jak może, odsyła do korespondencji sceny „więziennej" z „Schubertowską". Śmierć nie konotuje tu jednak tylko zgonu jednostki. Oznaczać może również krach miłości. Zagrawszy Schuberta, Emil i Ewa kładą się do łóżka. Ukochana prosi, by podał jej tom pieśni.

> Oddałem nuty. Podeszła do okna, gdzie było nieco jaśniej. Widziałem jej profil. Pochyliła się, położyła na nuty niewidzialny dla mnie przedmiot i przygniotła go paznokciem. Usłyszałem cichy trzask, którego nie zapomnę. Mruknęła głosem, którym śpiewała śmierć w „Śmierci i dziewczynie": – To jest, kochanie, wesz (P, 71).

Najbłyskotliwsza i najbardziej ironiczna spośród wszystkich point w twórczości Lipskiego, w której przyniesiona z więzienia wesz symbolizuje kres miłości, odsyła do szerokiego kontekstu. Wesz to przede wszystkim symbol „tamtej" rzeczywistości – wojny, chorób, obozów – i „eksponat" z dwu poprzednich opowiadań, *Dnia i nocy* oraz *Waadi*. To dowód przeszłości, jaką ma za sobą bohater. Zamknięta w nutach rzeczywistość obozowo-wojenna na moment została jednak odłożona. Okrucieństwo wojny ustąpiło pod naporem sztuki orfickiej. Jednak wesz należąca do porządku rzeczywistości „wypada" wreszcie z nut (jak trup z szafy lub wydostające się „przypadkiem" z ust, zdradzające nas przejęzyczenie), „wyskakuje" z muzyki. Mówiąc języ-

kiem freudowskiej psychoanalizy, zasada przyjemności ustąpiła zasadzie rzeczywistości. „Zasada przyjemności pod wpływem samozachowawczego instynktu jednostki zostaje zastąpiona przez zasadę rzeczywistości, która, nie rezygnując z zamiaru osiągnięcia w ostatecznym rozrachunku także przyjemności, wymaga jednak i doprowadza do odsunięcia jej zaspokojenia, do rezygnacji z niektórych możliwości jej zaspokojenia oraz do czasowego tolerowania przykrości na długiej drodze do przyjemności”[3]. „Czasowe tolerowanie przykrości”, czyli powrót pamięci do czasów więzienia i obozu, oznacza w opowiadaniu Lipskiego nieusuwalność wspomnienia brutalnej wojennej rzeczywistości. Wygrywa ona z rzeczywistością sztuki tak, jak marzenie o Paryżu, jakie stało się pod wpływem opowiadania Varguitasa udziałem ciotki Julii, przegrało z rzeczywistością Nowego Jorku i pluskiew, które ciotka przywiozła z sobą ze Stanów Zjednoczonych[4]. Wesz to jednak przede wszystkim sygnał hiperrealizmu jako poetyki wybranej przez Lipskiego i w tym znaczeniu przeważającej nad surrealno-halucynacyjnymi narracjami pozostałych części zbioru. Wesz to rzeczywistość, której nie da się uniknąć, zapomnieć i ukryć, to przypomnienie brudu, chorób i fetoru. To wreszcie trzeci, obok *Śmierci i dziewczyny*, bohater ballady Matthiasa Claudiusa. Ta romantyczna ballada, zreinterpretowana przez Lipskiego, pokazuje przewagę realizmu nad marzeniem, które w wyniku wojennego doświadczenia przestało nagle działać i obowiązywać.

Można jeszcze inaczej przeczytać to opowiadanie, sięgając do subwersyjnej, ale promieniującej, symbolicznej potęgi klozetu („Więzienie było przed wojną klasztorem. W podłodze była dziura i do niej należało się załatwiać” – P, 69). Przedwojenny klasztor, zamieniony w więzienie, okaże się wówczas wychodkiem i królestwem swobody; przestrzenią, w której ideologia pokonała świętość, a politykę przezwyciężyły kał i seks; może być nawet moder-

[3] S. Freud: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 2005, s. 15.

[4] M.V. Llosa: *Ciotka Julia i skryba*. Przeł. D. Rycerz. Poznań 2000, s. 267.

nistycznym sanktuarium ze ścianami pokrytymi literaturą, przypominającą latrinalia małego Emila:

> Zgadzało się to zupełnie z książkami, które czytałem, mając trzynaście lat (P, 69).

W przeciwieństwie do wychodka, w którym ukrywał się przed światem, tworząc, kilkuletni chłopiec, lwowskie[5] więzienie nie zapewnia osobności. Bohater-narrator przebywa w nim razem z innymi mężczyznami, lękając się doświadczeń homoerotycznych (i własnego homoseksualizmu) i w związku z tym kwestionując ich pozytywną, zapamiętaną z dzieciństwa, chociaż częściowo urojeniową wartość (przyjaźń z Jankiem). W końcu udaje mu się odbudować męską wspólnotę doświadczeń – opartą na fizycznej słabości, dolegliwościach ciała, niezdarności dziecka. Wspólnotę przypominającą raczej odpoczywające razem niemowlęta niż dorosłych, samodzielnych mężczyzn:

> Potem, kiedy miałem spać, przytulałem się do chudego studenta […] i w ogóle do ludzi, którzy śmierdzieli, sapali, cmokali we śnie jakby ssali smoczek, gwizdali, pocili się i mruczeli. Ich wszy przechodziły na mnie, moje na nich (P, 69).

Przypomina się znany z *Waadi* opis umierających na tyfus:

> Ich pot parował. Ich bulgotania, charczenia i chrapania (W, 63).

W obrazie ogrzewających się mężczyzn, których łączy utrwalona poza pożądaniem wymiana energii, chroniąca również przed śmiercią z wyziębienia (chociaż: „Nawet to mnie nie przejęło, gdy pewnej nocy jubiler-gruźlik próbował uważać mnie za swoją żonę. Zresztą zdarzało się to rzadko, bo byliśmy zbyt wygłodzeni" –

[5] Piszący o *Powrocie* krytycy nigdy nie byli wystarczająco pewni, w jakim miejscu rozgrywa się akcja fabuły. Nawet Michał Sambor, który trafnie zidentyfikował czasoprzestrzeń *Waadi*, postawił obok Lwowa znak zapytania. Por. Tenże: *Pieśń o ziemi nieludzkiej*. „Wiadomości" 1957, nr 12, s. 4.

P, 69), pojawia się wesz, która powróci jeszcze – w innym kontekście i znaczeniu – pod koniec opowiadania[6]. W tym miejscu natomiast staje się ona, podobnie jak ciepło, przedmiotem naturalnej wymiany, odtabuizowanym i zwyczajnym. Wszyscy mają wszy, nikt nikogo nie może więc zarazić. Wesz nie jest znakiem różnicy (w tej postaci pojawi się dopiero w części „Schubertowskiej"), ale oznaką równości, nieodłączną częścią fraternizacji, domeną zespolenia. Nie przenosi tyfusu jak bohaterki *Waadi* – muchy, chce być raczej przyjacielem człowieka niczym „lśniące i dostojne" szczury (z którymi więźniowie dzielą dziurę kloaczną: „Z dziury wyłaziły szczury i chodziły po mnie, gdy spałem" – P, 69[7]). Wesz Lipskiego „przeskoczyła" (jako motyw wędrowny) najprawdopodobniej do narracji o powrocie (z tułaczki wojennej) z poezji Rimbauda, gdzie konotowała przyjemność, bezpieczeństwo i erotyzm (troskliwość), ale także kobiecość, magię, melancholię i śmierć[8]. Tamta dekadencko-symboliczna wesz jest, jak pokazuje dalsza część opowiadania, jedyną przyjazną bohaterowi częścią świata; częścią wielkiej, rodzinnej wspólnoty wojennej[9].

Wesz, którą Ewa wytrząsnęła z nut Schuberta, leżących w zacisznym, choć jeszcze zimniejszym, prywatnym (pozornie: „[…] właścicielka wyjechała wprawdzie, ale mogła wkrótce

[6] Wesz jako element wyobraźni Lipskiego powróci jeszcze w *Piotrusiu*, gdzie odsyłać będzie do minionej rzeczywistości obozu i powojennej tułaczki: „Po kilku dniach, czy tygodniach, zaczynają mnie obłazić wspomnienia, niby wszy" (Pio, 85).

[7] Szczur w opowiadaniu Lipskiego, podobnie jak wesz, nie tylko nie budzi wstrętu i odrazy, ale w dodatku wzmacnia stosunki między więźniami i sygnalizuje głębokie zmiany kulturowe, jakie musiały zajść od czasów, gdy wiązany był z tym, co najnikczemniejsze. Por. J. Burt: *Szczur*. Przeł. A. Leśniak. Kraków 2006.

[8] J.A. Rimbaud: *Które iskają*. Przeł. B. Ostrowska. W: *Dzieci*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Gdańsk 1988, s. 71 („Transgresje" 5).

[9] O wszach jako symbolu miłosnej bliskości pisał wiele lat później Wojciech Kuczok w opowiadaniu *Cielęce Tańce*: „[…] a ja ją wtedy za kieckę i dalejże prosić, żeby nie obrażała się, nie odchodziła, lecz by oddała mi kilka swoich weszek, aby się mogły na mnie rozmnożyć. Czułem, że tylko w ten sposób stanę się wreszcie równie biedny, stanę się jej zawszonym pastuszkiem…". W. Kuczok: *Widmokrąg*. Warszawa 2004, s. 51–52.

wrócić" – P, 70) mieszkaniu, całkowicie zburzyła osiągniętą z mozołem, nieoczywistą harmonię. Jan Tomkowski, widząc w niej mieszkankę łagrowego piekła, nazwał wesz wręcz „wielkim dysonansem" (nawiązując być może do miejscowo dysonansowej pieśni Schuberta) i odkrył nieświadomie zaginiony trop wielkiej modernistycznej kultury w opowiadaniu Lipskiego[10]. Jest to kultura bezpowrotnie utracona – jak zaginiona melodia Mendelssohnowskiego *Scherza*, którą bohater usłyszawszy między barakami, nazwał mirażem; jak *Śmierć w Wenecji*, czytana przez homoseksualistę Jasienina, niepotrafiącego zrozumieć, że Wasili ze szpitala nie jest Tadziem z opowiadania Manna; jak nuty Schuberta, zostawione przez nie wiadomo kogo na rozstrojonym pianinie. Kultura symbolicznie nazwana „wszą między nutami" musi być mgławicowa, odchodząca, zanikająca, z kolei wesz byłaby wówczas archaiczna, kontrkulturowa, preedypalna:

> Czułem, że wszystko z nią [Ewą – M.C.] się kończy, pomału, w mrozie, że wszystko kończy się w ogóle (P, 70).

Wspólne śpiewanie pieśni przez oboje bohaterów przypomina wypowiadanie zaklęcia, które przestało działać, choć okoliczności wskazują, że ustępująca moc marzenia jeszcze przez chwilę będzie aktywna. To, co najciekawsze w tym opowiadaniu, rozgrywa się zatem między nutami, w promieniującym świetle kloacznego dołu, który przypomina o załamaniu się zachodniego świata wartości. Lipski pozwala bohaterowi o nim zapomnieć, pozwala mu nawet znaleźć nuty z pieśnią Franza Schuberta *Der Tod und das Mädchen* (op. 7, nr 3; D531) na głos i fortepian, napisaną do wiersza Matthiasa Claudiusa, i reżyseruje scenę śpiewu, opierając się na, zdawałoby się, jasnym podziale obowiązków: Śmiercią jest Emil, grający jako akompaniator jej partię na fortepianie, natomiast Dziewczyną wykonującą melodię swoim altem – Ewa[11].

[10] J. Tomkowski: *Wesz między nutami*. [Recenzja z: L. Lipski: *Opowiadania zebrane*. Wstęp: jz. Warszawa 1988]. „Res Publica" 1990, nr 1, s. 114–115.

[11] Obszernie o historii toposu „śmierci i dziewczyny" oraz jego konkretyzacjach w literaturze na temat wojny pisał Jacek Leociak. Por. Tenże: *Między*

W balladzie niemieckiego poety rozgraniczenie ról komunikacyjnych dokonane zostało na poziomie układu wersów, przechodząc w otwarty dialog między bohaterami, w którym Dziewczyna próbuje odpędzić Śmierć, tłumacząc konieczność życia młodym wiekiem. Śmierć przekonuje ją jednak, że jest przyjacielem, który przyszedł błogo ukoić wybrankę („Bin Freund, und komme nicht, zu strafen. / Sei gutes Muts!”[12]). Efektu ich rozmowy możemy się jedynie domyślać. Dopiero jednak dialog głosu i fortepianu odkrywa w słowach Claudiusa prawdziwą walkę sił: życia i śmierci, ale też śmierci i miłości[13] . Wzmac-

*groteską a wzniosłością. W ramionach trupa Eudoksji*. W: Tenże: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009, s. 300–306. O powinowactwach pieśni Schuberta z niniejszym opowiadaniem Robert Mielhorski napisał: „Proza Lipskiego zdaje się współbrzmieć z Schubertowskim nastrojem, niespokojnie balansującym między dur i moll, z nastrojem romantycznego cierpienia”. R. Mielhorski: *Usunięte dno cierpienia. „Święty Paweł” Leo Lipskiego*. W: R. Mielhorski, G. Piotrowski, R. Preus, M.H. Staśkiewicz: *Wyobraźnia stwarzająca. Analizy i interpretacje małych form prozatorskich*. Bydgoszcz 1994, s. 48.

[12] Cyt. za: M. Claudius: *Der Tod und das Mädchen*. Dostępne w Internecie: http://www.deutschedichter.de/ [data dostępu: 2.03.2010]. O ile nie podano inaczej, wszystkie cytaty z wiersza Claudiusa pochodzą z tej strony.

[13] Pod warunkiem, że uzna się podobieństwo Śmierci, o jakiej myśleli Claudius, Schubert i Lipski, z Don Juanem jako bohaterem opery Mozarta, pojawiającym się w pracy Sørena Kierkegaarda *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, które opiera się na uwodzicielskiej sile obu postaci, można również porównywać, nie wnikając w fakturę dzieł, tekst Lipskiego i zapis Schuberta z interpretacją uwertury do wspomnianej opery. Kierkegaard widział w niej spór tych samych żywiołów, o których była mowa wcześniej: „Kto operę zna, temu zda się, kiedy posłyszy uwerturę, że wtargnął do tajnego laboratorium, w którym moce sztuki, z którymi się zapoznał w stanie pierwotnym, burzą się i gwałtownie się zderzają. Jednak walka jest nierówna, jedna z sił wygrała już przed bitwą, druga ucieka i wymyka się, ale ucieczka ta jest właśnie jej namiętnością, jest palącym niepokojem krótkiej chwili radości, galopującym pulsem gorączkowego podniecenia. Przy czym pociąga ona tę drugą siłę, porywa ją za sobą. A ta, która na początku tak pewnie stała, że wydawało się, że nic jej poruszyć nie zdoła, musi teraz ruszyć naprzód, i wkrótce ruch staje się tak gwałtowny, iż wydaje się formalną walką […]. Dopiero w finale powaga odzyskuje znów swoje prawa […] i już nie ma mowy o biegu na wyprzódki z zabawą, powaga zamyka wszelkie drogi pro-

nia i podwaja również ich dwuznaczność, odsłaniając zatarte sensy oraz ujawniając paradoks i antytezę tej przedziwnej, miłosno-śmiertelnej gry. Tuż po ośmiotaktowym wstępie fortepianu w tonacji d-moll, wyciszonym i jednoznacznie molowym (w Edition Peters oraz u Breitkopfa spotkamy się z określeniem agogicznym „mässig", oznaczającym tyle, co *adagio*), inicjuje swoją opowieść Dziewczyna. Śpiewa szybciej, zalotniej i odważniej niż głos akompaniamentu („etwas geschwinder" podaje Breitkopf, czyli „trochę żywiej"), ucieka od minorowej tonacji, wspinając się chromatycznie i dynamicznie (*crescendo* od 12 taktu) aż do D", zatrzymującego się na okrzyku: „Vorüber! Ach vorüber! / Geh, wilder Knochemann!". Dysonansową i wrzaskliwą kulminacją ucieczki jest nona mała ze swoim szczytem w Es" (wspólnie z fortepianem dająca akord: Fis-A-C-Es), które jednocześnie głos wykonuje jako „Ich bin", „wdrapując się" na najwyższy poziom (dźwięk) w skali tej pieśni. Jego uspokojeniem, załagodzeniem i rozwiązaniem staje się tonacja g-moll, do której doprowadziła pomocnicza nona; tonacja żalu i westchnienia za niedającą się zatrzymać młodością, którą Dziewczyna uważa za racjonalny powód w odpieraniu argumentów przeciwnika. Jednak już dalej, w taktach 14 i 15, histeryczny protest zagłusza dominanta septymowa w F-dur, związana ze słowami „geh Lieber!", z których dzięki modulującemu akordowi Schubert pozbywa się przerażenia i uaktywnia ton uwielbienia dla Śmierci, ton, w którym można jedynie wielbiąc i pożądając, dawać się oszukiwać. „Der Knochemann" , czyli kościotrup, symbolizowany przez tonację d-moll, nagle staje się „der Lieber", czułym kochankiem, nie tracąc nic ze swojego majestatu; dominanta – jako akord zwodniczy i zmącony, obnaża jednak fałszywą czułość uwodziciela, z którą nie da się już nic zrobić. Miłość, podaje Schubert, jest silniejsza niż Śmierć, gdyż jest po prostu jej obłaskawieniem i umiłowaniem, ukochaniem konania, uwielbieniem końca. Moglibyśmy jednak powtórzyć za Kierkegaardem, że skoro zmysłowa

wadzące do jakichkolwiek wyścigów". S. Kierkegaard: *Stadia erotyki*…, s. 145–146.

jest przede wszystkim muzyka, to pieśń Schuberta, gdzie najbardziej zróżnicowaną harmonicznie partię wykonuje Dziewczyna, rozumie to założenie jedynie w odniesieniu do niej, młodej kobiety. To jednak nieprawda. Zachwycony operą Mozarta autor *Bojaźni i drżenia*, opierając swoje rozważania na pierwotnej zmysłowości muzyki i języka, dawał do zrozumienia, że ich faktyczną siłą, podobnie jak Don Juana, jest właśnie moc uwodzenia. Uwodzicielstwo – w przeciwieństwie do intensywnie duchowego „plądrowania", na jakie pozwolił sobie wobec Małgorzaty Faust – stawia na ilość. Don Juan kocha i porzuca tak, jak zabija Śmierć. Skoro „erotyka jest uwiedzeniem"[14], Śmierć musi być uwodzicielem: jej miłość pochodzi ze zmysłów, jest absolutnie niewierna i wszystko oraz wszystkich rozkochuje w sobie. Śmierci nie oprze się nikt.

Dwukrotnie powtórzone „Und rühre mich nicht an"[15], jako „nie dotykaj mnie", wydaje się zatem całkowicie nieprzekonujące. Po raz pierwszy Dziewczyna wyśpiewuje swoją prośbę w tonacji F-dur, przekornie prosząc kochanka o dotyk i uścisk, namawiając do dotykania i ściskania. Po raz drugi prosi mniej pewnie, inaczej, z przejmującym smutkiem, jak gdyby zniechęcona, ale i świadoma, że ze Śmierci nie można uczynić przyjaciela. Pierwsza obietnica, której Dziewczyna chciałaby pozostać wierna, teraz ją gniecie, ale jest już nie do cofnięcia. Raz dane słowo spowodowało nieodwracalne konsekwencje. Być może dlatego wygłosowe „rühre mich nicht an" wieńczy dominanta w d-moll, gdzie sylaba „*an*" przypada na dźwięk E' i tworzy rodzaj kontry dla wspomnianego Es", w takcie 13 śpiewanego jako „*bin*". To nie jedyne paralele. W części obejmującej wykonywaną przez Dziewczynę linię melodyczną (takty 8–19), która ma postać sinusoidy z najwyższym punktem w Es" („Jestem jeszcze młoda" – takty 12–14), Schubert rozkłada dodatkowe akcenty, pomagające mu zgrabnie otworzyć i zamknąć tekst. Wtóruje im paronomastyczny żywioł wiersza

[14] Tamże, s. 104.

[15] W tekście Claudiusa czwarty, ostatni wers pierwszej zwrotki (z wypowiedzi Dziewczyny) pojawia się tylko raz. Schubert podaje go dwa razy, najpierw w F-dur, później w d-moll, zawieszając linię melodyczną na dominancie.

Claudiusa, organizującego język wypowiedzi Dziewczyny wokół dwu słów: „*vorüber*" [*gehen*] oraz „*rühre*" [*an*]. Oba one oznaczać mogą zarówno ruch odpychania, jak i przyciągania, wstręt i pożądanie, ale także wzmagają wrażenie „lustrzanej poetyki"[16] tekstu niemieckiego poety, naśladowanej przez Lipskiego. Ponadto pierwsze „*rühre*" śpiewane jest w d-moll, drugie najpierw w F-dur, a później również w d-moll. W pokrewieństwie obu tych tonacji Schubert zawiera właściwie całą ambiwalencję i zwodniczość pieśni. Podchwytuje ją znakomicie Lipski, dostrzegając, że „pod każdym »nie« kryje się »tak«" (P, 70). Ale to z zapisu nutowego pochodzi odpowiedź, że tak jak tonacja F-dur jest rewersem tonacji d-moll, tak też język pożądania ukrywa się w mowie agonii.

Partia Śmierci, oparta na szesnastokrotnie powtórzonej nucie D', pełniącej funkcję podstawy tonalnej utworu, z jednej strony

[16] Określenie pochodzi od Anny Węgrzyniakowej i pojawia się w jej analizie *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka, której podtytuł brzmi *Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Por. A. Węgrzyniakowa: *„Wszystko i Nic" w „Podróży zimowej" Stanisława Barańczaka*. „Opcje" 1995, nr 1/2, s. 105–111. U Lipskiego motywy lustrzane występują w niespodziewanych miejscach i już jakby poza komentarzem do pieśni. Najpierw jako zduplikowana w odległości kilku zdań fraza „– Podaj mi pieśni Schuberta" (P, 71), którą można czytać jako aluzję do zdwojonego w tekście muzycznym „Und rühre mich nicht an". Później, mimo iż autorką wypowiedzi jest ciągle Ewa, Lipski zdaje się replikować jej słowami na słowa Śmierci z pieśni Schuberta. W ten sposób zwrot „– Pokaż je [o nutach – M.C.]" staje się paralelą do „Gib deine Hand", a komunikat „– To jest, kochanie, wesz" stanowi odwrócenie obietnicy „Sollst sanft in meinen Armen schlafen!". Dopiero dzięki takiej analizie widać rażący kontrast między bądź co bądź łagodnym tonem romantycznej pieśni a okrutną, sarkastyczną sytuacją opisaną przez Lipskiego. Oszustwo Śmierci u Schuberta zdołało się ukryć w cieniu symboli. Rezygnując z nich, Lipski pokazał w pełnym świetle, „że wszystko kończy się w ogóle" (P, 70). Nieocenioną pomoc w badaniu paralel między pieśniami Schuberta a tekstem literackim (w tym wypadku *Podróżą zimową* Barańczaka) niesie artykuł Andrzeja Hejmeja, w którym zwracają uwagę obecne w tekście poetyckim inspiracje fonetyczne tekstem autora słów do pieśni, Wilhelma Müllera, tworzące podobne „paronimy" jak u Lipskiego. Por. A. Hejmej: *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa" S. Barańczaka)*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002, s. 331–374.

uprzytamnia mortalną symbolikę tonacji. Z drugiej jednak, muzycznie „martwa" i zastanawiająca w swojej monotonii część zawarta pomiędzy taktami 22 a 27, gdzie Śmierć sięga głębin melodii, nie wkładając w to wielkiego wysiłku (co Lipski nazwie „mruknięciem"), opiera się stosowanej wcześniej przez Schuberta ambiwalencji. Niezmiennie czynna tonacja d-moll (powoli przechodząca w g-moll) zdaje się utwierdzać słuchacza w przekonaniu, że nic się już nie zmieni. Śmierć wygrywa bez większych starań, obwieszczając Dziewczynie swoje zwycięstwo znudzonym, ale wciąż poważnym i dostojnym głosem. Sytuacja powoli zmienia się w takcie 26, gdzie Śmierć śpiewa „*Freund*" przypadające na D', ale jest to już część innego akordu, prowadzącego poprzez kolejne przewroty do radosnego F-dur, w którym Śmierć składa obietnicę przyjaźni i wyrzeka się ukarania Dziewczyny. Jej głos nie brzmi tak fałszywie, jak wcześniejsze, dysonansowe Es" Dziewczyny (Dziewczyna: „Ich bin noch jung" – takty: 12–14; Śmierć: „[…] ich bin nicht wild" – takty: 32–33). Es' Śmierci pozostaje bowiem ukryte w partii fortepianu, która wraz ze śpiewanym faktycznie F' tworzy dominantę septymową w B-dur, poprzez F-dur i d-moll wędrującą ku bardziej dysonansowemu brzmieniu w a-moll. Z dominantą septymową w tamtej tonacji Schubert zestawia przysłówek „*sanft*" („błogo"). Erotyczna obietnica, chociaż fałszywa, zostanie mimo wszystko spełniona, przynosząc kochankom dziwne ukojenie, któremu towarzyszą akordy fortepianu zstępujące do D-dur („in meinen Armen schlafen!" – takty: 35–37).

Przeciwnicy maskują się i stroją. Dziewczyna wzdraga się przyjąć kochanka, wołając „Vorüber! Ach, vorüber!" i chcąc jednocześnie stać się przezroczysta, ominięta i niezauważona (przyimek „*vorüber*" oznacza również: „omiń mnie", „przeocz mnie", „nie zauważ mnie"). Śmierć, chociaż ma zobaczyć ją i odejść – jak podmiot opowiadania: przezroczysty i wychudzony, który posłusznie dostosował się do ponaglającego „*vorüber*" Ewy – jednak zostaje i nakłada maskę uwodziciela. Zachwyt Lipskiego nad pieśnią Schuberta ma źródło w jej ambiwalencji, w wyniku której Śmierć stała się kryptonimem erotyzmu, a seks zamienił się w agonię. Zastanawiać może jedynie ruch pisarza upoważ-

niający Ewę do odegrania dwu ról równocześnie: dziewczyna potrafi zarówno wydobyć z siebie „obłąkany krzyk" i śpiewać „Ruehre mich nicht an, ruehre mich nicht an!" (P, 70)[17] („Nie dotykaj mnie!"; przy czym „*anrühren*" oznacza w tym konkretnym wypadku także bardzo delikatne, czułe dotknięcie, jak gdyby muśnięcie), jak i „czarno-lśniącym" altem, przechodzącym w szept, naśladować uwodzicielski ton Śmierci, w którym kryje się fantazmat morskich głębin, ocalających oboje bohaterów („Jej alt musiał być czarno-lśniący, jak rzeka w nocy, uwodzicielski, a na końcu przechodził w szept, nie tracąc ciemnego błysku, opadał na dno, gdzie splątane, jak kłębowisko żmij, falowały i gotowały miłość i śmierć" – P, 70). Dzieje się tak dlatego, że bohaterka opowiadania, „duża i ciepła" Ewa, która „spała spokojnie, oddychała równo, nieświadomie spychała mnie na brzeg tapczanu" (P, 71), jest nie tylko rozrastającą się do niewiarygodnych rozmiarów, biologiczną żeńskością, wcieleniem siły życia i bachofenicznym symbolem trwania[18]; potrafi być także Śmiercią, składającą obietnicę, iż „sollst sanft in meinen Armen schlafen" („Zechciej błogo zasnąć w mych ramionach"), oszustką, złodziejką życia, kobietą i mężczyzną jednocześnie (jak genialna wykonawczyni pieśni Schuberta Elisabeth Schwarzkopf, wpadająca to w popłoch, to znowu udająca rozwiązłą powagę przejmującej panowanie nad sytuacją Śmierci). Tymczasem otępiały, odwszony Emil, od niedawna umiejący znów chodzić („Nie myślałem dużo, byłem otępiały, galaretowata masa, w ogóle nic, flak" – P, 70), choć również przypomina Śmierć („szkielet dziki"), wydaje się przede wszystkim Dziewczyną, kurczowo trzymającą się swojego istnienia.

Lipski, wzorując się na pieśni Schuberta, ośmielił się pójść znacznie dalej i rozsuwając fabułę opowiadania na dwie partie („więzienną" i „Schubertowską"), zduplikował fakturę romantycznego dzieła, niektóre jej części uwalniając z kontekstu i prze-

[17] W oryginale podana fraza brzmi: „Und rühre mich nicht an", i stosuje się w niej obowiązujący w języku niemieckim zapis z umlautem.

[18] Jak pisał o bohaterce *Brzeziny* Jarosława Iwaszkiewicza – Malinie Ryszard Przybylski. Por. Tenże: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970, s. 188.

suwając w inne miejsca, swobodniej operując także językiem krzyku, dysonansem i pochodami współbrzmień. I tak oto finałowa część opowiadania stała się partią Śmierci: stonowaną, głęboką i namiętną, naśladującą brzmienie ciemnych interwałów, które z zupełnie innych powodów, wyśmiewając jak gdyby dawną harmonię, wołają o ciszę i milczenie. Urzeczony łudząco podobnym do modernistycznego języka symboli tonem Lipski pozwolił wtargnąć do narracji zupełnie innemu językowi, przypominającemu zmysłowe pomruki Śmierci. Językowi, w którym nie ma ani muzyki, ani głębi, ani sentymentu, jest za to „cichy trzask" miażdżonej na nutowym papierze wszy (P, 71), przechodzący w najokrutniejszy sarkazm, odroczony i odwleczony dzięki zastosowaniu inwersji, chociaż wciąż jeszcze uwodzicielski, bo przecież oparty także na antynomii i paradoksie; sarkazm zdania: „To jest, kochanie, wesz"[19]. Język wysokiego modernizmu, chcący połączyć w jedno Schuberta, śmierć i erotyzm, wykonał więc woltę, rozpadając się pod naporem rzeczywistości kloacznego dołu, skąd niczym *deus ex machina* wychynęła wesz. Jej nagłe wtargnięcie momentalnie obniżyło podniosły ton opowiadania i unieważniło dramatyczną „szubertiadę"[20], wyszydzając starania podmiotu o przywrócenie ładu na ziemi (polegającego na powrocie rzeczy i ludzi do dawnych miejsc i ról). Za sprawą wszy Emil pojął nieodwracalność czasu i kres starego porządku, ale też swoją własną śmieszność, karykaturalność i małość wobec „dużej i ciepłej" Ewy, stając się insektem, robakiem, poczwarką. Jego przekonanie zerwało z tradycją myślenia modernistycznego podmiotu o sobie

[19] Trudno zgodzić się z interpretacją sakralną M. Sambora, który twierdził: „Wreszcie wesz z ostatniego zdania książki nie jest zwykłym, obrzydliwym insektem. Jest niewidzialnym przedmiotem, wydającym niezapomniany, cichy trzask, jest czymś, na co się długo czeka i o czym mówi się tym samym głosem, którym się śpiewało Śmierć w *Śmierci i dziewczynie*". Jeżeli wesz jest synekdochą końca miłości, nie może być jednocześnie zdarzeniem oczekiwanym. Por. M. Sambor [M. Chmielowiec]: *Pieśń o ziemi nieludzkiej…*, s. 4.

[20] Na temat poetyckich wariacji wokół pieśni Franza Schuberta, nazwanych „schubertiadą", por. A. Hejmej: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008, s. 51.

samym jako niczym (Kafka, Schulz) i pozostało wierne założeniu, że „robak jest figurą i miarą człowieczeństwa”[21]. Tak jak wesz jest bohaterem naszych czasów.

W dialogu Śmierci z Dziewczyną Lipski zakodował jeszcze jedno nawiązanie – do namiętności Króla Olch z ballady Goethego *Erlkönig*, podkreślając związek tytułowej postaci z przerażającym bohaterem Claudiusa. Król Olszyn ze swoimi pedofilsko-pederastycznymi skłonnościami[22] wydaje się jeszcze bardziej przerażającą postacią. Jego zabójcza miłość, której istotę oddaje najpełniej tłumaczenie Władysława Syrokomli („Chodź do mnie, chłopczyno, zapraszam najmilej […]. Chodź do mnie, chłopczyno, poigrasz z rozkoszą…”[23]), jest w gruncie rzeczy uczuciem zamaskowanego ludojada do maleńkiego chłopca. Dialog z wiersza Claudiusa operuje jaśniejszymi metaforami (Lipski pisze: „I pod każdym »nie« kryje się »tak«, i spod nienawiści i strachu wypełza miłość”) oraz wyreżyserowaną ambiwalencją. Pisarz zniszczył ją, pozwalając wtargnąć nieświadomemu w uświadomione. Pojawienie się wszy jako „pomyłki” reżysera, postaci spoza tekstu, elementu gry („cała historia wydawała mi się nonsensem” – P, 71) i intruza jest jednak zapowiedziane „tragicznym i trzeźwym” głosem (P, 71), w dodatku rozgniata się ją pod oknem, „gdzie było nieco jaśniej” (P, 71). Wesz jest więc nowym porządkiem, nieusuwalnym i nie do zlikwidowania, anarchią pożerającą resztki symbolicznej kultury, czynnością omyłkową, wobec której pozostajemy bezsilni, wiedząc, że nie możemy liczyć na nic więcej z jej strony niż blamaż i zdradę[24].

[21] A. Nawarecki: *Pokrzywa. Eseje*. Chorzów–Sosnowiec 1996, s. 64.

[22] Pisał o nich autor powieści *Król Olch* Michel Tournier. Por. Tenże: [*Ludojad-mag*]. Przeł. B. Grzegorzewska. W: *Dzieci…*, s. 38–39.

[23] J.W. Goethe: *Król Olszyn. Ballada*. Przeł. W. Syrokomla. W: *Dzieci…*, s. 32.

[24] Opisując wesz jednocześnie pojęciami z muzykologii i psychoanalizy, warto przypomnieć uwagi Theodora W. Adorno, który, korzystając z tych samych języków, ukuł, potrzebny mu w analizie muzyki Igora Strawińskiego, termin fikcyjnego realizmu: „[…] o wszystkim rozstrzyga zasada rzeczywistości, ale dla jej ślepych wykonawców rzeczywistość staje się pusta, niedosiężna w swej istocie, oddzielona od nich przepaścią sensu […]. W imię tego właśnie

Najbardziej „niemuzyczne" spośród „muzycznych" opowiadań Lipskiego, jakim wydaje się *Powrót*, urzekać może starannością prowadzenia wątku związanego z muzyką, który świadczy o niespotykanym dotąd w dziele autora *Piotrusia* stopniu umuzykalnienia literatury. Nie jest to już muzyczność współbrzmieniowa, jak w *Dniu i nocy*, lecz tematyczna; jej wehikułem nie uczynił Lipski języka a opowiadanie, rezygnując z fachowego komentarza do tekstu muzycznego na rzecz komentarza wrażeniowego i laickiego[25]. „Opowiadanie o muzyce jest w literaturze opowiadaniem o słuchaniu, o procesach słuchowego postrzegania, o tym, co odbierana kompozycja w słuchaczu wyzwala, jakie budzi skojarzenia itp." – pisał Michał Głowiński[26]. Nie wyklucza to możliwości przyjęcia dla *Powrotu* nazwy „partytury literackiej" (według określenia Andrzeja Hejmeja[27]), którą urzeczywistniają swoim zachowaniem i odgrywaniem ról z pieśni Schuberta główni bohaterowie; ale i w którą musi zamienić się narracja Lipskiego w rękach badacza. Wszystko to razem sprawia, że choć język *Powrotu* stosunkowo rzadko chce być eufoniczny – próbując się zestroić z twierdzeniem Kierkegaarda, który przecież pisał, najzupełniej świadomy uprzedzeń zawartych w tym twierdzeniu, że „proza jest tą formą języka, która jest muzyce najdalsza"[28] – to „przewodzi" ogromny ładunek muzyczny innym kanałem. „Konkluzywność" pieśni Schuberta w opowiadaniu Lipskiego nie ogranicza się wszakże do lakonicznego podsumowania, że muzyka zastępuje

wyobcowania pusta, izolowana powłoka obiektywizmu zostaje przedstawiona jako intersubiektywny obiektywizm, jako prawda". T.W. Adorno: *Filozofia nowej muzyki*. Przeł. F. Wayda. Warszawa 1974, s. 221.

[25] Por. na temat muzyczności literatury i literackości muzyki oraz roli muzyki jako tematu w powieści: M. Głowiński: *Literackość muzyki – muzyczność literatury*; *Muzyka w powieści*. W: *Prace wybrane Michała Głowińskiego*. Red. R. Nycz. T. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 189–218.

[26] Tamże, s. 213.

[27] „Partytura literacka to nic innego jak partytura na użytek literatury, partytura jako macierzysty kontekst interpretacyjny tekstu literackiego, bądź jeszcze inaczej: partytura o nieco (dalece?) zmodyfikowanej funkcji muzycznego intertekstu w literaturze". A. Hejmej: *Muzyka w literaturze*…, s. 70.

[28] S. Kierkegaard: *Stadia erotyki*…, s. 75.

treści niewyrażalne i pełni przy okazji funkcję symbolu lub kulturowej metafory. Jako cytat całkowicie eliminuje opis literacki[29] i zastępuje to, co w metonimicznej i do pewnego stopnia ostrożnej prozie Lipskiego w dalszym ciągu pozostaje nie do wysłowienia. Chodzi m.in. o przekonanie pisarza o pierwotnej biseksualności jego podmiotu (która pojawiła się już w *Niespokojnych*). Za woalem muzyki ukrywa się w *Powrocie* także działanie nieświadomego, które występuje w funkcji wyobraźni nekrofilskiej (zespolenia z trupem) i doprowadza do wybuchu wspomnianego ładunku muzyczno-tanatyczno-erotycznego, stając się czymś w rodzaju przeżycia granicznego.

[29] A. Hejmej: *Muzyka w literaturze*…, s. 73–74. W podobny sposób muzyczny dialog miłości i śmierci prowadzi w opowieści *Moderato cantabile* Marguerite Duras, reduplikując pożądanie śmierci wyłaniające się z piętrowej narracji, w której bardzo ważną rolę odgrywa cytat z *Sonatiny F-dur,* op. 168, nr 1 Antona Diabellego. O jeszcze bardziej skomplikowanej sytuacji pożądania („atmosferze ogólnego zadurzenia" – jak podaje Ritz) wspomina w opowiadaniu *Sny* Iwaszkiewicz, przyglądając się skomplikowanym relacjom uczuciowym trzech chłopców (jednym z nich jest autor w masce narratora), dziewczyny oraz jej narzeczonego. Nabierają one intensywniejszego znaczenia dopiero pod wpływem wykonywanej przez Lizę pieśni *Die Träume*, ostatniej z cyklu *Wesendonk-Lieder* Ryszarda Wagnera. Pieśń nie tłumi już pożądania, ale stanowiąc jego erupcję, nawiązuje do nowoczesnego dramatu miłosnego – *Tristana i Izoldy*. „Jest to nie poddająca się dalszemu rozbiorowi »gra luster« między sublimacją a sublimacją. Tego rodzaju erupcja doznania o zabarwieniu homoseksualnym i »czystej« muzyki pozostaje przeżyciem granicznym, wyrażalnym tylko w obliczu utraty". G. Ritz: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Przeł. A. Kopacki. Kraków 1999, s. 302–303.

*Rozdział VII*

# „Nic" rzeczywistości
## *Piotruś*: literacki przypadek zaparcia

### Szirim z klozetu
### O pisaniu odruchami

„Jestem sobą, lecz nie sobą"[1]. *Piotruś* uzmysławia nam sytuację, w której dotyka się czegoś niezwykle delikatnego, najbardziej osobistej istoty rzeczy, i przechodzi pomimo niej w niezrozumieniu, dając się posłusznie odpędzić jej *vorüber* oraz własnej pysze; przezroczystości i nienachalności tego „dziwactwa". Nie musi nim być wcale kalectwo głównego bohatera (wraz z jego manifestacjami w postaci gumowych rąk lub drewnianych nóg), chociaż przyjęcie językowej perspektywy jako przyczyny nieporozumienia, w której ujawnia się cała nieprzekładalność tej prozy na kod dostępnych nam obrazów, nie jest niczym złym i bezzasadnym. Przeciwnie, żeby powiedzieć, że nie zrozumiało się *Piotrusia*, trzeba mieć cywilną odwagę Andrzeja Bobkowskiego, który w liście do Jerzego Giedroycia z 26 października 1960 roku napisał: „Niewiele rozumiem z Lipskiego, ale chłopak

[1] Nawiązuję w ten sposób do dwu parafraz cytatów, wprowadzonych do *Piotrusia* w charakterze myśli kluczowych. Parafrazy fragmentu *Psalmu 129* oraz sentencji Nietzschego z *Tako rzecze Zaratustra*. Obie zwracają uwagę na zasadniczą dla podmiotu potrzebę rozszczepienia się, o której jeszcze będzie mowa.

ma talent – to nie ulega wątpliwości. To wcale nie takie straszne – jest to właściwie proza abstrakcyjna – tak jak obraz abstrakcyjny. To nie jest *genre*, który do mnie przemawia, ale w tym **coś** jest, jakiś potężny ładunek”[2]. Chcąc zatuszować związki owego ładunku z erotyzmem, Giedroyc dodawał zaraz usprawiedliwiająco: „[…] tu czuję wielki talent”[3]. W uwagach obu korespondentów odcisnęła się bodaj najmniej spodziewana, a wysoce intrygująca cecha tomu – że oto *Piotruś* nie tyle jest tekstem do czytania ze zrozumieniem, ile tekstem, który się czuje. I to czuje wszystkimi porami skóry, całym ciałem, nie umiejąc dokładnie oznaczyć i ocenić fenomenu lektury, zwracającej uwagę zdecydowanie rzadszymi wędrówkami intertekstualnymi, które zawęża się do obszaru kilku zaledwie, wręcz ascetycznych parafraz, aluzji i odwołań. Decydują one o fakcie, że tekst opowieści Lipskiego jest wręcz nagi. Neguje niemal całkowicie ornamentacyjną i pyszną w swojej intelektualnej aurze, zjawiskową poetykę *Niespokojnych*, osuwając się od czasu do czasu w opisy urody życia i „piękna świata”, dystrybuujące (na przykład) „nieco pikantny czar szuku”[4] albo niepowtarzalność persko-izraelskich krajobrazów. *Piotrusia* się przeżywa, co podkreślał także wielki admirator twórczości Lipskiego Józef Czapski: „Już o pierwszej książce [*Dzień i noc* – M.C.] chciałem Panu napisać, bardzo ją przeżyłem – ta zdaje mi się ostrzejsza”[5].

Jednoczesna mętność metafor, pojawiających się w wyznaniach wczesnych czytelników prozy Lipskiego, i ich szklistość wyraźnie odsyłają do zjawiska, jakie odnotował autor *Piotrusia* w związku z jedynym pojawiającym się w jego narracji ojcem – ojcem Batii; ostatnim z wielkich ojców Lipskiego. Edka podaje o nim informacje z drugiej ręki, zastępując fakty skandalicznymi plotkami:

---

[2] J. Giedroyc, A. Bobkowski: *Listy 1946–1961*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył J. Zieliński. Warszawa 1997, s. 659–660.

[3] Tamże, s. 643.

[4] L. Lipski: *Jak powstał „Piotruś”*. W: Tenże: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002, s. 91.

[5] *List Józefa Czapskiego z 7 sierpnia 1960 roku*. W: L. Lipski: *Paryż ze złota…*, s. 171.

> Jej ojciec jest, no, wariatem. Mieszka w łazience. Pisze szirim, pieśni. Tak jak prorocy. W różnych językach. Po niemiecku, hebrajsku i jeszcze nie wiem po jakiemu. A najgorsze to jego poza. Długie włosy, gada do siebie, jest bardzo z siebie zadowolony, ona nie ma matki. Została stuknięta po nim (Pio, 92).

Pisane w łazience psalmiczne szirim[6] zbliżają tę postać do bohatera opowieści, wiodącego swój „wychodkowy żywot" tak, jak odprawia się rytualną pokutę, podobną do śpiewania wielkopostnych pieśni[7]; przy czym ów psalmiczny życiorys Piotrusia jest mniej jednoznaczny, nie prowadzi też w żadną określoną stronę i nie daje sobie nadziei rozgrzeszenia. Nie ma jej także w postawie ojca Batii, fałszywego proroka:

> – Posłuchaj, mój ojciec jest stary i chory. Gdy się budzi, ma palce sklejone. W końcu wstaje z trudem, nie jest się w stanie ubrać, nie potrafi zapinać guzików, rozporek ma wiecznie otwarty. Przypuszczam, że świat zewnętrzny rysuje mu się jak przez gęstą mgłę, że świat wewnętrzny jest mglisty, zaspany, leniwy już, czy ja wiem, może całkiem nieruchomy. Mimo to **ma odruchy, tak, tylko odruchy, do świata**. Te odruchy są całkiem dostrzegalne, **tymi odruchami pisze swoje szirim**. Czołga się do klozetu. Drży cały. Ma szusy w bok, szusy w tył. I najgorsze, gdy krzyczy: – Więdną mi łydki. Więdną! I on sam potężny, więdnie mi, biada mi,

[6] Określenie „szirim" (*shirim*, *šîr*, *šîrâ*) oznacza odę lub pieśń; jest również ogólnym, muzycznym określeniem psalmu. Por. J.S. Kselmann SS, M.L. Barré SS: *Księga Psalmów*. W: *Katolicki komentarz biblijny*. Red. nauk. wyd. oryg. R.E. Brown SS, J.A. Fitzmyer SJ, R.E. Murphy. Red. nauk. wyd. pol. W. Chrostowski. Warszawa 2004, s. 482.

[7] Na pokutną psalmiczność opowieści pierwsza zwróciła uwagę Barbara Zielińska: „Cały tekst składa się z czterdziestu numerowanych części. Czterdzieści, chrześcijański symbol pokuty, oczyszczenia, odrodzenia się do nowego życia, tu wskazuje raczej na niemożliwość, niewydolność wszelkiej teodycei". B. Zielińska: *W kloace świata. O „Piotrusiu" Leo Lipskiego*. „Teksty Drugie" 2003, nr 5, s. 49.

o biada. Ale tego nie pisze w swoich szirim (Pio, 111 [podkr. – M.C.])[8].

Niezwykłe wręcz zestawienie wyrafinowanych pieśni hebrajskich z wulgarnością starczego ciała, które w swoim zniedołężnieniu nie osiąga już stanu przenikliwej, profetycznej iluminacji, za to pracuje odruchami i drgnięciami, zestrajając się z lenistwem umysłu, kryptonimuje być może proces pisania *Piotrusia*. Natomiast z całą pewnością obnaża kapłańskie posłannictwo sztuki: u Lipskiego prorok („jeszcze jeden prorok, jak mówił France" – Pio, 94) jest pacjentem hospicjum zamiast „mieszkańcem" gabinetu; inwalidą zajmującym łazienkę, który nie tylko nie potrafi się ubrać. Prawdopodobnie nie umie także niczego poza łażeniem na czworakach, jedzeniem i wydalaniem. Pisanie szirim musi być w jego sytuacji ekstrawagancją, czynnością pomiędzy jednym a drugim „szusem", mniej ważną niż doczołganie się do klozetu; jest niczym w porównaniu z więdnącymi łydkami proroka, który sam staje się więdnącą potęgą (zwiotczałym fallusem).

W uwagach o pisaniu odruchami, kwestionujących monopolistyczną żeńskość języka ciała, Lipski posłużył się całą armią synonimów. Pisanie jako czynność równie ważna, co zapinanie guzików i rozporka, czołganie się do klozetu i więdnięcie łydek przestało mieć wreszcie postać falliczną i ujawniło swoją zdegradowaną męskość, wiotkość, nagość, przyznając się przed sobą nie do wstydu, lecz do jego braku[9]. Misteryjna inscenizacja

[8] Cały ten fragment, obok świadomości filozoficznej, ujawnia równie silną świadomość językową pełniącą funkcję terytorium działania najrozliczniejszych powtórzeń: ploke, konkatencji i *epanalepsie*, w obrębie konwencji psalmicznej podkreślających wartość powtarzanych słów oraz przypominających o ich funkcji muzycznej.

[9] W lacanowskiej interpretacji opowieści Barbara Zielińska pisała: „Bierność, wiotkość, miękkość i słabość, tradycyjnie związane z kobiecością, są przecież także symptomami choroby – w przypadku Piotrusia nikogo więc nie dziwią. Tymczasem dla niego, choć niewygodne, są od razu okazją do przymierzenia kobiecości. Co nie ma, trzeba zastrzec, charakteru jakiejkolwiek patologii seksualnej. Tekst ten jest na wskroś przeniknięty niespotykaną adoracją kobiecości". B. Zielińska: *W kloace świata*..., s. 46–47.

zwiotczałego fallusa zdołała odegnać „demona wstydu", o jakim pisał Jacques Lacan[10], towarzyszącego manifestacjom obnażonego symbolu „prawa życia i śmierci". „Objawiając się w całej swojej pełni, Fallus – jako manifestacja pewnej ontologicznej niemożliwości – przypominał zebranym o braku, który był wpisany w ich egzystencję, braku określającym ich w ludzkim bycie. Zawstydzał właśnie tym, że – objawiając się w trakcie misterium – był jaskrawo obrazoburczą negacją jego braku"[11]. Wspomnienie Batii, które wywołało z przeszłości ojca, spisującego w toalecie „odruchami" na kawałkach papieru „swoje szirim", jest jego przeciwieństwem, negacją negacji, akceptującą wspaniałomyślność braku, w którym da się tworzyć wprawdzie nie symbolicznie, lecz fizjologicznie daleką od prawdy Jahwe, klozetową „religię".

Zjawisko pisania w *Piotrusiu*, pozostające w trudnym do zrozumienia związku z myśleniem religijnym, jako czynność złożona, rytualna i archaiczna, demonicznie parodiuje[12] teorię pisma przyjętą w *Niespokojnych*. Podobnie jak karykaturą nadmiaru falicznego porządku, jaki pojawił się w tamtej powieści, jest jej obecny brak, ujawniony w figurze ojca bohaterki. W relacji Batii i proroka („Została stuknięta po nim" – Pio, 92) można z kolei widzieć naruszenie i odwrócenie stosunków pomiędzy Emilem a Filipem. Poważny bakteriolog, „posiadający wszystkie rodzaje odwagi, od seksualnej do czysto wojskowej, stary wyga w rozmowach z kobietami" (N, 180), który jednak „często stał z dziecinną miną i podglądał przez dziurkę od klucza, która wycho-

[10] J. Lacan: *Écrits*. Paris 1966, s. 695.

[11] P. Dybel: *Refleksje wokół diagramu różnicy seksualnej Jacques'a Lacana*. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000, s. 33.

[12] Określenie „demoniczna parodia" zapożyczam od Harolda Blooma, który posłużył się nim w odniesieniu do *kenosis* poetyckiej, podając, że jest ona „demoniczną parodią *kenosis* Świętego Pawła, uniżeniem raczej prekursorów niż samego poety i wyzwaniem rzuconym śmierci". H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 132.

dziła na przedpokój, jak Emil podawał jej [Ewie – M.C.] płaszcz" (N, 179), wydaje się wzorcem nie do uratowania dla autora narracji o „żywocie wychodkowym", która nie tylko degraduje znane symbole kultury patriarchalnej, ale wręcz poddaje totalnej dekonstrukcji wszelkie znaki kulturowe. *Piotruś* podaje je i pokazuje w zniekształconej formie, uwzględniając przesunięcia ich znaczenia lub aberracje; w powtórzeniu manifestuje nieciągłość tradycji, lecz dokonuje tego z myślą o powrocie zmarłych i reprodukującej sens śmierci opowieści.

> Cisza.
> No opowiadaj.
> – Jeśli przeszłość, która zawaliła się nade mną, spaliła wszystkie ziarna, przygniotła mnie, wydobędzie się przez to opowiadanie, to…
> Cisza.
> – Opowiadaj (Pio, 111).

Tym zatem, co odróżnia *Piotrusia* od *Niespokojnych*, a zwłaszcza od *Dnia i nocy*, jest reprodukowanie przeszłości. Poprzednie narracje opierały się zgodnie na powtórzeniach, zgrabnie posuwających opowieść do przodu, z kolei w *Piotrusiu* wraca się do przeszłości natrętnie; popędowość tych powrotów wysforowuje je przed zasadę przyjemności[13]. Przekonanie, iż akcja rozgrywa się w miejscu newralgicznym i dla powieści rozstrzygającym, w jakimś ważnym *hic et nunc* podkreślającym dodatkowo także rozwojowość i dynamikę opowieści, jest złudą. Lipski tłumaczył to następująco: „Nie chodziło mi tu o wierny opis tego kraju [Izraela – M.C.], […] ale o umiejscowienie akcji w konkretnej rzeczywistości […]. Dla mego tematu potrzebne było po prostu nowoczesne miasto z jego wszelkimi – często przerażającymi, często groteskowymi – elementami"[14].

[13] Na temat natręctwa powtarzania wynikającego z impulsów popędowych por. S. Freud: *Niesamowite*. W: Tenże: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997, s. 250.

[14] L. Lipski: *Jak powstał „Piotruś"*…, s. 92.

Akcja *Piotrusia* rozgrywa się w przeszłości tylko dlatego, że pisarz wytrwał w przekonaniu, iż powtórzoną, przypomnianą, zduplikowaną i „zeskanowaną" dziejowość odtworzyć można raz jeszcze w metaforze lub marzeniu, wymazując z niej dawne skazy. Nawet jeśli uczyni się to kosztem przerysowania wad teraźniejszości. „Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwne strony. To, co się wspomina – już było, powtarza się zatem 'do tyłu'. Zaś właściwe powtórzenie to wspomnienie zwrócone ku przyszłości. Powtórzenie, o ile jest możliwe, przynosi człowiekowi szczęście, wspomnienie zaś czyni go nieszczęśliwym, zakładając oczywiście, że jednostka pragnie żyć i że nie będzie od początku szukała pretekstu, by wymknąć się życiu (udając np., że gdzieś czegoś zapomniała)"[15]. Dynamika powtórzenia w *Piotrusiu* nie istnieje (wyjątkiem może być zwielokrotniona figura klozetu). Istnieje natomiast spokój wspomnienia, wydobywającego się spod gruzów przeszłości i z popiołów historii, oraz jego „zdziczałe" obrazowanie.

## Przypływy i odpływy zmarłych

Zacznijmy od zacytowania fragmentu lacanowskiej analizy *Piotrusia*, w której intuicje badawcze Barbary Zielińskiej wykraczają daleko poza granice pojedynczego tekstu:

> Język *Piotrusia* odznacza się szczególną predylekcją do zapisywania najróżniejszych odmian ruchu, krążenia, oplatania, pulsowania biologii. Mimo deklarowanej atrofii język ocala płynne, obłe kształty. Krążenie krwi, krążenie wspomnień, arterie zapachów, arterie żydowskiej neurozy. Spuszczanie wody w klozecie marki *Niagara*, spuszczanie stor. Gwar i przepływa-

[15] S. Kierkegaard: *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*. Przeł. B. Świderski. Warszawa 1992, s. 50.

> nie życia na wielkich targach pachnących drobiem i mięsem. Mruczenie morza. Prąd kobiecości. Falowanie pożądania; przypływy i odpływy. Oplatanie snem, dzikim winem. Zwijanie się w kłębek i niesłychane rysunki roślin, postrzegane niemal zawsze przez ruch […]. W motywie roślin, nawet jeśli wykorzystane są one tylko do porównań, bardziej niż piękno eksponowana jest tu siła wzrostu, witalność […]. Wszystkie te motywy krążenia, opływania, wzrastania i gaśnięcia, przypływu i odpływu regulowane są jakby jednym ruchem rąk, które potrafią wykonywać tylko kształty koliste i płynne. W ten sposób przemawia cykliczność, wiecznie odradzająca się biologia, dla której żadna śmierć nie jest kresem, więc tutaj nawet zmarli „odpływają nieustannie na grzbietach fal" (s. 79), zostawiając miejsce żywym[16].

Podskórne ruchy fal, podmywające tekst, wynikać mogą ze specyfiki powieściowej przestrzeni. O szuku: „Na granicy Tel-Avivu i Jaffy, gdzie kupowali Żydzi i Arabowie, gdzie był tłum największy, nikt mnie zobaczyć nie mógł, przypuszczam to dziś. Siedziałem tyłem do morza, z lewej Tel-Aviv, z prawej wysoki, daleki minaret" (Pio, 76). O sekretach Jaffy: „[…] można było zobaczyć dziwy, małe dywany tkane srebrem, nieoczekiwane mozaiki, zapachy dziwne, opium, haszysz, który miał pięć stopni ekstazy i pięć stopni luksusu: najwyższy był w wannie, wykładanej zielonymi kaflami, z niewolnicą" (Pio, 85). O Tel Awiwie: „Morze. Opuszczają się białe żagle" (Pio, 86); „Chodziłem po bulwarach, nad morzem, gdzie są jaskrawe kawiarnie. Czasem schodziłem na plażę, gdzie odcinały się tylko białe fale, szybko, szybko biegnące, żeby się nie zatracić" (Pio, 87); „Ogon koci faluje jak morze" (Pio, 90). O zatoce, przy której mieszka Batia: „Domki są zbudowane z drzewa, łatane najrozmaiciej, poprzerzynane ścieżkami, z wspólnymi klozetami, z kwiatami na werandzie. Słońce plusnęło do wody, duże, czerwone, woda rozprysnęła się" (Pio, 94); „Mewy spały po falach. Morze było leniwe i ospałe. Przeciągało się jak kot. W nocy zaczęło świecić przy najmniejszym ruchu

[16] B. Zielińska: *W kloace świata…*, s. 51–52.

rufy: robaczki świętojańskie morza" (Pio, 95). Dalej o Batii: „Jej oczu nie widziałem więcej, były koloru morza" (Pio, 95); „Ona patrzyła na mnie dużymi, szklistymi oczami, zielonymi, neonowoniebieskimi, w których falowało morze" (Pio, 109); „Ona pachniała solą morską" (Pio, 103); „Światła Haify […]. Port, światła. I, jak kaganki, zapalone na morzu światła rybaków"; „Światła portu. Ogniki na morzu. Morze, które delikatnie chlupie o brzeg, niby cmokanie: Tkam, tkam-tkam, tkam, tkam-tkam" (Pio, 115). Z powrotem Tel Awiw: „Zapach morza, słonych wodorostów, krewetek, ślimaków […]. Maniacy kąpią się w morzu" (Pio, 128).

Krótki przegląd fraz zawierających wyraz „morze" nie pozostawia wątpliwości – w stosunku do *Niespokojnych* obecny obraz uległ zwielokrotnieniu i „wzburzeniu". Podmiot *Piotrusia* zanurza się w morskich oczach Batii; czuje na jej skórze zapach morza. Morze widzi zza okna klozetu. Nad morze wychodzi z Edką. Morza dotyczą jego wspomnienia. Odwraca się od morza. Nawet koci ogon przypomina mu morze – czyli „to uniwersum sensów, które domaga się władzy nad naszymi umysłami" (Harold Bloom)[17]. Trudno nie ulec wrażeniu, że morze daje się unosić językowi symboli jeszcze chętniej i częściej niż w *Niespokojnych*, przechowując przecież ciągle tę samą informację o śmierci, którą Lipski wrzucił do wody na wieść o zgonie Ewy-Idy. W *Piotrusiu* jest ona niebywale trudna do rozkodowania, zwinięta, pozornie bez znaczenia, wypłukana. Być może nawet bogatsza w dodatkowe sensy. Tonie wśród morskich fal albo pływa w wodach klozetu.

Akwatyczna wyobraźnia pisarza rozbija się więc o dwa brzegi, z których jeden wydaje się nie mieć większego znaczenia lub mieć zbyt wiele znaczeń jednocześnie, a drugi jest skandaliczną aberracją krystalicznie czystego marzenia o śmierci, zachowanej w wodnej toni. Tak czy inaczej morze odsyła do śmierci i to jej ruch – oszusta, kłamcy, uwodziciela – chociaż wydaje się ruchem życia – bieganiem, płynięciem, oplataniem – jest jednocześnie powracającą w wyobraźni Lipskiego obsesją.

[17] H. Bloom: *Lęk przed wpływem…*, s. 187.

Na rangę obsesji w dziele pisarza zwrócili równocześnie uwagę Czapski i Giedroyc – wytrwali czytelnicy *Piotrusia*. Każdy z nich z innych powodów. Redaktor „Kultury" usprawiedliwiał obsesyjność mikropowieści głównie przed Zofią Hertzową, która odmówiła korekty *Piotrusia*, widząc najwidoczniej w utworze przesadne naruszenie językowego tabu (choć przecież Hertzowa nie uchodziła, o czym wspomniał Bobkowski, za „purytankę i *prude*"[18]). Czapski wielbił w ekskrementalnej obsesji *Piotrusia* „wielką poezję" a nie „niepotrzebne prowokacje"[19], podtrzymując linię Giedroycia, przyznającego rację seksualności w sztuce. Obaj czy-

[18] W liście z 16 lipca 1960 roku Giedroyc pisał: „Wydaję teraz opowiadanie Leo Lipskiego *Piotruś*, które będzie, przypuszczam, wielkim skandalem. Jest to książka obsesyjna seksualnie i Zosia była tak oburzona, że odmówiła korekty. O ile jednak odmówiłem wydania Pankowskiego [chodzi o powieść *Matuga idzie. Przygody*, opublikowaną w 1959 roku w Brukseli – M.C.], o tyle tu czuję wielki talent. Zresztą jest to biedny chłopiec, schorowany, sparaliżowany, mieszkający w Izraelu w faszystowsko-rasistowsko-purytańskiej atmosferze i to też zadecydowało. Ciekaw jestem, jak Pan to oceni". Bobkowski, nie zapoznawszy się wprzódy z *Piotrusiem*, odradzał Giedroyciowi wydawanie tomu, tłumacząc, że „czysty seks i tylko seks to temat do opracowań lekarskich, a nie w sztuce […]. Robienie z tego literatury to może być efektowne, ale nadaje się do czytania w poczekalni burdelu". 2 sierpnia Giedroyc odpowiedział korespondentowi: „Nie będę się kłócił co do Lipskiego. Pan sam zobaczy. Natomiast zupełnie się nie zgadzam, że seks nie nadaje się do sztuki. Henry Millera uważam za wielkiego pisarza i jestem jego wielbicielem, a przecież tego Pan nie zakwalifikuje jako pornografa. Lipskiego wydałem, gdyż to naprawdę wielki talent. Moment handlowy nie odgrywa żadnej roli. Wręcz przeciwnie. Ten typ książki nie może być bestsellerem polskim. Czytelnicy polscy nie lubią takiej literatury". J. Giedroyc, A. Bobkowski: *Listy 1946–1961*…, s. 643–646.

[19] „*Piotruś*. Już o pierwszej książce chciałem Panu pisać, bardzo ją przeżyłem – ta zdaje mi się ostrzejsza: te akcenty [słowo nieczytelne – H.G.] – ekskrementalne, obsesyjne w *Piotrusiu* [słowo nieczytelne – H.G.] stopione w wielką poezję i po drugim czytaniu nie zdają mi się jak kiedyś niepotrzebnymi prowokacjami, »patrzcie, jaki jestem śmiały, szczery«. Czułem *Piotrusia*. Po ostatnim Gombrowiczu [chodzi o *Pornografię*, powieść wydaną w 1960 roku – M.C.] – o ileż książka Pana jest głębsza i potrzebniejsza – bez śladu mizdrzenia się, pozerstwa". *List Józefa Czapskiego z 7 sierpnia 1960 roku*. W: L. Lipski: *Paryż ze złota*…, s. 171.

telnicy uchwycili więc obecną w ostatniej większej prozie Lipskiego właściwość, przesuwającą jej sferę znaczeń jeszcze bardziej do wewnątrz, do pokładów zalegających od dawna w wyobraźni pisarza, uaktywniającej się już tylko w pewnych dziedzinach, skraplającej się w określonych motywach i tematach, przemawiającej nieraz najdziwniejszymi obrazami (klozet, morze, prostytucja nastolatek *etc.*).

Przyjmując za Michelem Guiomarem, że „obraz to ruch umysłu ku temu, co się ukrywa"[20], a ukrywać może się jedynie, jak twierdzi autor *Principes d'une esthétique de la mort*, śmierć, której obecność w świadomości jest wprawdzie bardziej naturalna niż obecność życia, za to mniej oczekiwana przez umysł i trudniejsza do przedstawienia, powinniśmy powtórzyć, że wszystko, cokolwiek rusza się (mieści, działa) w wyobraźni sztuki, musi mieć z nią związek. Pierwotny i nieusuwalny, dominujący i ważniejszy niż jakiekolwiek inne; koronny[21]. „Życie jest Maską Śmierci. Śmierć wkracza w nie i nas, by marzyć"[22]. W jaki sposób marzy śmierć w *Piotrusiu*? Zdaje się, że jej elementarna przestrzeń, daleka od dosłownej rzeczywistości, kultu zgonu, a także czasów apokalipsy, jest zasadniczą przeszkodą w identyfikowaniu w dziele Lipskiego aury funeralności, przez którą francuski badacz rozumie wszelką sztukę przyjmującą za punkt wyjścia rzeczywistą śmierć[23]. *Piotruś* to opowieść chcąca się wyrwać z jej uścisku, która zdaje sobie jednak sprawę, że jej marzenie nie jest możliwe; opowieść rozbijająca się o cieśniny życia i śmierci, gdzie funeralność układa się w Pejzaż Śmierci i Pejzaż Progu. „[…] nawiedzany pejzaż – tłumaczył Guiomar – odzwierciedla pejzaż wewnętrzny autora, jego stałe obsesje i osobiste Tematy. Obszar najbardziej oddalony od centrum śmiertelnej przestrzeni, nawiedzonego domu – wyrażenie to jest, rzecz

[20] M. Guiomar: *Zasady estetyki śmierci*. Przeł. T. Swoboda. W: *Wymiary śmierci*. Wybór i słowo wstępne S. Rosiek. Gdańsk 2002, s. 82.

[21] „Śmierć to temat królewski" – pisał Stanisław Rosiek. Por. Tenże: *Słowo wstępne*. W: *Wymiary śmierci*…, s. 5.

[22] M. Guiomar: *Zasady estetyki śmierci*…, s. 84.

[23] W tym sensie powieścią całkowicie funeralną byliby *Niespokojni*.

jasna, czysto symboliczne – stopnie pejzażu, któremu wyznacza kontury i granice: oto czym jest **Pejzaż Progu"**[24].

Po raz pierwszy Lipski przekroczył ów próg, rekonstruując najwcześniejsze doświadczenie bohatera *Niespokojnych* Emila. Dla zrozumienia ruchów wyobraźni pisarza jest ono zasadnicze, dlatego podaję je w całości:

> W trzeciej klasie, w rok później, zaszło pewne zdarzenie, które zadecydowało w pewnym sensie o przyszłości Emila. Temat zadania szkolnego: „Opisać wycieczkę". Przez piętnaście minut Emil nie wiedział, co pisać (bo nie był nigdy na wycieczce), i myślał o różnych rzeczach, które nie miały związku ze szkołą […] o morzu i o tym, jak rozumiał, że wiatr wiejący z boku w żagle może pchać okręt naprzód (to wytłumaczył mu ojciec). Postanowił pisać o morzu, o jechaniu okrętem, bo uważał, że to była wycieczka. Pisał: „… albatrosy wrzeszczały i leciały pod niebem, wieczorem gwiazdy podnosiły się i opadały i niebo się kiwało" […]. Widział dokładnie i pamiętał dokładnie, jak kołysał się okręt, jak ojciec mu tłumaczył: – To zdaje się tak, widzisz, że księżyc jest raz z jednej strony, raz z drugiej strony masztu, lecz się nie porusza, przynajmniej porusza się dużo wolniej. Ale na złość sobie i temu, co wiedział – a było to wspanialsze niż odkrycie możliwości manewrowania żaglami – dopisał: „Niebo wahało się i niebo kiwało się" (N, 49–50).

U podstaw wszelkiej twórczości, tłumaczy Lipski, leży kłamstwo[25]. Emil nie tylko nie był na wycieczce, nie widział również morza. A decyduje się o nim napisać, ponieważ słyszał o morzu od ojca. W wypracowaniu przekręca jednak zasłyszaną wersję zdarzeń, kłamiąc podwójnie i świętokradczo. Sztuka jest domeną

[24] M. Guiomar: *Zasady estetyki śmierci…*, s. 90.

[25] Kluczowe znaczenie ma stanowisko Rolanda Topora, który „za ważny w rozwoju dziecka moment uważał pierwsze kłamstwo, niosące ze sobą odkrycie, że poprzez opis można zmieniać rzeczywistość". Cyt. za: A. Taborska: *Wszystko to brzmi jak bajka…* W: G. Prassinos: *Twarz muśnięta smutkiem*. Przeł. A. Taborska. Warszawa 2005, s. 13.

ojca. Chcąc ją przejąć, należy użyć podstępu, okraść ojca i wykastrować jego świadomość, zachowując jej część dla siebie w postaci niemal nienaruszonej; obszar, który pozostał, powinno się jednak zakwestionować, naruszyć, zniszczyć, splądrować. Kłamstwo, biorące początek w nierzeczywistych motywacjach rzeczywistych zdarzeń, w nadmiarze, w dziwacznym ruchu i przesadzie, jest osobistym wkładem syna, jego nową, śmiałą domeną. Potęgą niewidzianego nigdy morza – ukochanej przestrzeni fantazji, która w następnych zdaniach stanie się wielkim cmentarzyskiem symboli.

W *Piotrusiu* czytamy:

> Samotność krzyczy nade mną jak dziki ptak, jak burza (Pio, 87); Morze, jak misa rtęci, stojące pionowo. Na nim położone, bez wypukłości, statek i żagiel (Pio, 90).

We fragmencie *Chamsin* Lipski podaje:

> Morze płaskie, nieruchome, wznosi się pionowo i przechodzi, nie wiadomo jak, w niebo. Tylko jeden niebieski żagiel[26].

Ponad wszelką wątpliwość morskie metafory z *Niespokojnych* i *Piotrusia* mają to samo źródło: ale jedne znajdują się bliżej niego (N), a inne dalej (Pio), przesłaniając starannie stłumioną treść. Sięgając po nie, wyobraźnia Lipskiego próbuje przedostać się do ukrytego źródła, zerwać z języka maskę i zasłonę; niestety, freudowskie wspomnienia maskujące (*Deckerrinerungen*[27]), zawdzięczające istnienie procesowi przemieszczenia, z treścią pierwotną łączy niewidzialna nić skojarzeń. Można „nauczyć się" ją dostrzegać i odbudowywać, sięgając po raz opracowane schematy, trzeba jednak za każdym razem pamiętać, że głęboka struktura maskującego motywu może być inna. Podejmując to ryzyko, przyjmijmy, że obraz morza

[26] L. Lipski: *Paryż ze złota*…, s. 80.

[27] S. Freud: *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*. Przeł. L. Jekels, H. Ivánka, W. Szewczuk. Warszawa 1987, s. 80–89.

w twórczości Lipskiego, reprodukowany na wszelkie możliwe sposoby – od zniekształcającego je wyobrażenia dziecka, przez wodę w klozecie, po Morze Śródziemne – odsyła do śmierci bliskich. W *Niespokojnych* ukrywa się ona w symbolicznym marzeniu, w *Piotrusiu* w marzeniu przemieszczonym i sparodiowanym.

## Wołanie z głębokości klozetu

Klozet, zasadnicze, intrygujące, mało prawdopodobne i wieloznaczne miejsce akcji *Piotrusia*, transformuje przyjemne wyobrażenia podmiotu o sobie jako leżącym na morskich falach lub dnie istnieniu, znane z *Niespokojnych*. Przy okazji usuwa z nich pozytywne treści, podsuwając w zamian motywy przerażające, ostateczne i ujawniające zapisaną w nich jako temat królewską śmierć:

> „[…] dno jest straszliwsze od śmierci […]. Ludzie, którzy się otarli przypadkiem o dno, szukają panicznie, na złamanie karku, czegoś naumyślnie" (Pio, 93). Choć przecież „dno jest wspólne. Wreszcie znalazłeś" (Pio, 109). Doktor Siegbert do Piotrusia: „Zeszedł pan na dno. A nawet głębiej" (Pio, 121). Wreszcie: „Wtedy zdałem sobie sprawę, że nie mogę do tego świata dotrzeć. Ze zduszonym gardłem zawołałem do siebie: – Z głębokości wołam do Ciebie" (Pio, 127).

Dno jest w *Piotrusiu* bezsprzecznie przestrzenią, z której zawołać do Boga się nie da; pustynną, bez ludzi, skazującą świadomość na narcystyczny dialog z sobą samą; odcinającą i unicestwiającą; dno jest niczym. Jako nic nie może być strefą ryzyka. Ryzykiem jest za to życie:

> Czy warto ryzykować życie dla wielu lat konania? (Pio, 128).

Dno tymczasem jest śmiercią za życia. Tematem zasadniczym opowieści Lipskiego. Tematem-ocaleniem. Przyjmując, że Lipski postawił w *Piotrusiu* przywołane pytanie o strefę ryzyka, wycofując się z niego najspieszniej (a właściwie zostając wycofanym – jako maska bohatera opuszczonego przez żywiołową Batię) i nie podejmując już żadnej innej walki, trzeba zdać sobie sprawę, że pisarz od początku wiedział, iż odda swoją opowieść śmierci, a bohatera uczyni żywym trupem[28]. Mówi o tym finalny fantazmat o śmierci za życia:

> I wtedy wejdą zwierzęta do twojego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi (Pio, 128).

Wyobrażając sobie śmierć, podmiot widzi siebie jako martwe ciało pokryte ziemią i kamieniami; martwe, więc bezpieczne dla płochliwych zwierząt; bezpieczne i swojskie; widzi siebie jako część materii. W joginicznym marzeniu odzywają się medytacyjne wątki Wschodu, których Lipski nie łączy z religią:

> Leżę nieruchomy [w klozecie – M.C.]. Zrozumiałem *wschodnią medytację* (Pio, 90).

W podobnym wariancie o katabolicznej władzy śmierci, rozdzielającej resztki ciała pomiędzy ziemię a zwierzęta, śmierci-harpii, żywiącej się ludzkim mięsem w obecności łagodnej materii, przypomina egotyk *Joga*:

> Wtedy wejdą zwierzęta do twego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi.
> Tak brzmi
> JOGA SAMOTNOŚCI[29].

[28] „Piotruś jest bezsilny i z góry przegrany. Nie ma dla niego ucieczki od rzeczywistości i pozostaje mu tylko »wołanie z głębokości«. Tym wołaniem z głębokości jest moja książka". L. Lipski: *Paryż ze złota*…, s. 91.

[29] Tamże, s. 48.

W wierszu idzie Lipski dalej niż w *Piotrusiu* – nie tylko w stronę fantazji o umieraniu za życia, ale ku wyobrażeniom o transparentności podmiotu, dzięki której, ryzykując istnienie na zewnątrz, zyskuje on ocalenie w sobie. Ruch dośrodkowy przypomina o władzy śmierci nad marzeniem:

> W końcu cofniesz się w głąb samego siebie, zostawiając fasadę mówiącą, śmiejącą się[30].

Chodzenie rakiem czyni z Piotrusia istotę widmową, przezroczystą, flak i galaretę. Otoczenie nie zwraca na niego uwagi, a on sam prawie w ogóle nie wspomina o swoim kalectwie. Upodabniając się do „zjaw, duchów, wampirów, golemów, ludzko-zwierzęcych tworów, żywych przedmiotów”[31], staje się przedmiotem nekromorficznym, czyli ani przerażającym, ani strasznym, ale właśnie obojętnym. Śmierć przerabia go w nic[32].

Miejsce obsesyjnie rozumianej samotności podmiotu-raka (w końcu także miłośnika izolacji i wody), klozet, okazuje się tedy przestrzenią śmierci za życia, królestwem ukojenia, sanktuarium ciszy, klasztorem. W wygłosie powieści powie się:

> Konanie, w milczeniu, przez lata. Zamurowany w własnym ciele (jak mniszki zamurowywano) (Pio, 128).

Pamiętajmy jednak, że widmowy podmiot Lipskiego nie jest w rzeczywistości lotny. Został solidnie „zamurowany w własnym ciele”. Jego wyobrażenia żywią się, jak większość metafor zapisanych w *Piotrusiu*, antytezą i kontrastem; żyją nierzeczywistością marzenia o lataniu.

---

[30] Tamże.

[31] M. Guiomar: *Zasady estetyki śmierci*..., s. 89.

[32] Pisze o tym Barbara Zielińska: „Nie darmo jej [sutki – M.C.] właścicielka nosi imię Cin, imię, które jest anagramem słowa: Nic. Piotruś stawia wszystko na jedną kartę. Jeśli potrzebuje nas tylko nicość, oddajmy się nicości, która odpycha, ale i wciąga jak elektroluks”. Por. B. Zielińska: *W kloace świata*..., s. 40.

## Klozet marki Golgota i Niagara
## Drewniany klozet gdzieś na Kresach

W opisie klozetu przykuwa uwagę drobiazgowość nosząca ślady semantycznego przemieszczenia. Tracimy z oczu klozet-przestrzeń, zyskujemy klozet-ubikację.

> Klozet był mały. Kiedyś pomalowany na zielono. Ze śladami palców na ścianie. Z braku toaletowego. I w ogóle żadnego. Siedzę. Bolą mnie plecy. Wstaję. Przeciągam się. Siadam. Encyklopedia Mayera. Nawet jej nie ruszyłem. Codziennie o 5.30 idę jeszcze senny, nieprzytomny do klozetu. Tu przecieram oczy. Słońce dopieka. Już rano. A w południe muszę się zasłaniać muszlą. Ponieważ nie mogę całego ciała zasłonić, muszę to robić na raty. I tak albo tyłek się opala, albo nogi, albo piersi i profil, albo plecy. Nauczyłem się wielu akrobatycznych pozycji. Nauczyłem się, jak wąż, zwijać u podnóża sedesu […]. Klozet był marki „Niagara", a sedes marki „Lux". „Ex oriente lux". Istotnie (Pio, 83).

Na ścianach zamiast latrinaliów (*Niespokojni*, *Powrót*) – ślady kału. Brakuje papieru, oręża literatury, poza całkowicie bezużyteczną encyklopedią. Intensyfikacji uległy za to „przedmioty" związane z wydalaniem: „ometkowana" ubikacja, symbolicznie ułożony człowiek. Klozet z wężem, rajskim wodospadem i świętym światłem, przypomina raj, a nie wychodek. Oświetla go światło średniowiecznych metafizyków: *claritas*, *lux*, *lumen*, *splendor*, *liciditas*, *nitor*, *refulgentia*, *fulgor*, *ignatias*[33]. Jednak Lipski zdecydowanie odcina się od tradycji filozofów w rodzaju św. Tomasza, św. Augustyna czy Pseudo-Dionizego Areopagity, podtrzymując stanowisko w sprawie pustki religijnych symboli. Zamiast o blasku poznania pisze o marce sedesu. Raj Piotrusia przywodzi na myśl także zwykłą plażę, ale i tu Lipski nie

[33] Por. W. Stróżewski: *Claritas*. „Estetyka" 1961, R. 2, s. 126–144.

pozwala rozwinąć się wyobrażeniu, ujawniając niewygodę i opresyjność metafory. Zgodnie z założeniami Guiomara obrazy wytwarzane przez tanatyczną wyobraźnię tekstu odsyłać muszą do zaświatów. Klozet jako figura zbawienia doskonale mieści się w tym twierdzeniu, odgrywając równocześnie rolę symbolu „zdziczałego" i bluźnierczego (doktor Siegbert do Piotrusia: „Zbawienne sny. Zbawienny klozet" – Pio, 121), za którym nie stoi żadna obietnica.

Wiarygodniej wypada wyobrażenie klozetu jako więzienia, zamykanego na „okute drzwi" „jak od kasy pancernej" i „dwa zamki *Yale*" (Pio, 86), na którym podtrzymuje się metaforyczne rusztowanie całego tekstu – powojennych dziejów Hioba. Naprzeciw wychodzi mu bohater ze swoją potrzebą zamknięcia się i wyciszenia, odizolowania i odosobnienia, potrzebą klasztoru i celi – pomieszczeń zmęczonej sobą religijności.

> Moja samotność musi być na wskroś świecka. I to jest trudniejsze niż samotność pustelników-świętych […]. Gdy się zrobiło pierwszy krok w kierunku samotności (gdy się już odmówiło kilku osobom, które wszystko albo nic), dalej już idzie automatycznie: coraz to bardziej odpadają ludzie. Przed laty mówiłem: Odpadają ode mnie ludzie jak liście z więdnącego drzewa […]. Nawet zwierzęta uciekają ode mnie. Co mam zrobić z moimi rękoma, nogami. Odczuwam pokusę. Jestem zwariowany. Gdy tak leżę, pytam: co zrobić z moimi rękoma, nogami[34]?

W obu przypadkach mamy do czynienia z obrazem leżenia w głębinach wód. Lipski podkreślając jego pierwotność, jednocześnie zaciera jej ślady. W *Piotrusiu* używa jednak dodatkowej figury językowego przemieszczenia, wyraźnie związanej z religijnością i odsyłającej do morskiego pochodzenia fantazmatu – psalmicznej repetycji, która podsuwa skojarzenia z *Psalmem 129*, nazywanym inaczej *Pieśnią stopni*, zaczynającym się od słów: „Z głębo-

[34] L. Lipski: [*Moja samotność musi być na wskroś świecka*]. W: Tenże: *Paryż ze złota…*, s. 79.

kości wołałem ku tobie, Panie…"[35]. Autor komentarza do pierwszego wersu wyjaśnia, iż „z głębokości" oznacza „z głębi wód, tj. grzechu, nędzy, kary"[36]. Nawet i ten biblijny kontekst ma, jak widać, związek z symboliką płynów. Lipski wprawdzie zasadniczo zmienia jego wymowę, kwestionując istnienie jakiegokolwiek (nie tylko więc metafizycznego) adresata krzyku z głębin samotności poza samym nadawcą („zawołałem do siebie: – Z głębokości wołam do Ciebie"), pozostawia jednak wyraźny sygnał, że o dramacie bohatera mówił będzie w poetyce psalmu. Podobnie czyni w opowieści o ojcu Batii: „Więdną mi łydki. Więdną! I on sam potężny, więdnie mi, biada mi, o biada" (Pio, 111). Tymczasem psalmista nawołuje: „Z głębokości wołałem ku tobie, Panie; Panie, wysłuchaj głosu mego! […] Jeśli będziesz baczył na nieprawości, Panie: Panie, któż się ostoi?"[37]. Jeremiady podmiotu Lipskiego nie są ani zwyczajną parafrazą pieśni *Starego Testamentu*, ani ich parodią; wykraczają także poza bluźnierstwo. Celebracja erotyki, jaką uprawia w *Piotrusiu* Lipski, obejmuje zakres znaczeń, które Michel Foucault nazwał *ars erotica* i *scientia sexualis*; jest pilnie strzeżoną bazyliką wyobraźni, która wytwarza zestawy sakralizujących seksualność obrazów. W tym wspomnienie o dziesięcioletnich prostytutkach z Teheranu, wymalowanych i poprzebieranych w suknie niczym „dzieci na Purim". Wyobrażenie działa też w drugą stronę: „I dzieci na Purim przypominają mi tamto" (Pio, 106).

Klozet, podobnie jak inne symbole religijne w opowieści, którą Lipski nazwał przecież apokryfem, na skutek mechanizmu przemieszczenia utracił pierwotne znaczenie, ale otrzymał kilka nowych. Zielińska widzi w nim „przeznaczenie i królestwo wiecznie Wyrzucanego" („Trudno coś bardziej wrzucić niż do klozetu"[38]), „narzędzie psychicznego wykańczania loka-

[35] Cyt. za: *Księga Psalmów*. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Przeł. J. Wujek. Tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli ks. S. Styś SJ, ks. W. Lohn SJ. Kraków 1962, s. 668.

[36] Tamże.

[37] Tamże.

[38] B. Zielińska: *W kloace świata*…, s. 41.

torów", „miejsce skrajnej udręki" głównego bohatera i „ocierania się o dno, palenia żywcem przez słońce"[39]; uczona dostrzega także paralelność motywu wobec niemocy fizycznej Piotrusia, analizuje jego sen o byciu muszlą klozetową, na której zasiada pani Cin, wiążąc go z męską biernością bohatera; widzi w klozecie wehikuł do świata marzenia (drewniana ubikacja, z której Piotruś wychodzi wprost do nierzeczywistości polskich Kresów) i wreszcie inwersję krzyża, prywatną Golgotę[40]. Na takie znaczenie wychodka zwracają uwagę słowa doktora Siegberta:

> Każdy z nas chodzi do ubikacji. I pan sobie tam urządził prywatną Golgotę. I panu niewygodnie jest w pluszowym fotelu […]. Czyżby pan cierpiał za całe nieudane pokolenie? (Pio, 121).

Istotne, że Piotruś nigdy nie korzysta z klozetu jak „każdy", nie zdaje sobie sprawy z jego przeznaczenia. Gdy wreszcie udaje się mu wypróżnić i uwolnić od koszmaru klozetowego zniewolenia, niespodziewanie dla samego siebie znajduje się w raju:

> Poszedłem i wypróżniłem się […]. I wtem zauważyłem, że cały klozet jest drewniany, że drzewo pachnie w słońcu. I zobaczyłem przez okrągłą dziurkę sztachety drewniane, jakieś drzewa owocowe, jabłoń i różowe kwiaty. Posypane delikatnie. Zobaczyłem słońce i trochę chmur (Pio, 125).

Pachnące drewno klozetu, podobnie jak drewno sztachet i drzewka owocowe, zaprzecza drewnu krzyża – ciemnemu, cięż-

[39] Tamże, s. 45.

[40] Natan Gross widział znaczenie klozetu w jeszcze innej perspektywie: „Klozet Piotrusia jest metaforą śmierdzącego losu człowieka. A że kiedyś wychodzi z tego wychodka, wydostaje się z niego na wolność (?) – to co? Przez chwilę wydaje mu się, że jest w raju, ale wkrótce okazuje się, że ten raj tak samo śmierdzi, może nawet gorzej. Nie ma ucieczki od swojego losu, a świat i życie to jedna wielka otchłań kloaczna, pełna nieczystości". N. Gross: *Lipski*. „Kontury" 1997, nr 9, s. 14, cyt. za: J. Błahy: *Literatura jako lustro. O projekcji i odbiciach fizjologicznych w twórczości Leo Lipskiego*. Szczecin 2009, s. 60.

kiemu, stęchłemu. W marzeniu o wolności od krzyżowego drzewa Piotruś widzi siebie jako miejsce pełne wody, Piotropol:

> Ojciec zbudował groblę. Odgranicza bagna. A jak się idzie z Brzozowej Kępy przez las do Piotropola – wyskakuje krzyż. To taki drewniany, już zielony Chrystusek. Gdy las robi się rzadszy. Z Piotropola idzie się groblą, znów krzyż, do Zakątka (Pio, 125).

Fantazja Piotrusia jest obsesyjną repliką na opowieść Batii o życiu „życiem ogrodu" (Pio, 112), a zwłaszcza o fascynacjach drzewem:

> Najbardziej pociąga mnie struktura drzewa, z jego sękami, nieregularnościami. Zwłaszcza przekroje drzewa. Nie wiem, dlaczego drzewo. Struktura drzewa, jego powierzchnia chropowata a może gładka… Przypominasz sobie Siddharthę Hessego? Tam się wchodzi na drzewo, aby zsunąć się w orgazmie (Pio, 113).

Lipski rzucił wyznaniem swojej bohaterki wyzwanie marzeniu Bachelarda, który w sękach dostrzegł ideę uporu i czynienia materii twardszą, a przez to sublimującą immanentną twardość; zamykającą w sobie i dławiącą „własne porywy, wszelkie gnuśne pokusy zieloności i miękkości"[41]. Zawęźlona w zmysłowości sęku (jak w pępku Batii „ładnie zakończonym" – Pio, 113), oporna materia została przezwyciężona przez symbolikę drzewa fallicznego, które kryptonimuje zbliżenie seksualne[42]. W ten sam sposób pisarz próbował odeprzeć inwazję tematu śmierci. „Śmierć wkracza […] w nas, by marzyć tak, jak marzy Materia u Gastona Bachelarda" (Guiomar)[43]. W pseudorajskiej replice Piotrusia i jego marzeniu o lesie na Kresach „wyskakuje krzyż". Intryga marze-

[41] G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 225.

[42] Jego symbolikę Lipski wyprowadził z powieści Hessego, gdzie „wspinaczka na drzewo" oznacza grę wstępną lub jedną z kilkudziesięciu, znanych bohaterom zaawansowanych gier seksualnych.

[43] M. Guiomar: *Zasady estetyki śmierci…*, s. 84.

nia, próbującego odegnać ideologię poświęcenia, zostaje zdemaskowana. „Chrystusek" z Piotropola okazuje się jeszcze jednym mruknięciem śmierci. Tak jak w figurze klozetu kataboliczna i kawałkująca retoryka zniszczenia znalazła sobie miejsce odpoczynku, odwdzięczając się bohaterowi szansą zbliżenia się do morza – cmentarza, na którym symbolicznie pochował najbliższych mu zmarłych.

Bliskość wody oznacza w prozie Lipskiego obcowanie ze śmiercią. Nachylający nad klozetem głowę podmiot to przecież chcący usłyszeć mowę obrazów bohater *Niespokojnych*, który mówił:

> Siedzę na dnie i czekam. […] Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną, jak przed zaklinaczem węże (N, 11).

W *Piotrusiu* czytamy:

> Nauczyłem się, jak wąż, zwijać u podnóża sedesu (Pio, 96).

Gdy ponownie wrócimy do *Niespokojnych* i miejsca, gdzie Emil słucha Strawińskiego, zahipnotyzowany wąż okaże się namiętnością:

> Wtedy ułożył na pluszowej tarczy patefonu płytę, „Kołysankę Królewien" Strawińskiego, którą kochał. Dwa czarnoksięskie motywy, splatające się jak tańczące węże, wyginały się w zaczarowanej kuli z kryształu, podobnej do strasznych snów małych dzieci. Gdy zastygły wolno w pozie hinduskich tancerzy, usłyszał w tym daleko echo Bacha i sprawiło mu to teraz przykrość, bo mu się zbyt podobało (N, 146).

Czy to oznacza, że podmiot, zamieniając się w węża, stał się oczekiwanym przez samego siebie obrazem i dał się złapać śmierci?

## Gołe dziąsła: przymierze Flauberta i Hessego

Jeszcze bardziej powinno zastanawiać wtargnięcie do tekstu metafor miękkości, w których Lipski pragnął zamanifestować dokonujące się w ciele bohatera gnilne zmiany. Czy stając się trupem, Piotruś zamierza się odrodzić? A jeśli tak, to czy powracający natrętnie wątek zgnilizny i kału jako *materii prima* nie doczekał się w tym przypadku opowieści na miarę rewolucji języka?

> […] kiedy *sacrum* rozrywa bariery *profanum*, nierzadko zdarza się, że gnicie jest manipulowane i absorbowane w celu inicjacji lub regeneracji. W tych dziwacznych zachowaniach symbolika padliny zbiega się z symboliką ekskrementów; obie substancje są zbiornikami mocy, depozytariuszami świętej mocy biologicznej, która poprzez obrzęd może zostać odzyskana[44].

Obraz rytualnej koprofagii, łączący *Niespokojnych* z *Piotrusiem* w jedno dzieło o cyrkulacji kału jako wstrętnej resztki, resztki ocalającej wspomnienia o ukochanych zmarłych, magicznej materii pisania i metafory wiążącej sztukę z przekonaniami podmiotu o własnym, zgniłym ciele, znalazł się zatem w dwu różnych tekstach. Traktując je jako części rozbitego lustra własnej wyobraźni, Lipski dał wyraz przekonaniu, że obsesja śmierci, potęgi separacji i *principium individuationis*[45] kawałkująca sztukę, marzy jednak o jej scaleniu.

> Słyszę, jak czas przepływa za plecami, jak gdybym leżał nad brzegiem rzeki. Kobiety w moim wieku są coraz starsze. Gniję pomału. Wyciekam z siebie powoli, zostaje miękka skorupa, zdeformowany kształt. Jem przeszłość, jak gdybym jadł własny

[44] L.-V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 2001, s. 91.

[45] A. Bielik-Robson: *„Na pustyni". Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008, s. 37.

> kał, przeżuwam ją ciągle na nowo i znów od początku. To jak łykanie śliny, gdy się chce pić (N, 11).
>
> Kał nie jest martwy. On jest początkiem wszystkiego. Jest ciepły i miękki. Z niego można jeszcze, jeszcze wszystko zrobić (Pio, 88).

Dziełem koprofagicznych właściwości utworu są nie obrazy, lecz ruchy języka[46]. W *Piotrusiu* wzniosłą retorykę (shirim) umieszcza się tuż obok treści bałwochwalczych (Purim), jednocześnie plądrując ją i ocalając, budując nową wzniosłość kosztem odtrącenia językowego optymizmu melodii, obecnego wyraźnie jeszcze w *Dniu i nocy*[47]. W obecnym stanie języka, który najchętniej komunikuje swoje stanowisko o prowizoryczności i schizofrenii świata, melodia nie tylko nie jest odpowiednim sposobem na zorganizowanie następstwa zgłosek. Lipski utrzymuje, że nie jest właściwa również żadna inna fraza poza taką, która próbowałaby uwolnić podmiot z jego uwikłań w ociężałą cielesność. Największym sukcesem autora *Piotrusia* pozostają więc obserwacje na temat widmowości podmiotu, który zdołał zrekonstruować w kale przeszłość i wznieść się ponad nią, wzlecieć:

> Domy nieruchome – śpiące zwierzęta. Palmy, palmy. Ciemno. Krążę nad krajobrazami do powtórzenia, nad wspomnieniami, które nie wiadomo, czy były (Pio, 87).

Powiedzmy raz jeszcze, że we wspomnieniu i powtórzeniu Kierkegaard dostrzegał dwa różne ruchy języka – w pierwszym przypadku mówienie „do tyłu", w drugim – „do przodu". Tym-

[46] W odniesieniu do którego można mówić nie tylko o koprofagii, ale wręcz o kopro-erotyce. Por. W. Menninghaus: *Ekskrecja jako pramodel działań społecznych; kopro-erotyka języka*. W: Tenże: *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. Sowinski. Kraków 2009, s. 273–277.

[47] To zdumiewające zderzanie dwu światów, sprzyjające powstaniu nowej, świętej, erotyczno-hymnicznej tradycji, ponownie zbliża Lipskiego do francuskiego pisarstwa – w tym wypadku do Jeana Geneta, który w stosunkowo podobny sposób stworzył metafizykę „kakaowego oka" w *Ceremoniach żałobnych*.

czasem podmiot Lipskiego ustaje we wspominaniu; przestaje się cofać i zadowala czczym, pustym ruchem. Zdecydowanie chętniej płynąłby przed siebie – ale i tu napotyka bariery, zniechęca się i w końcu stwierdza, że „coraz mniej jest rzeczy wartych spisania" (Pio, 87). Próbując ocalić opowiadanie przed amorfizmem i rozpadem, docenia wszakże żywotność resztki, okruchu, rozmoczonego kawałka i w odpowiedzi na uwagę, że:

> Język, którym myślę, rozpada się i kruszy. Jest niby mamrotanie starych kobiet, co moczą biszkopty w mleku. Gwałtowna atrofia: kurczę się, zostaje ze mnie tylko fasada (Pio, 88),

podaje, iż tylko z przetworzonych substratów powinno się wytwarzać nową energię literatury. Podtrzymując to dosyć zaskakujące wyznanie, całkowicie wyzbyte „lęku przed wpływem", należałoby dostrzec w ostatniej większej prozie nie tylko *chef-d'oeuvre* Lipskiego. Ale także nowoczesną wersję legendy o świętym, „epizod z życia powojennego człowieka", studium ateistycznej religijności, skłaniające się ku nadaniu miłości (a w zasadzie fiksacji związanej z erotycznie rozumianą młodością dziewcząt) rangi najwyższej wartości i odebraniu jej wszystkim innym. *Piotruś* opowiada zatem o przypadku trudnym do wyobrażenia, karalnym, przypadku zmysłowego bezprawia, w którym podmiot niczym bohater *Kuszenia Świętego Antoniego* Gustawa Flauberta opiera się zmysłowości świata w imię szczególnie pojętych zasad. Jednocześnie próbując z nich uczynić świętość[48] i wysłowić ją w języku „gołych dziąseł"[49].

[48] Pisał o tym Lipski we fragmentach prozy powstałych w tym samym czasie, w którym pracował nad *Piotrusiem*: „Moja samotność musi być na wskroś świecka. I to jest trudniejsze niż samotność pustelników-świętych. (Tłumaczyła mi I. *Św. Antoniego* Flauberta). Patrzę ze wzruszeniem na nagie plecy kobiet. I w ogóle, w lecie, w lekkich sukniach, kobiety poruszają najgłębszą strunę, najistotniejszą. I ja muszę być samotny. Przynajmniej na razie […]. Odczuwam pierwsze, straszne skurcze nieobecności. Przełamany jestem. Rozpadam się. Biorę promodol. Chciałbym napisać jakiś hymn na jego cześć. Na cześć wszystkich narkotyków". L. Lipski: *Paryż ze złota…*, s. 79.

[49] *Piotrusia* łączy z *Kuszeniem Świętego Antoniego* zmysłowo-psalmiczny język pokus (układanych w enumeracyjne szeregi) oraz postawa bohatera, jed-

Opowieść o starym Sulimanie, sprzedawcy winogron, ojcu niedobrego syna, to tak naprawdę ostatnia historia w prozie Lipskiego o symbolicznym konflikcie pokoleń; opowieść okrutna i wyrazista, dotycząca pokonania ojca i splądrowania jego domeny – języka. Pierworodny syn Sulimana – żebraka z krwawiącymi oczami, sprzedaje mu drogie winogrona. Jednak Suliman ma „gołe dziąsła, suche dziąsła…" (Pio, 111) i nie potrafi się targować i bronić; przestając walczyć o swój język i tracąc jego oręż, „ginie w świetle" (Pio, 111). Anegdotę o bezzębnym handlarzu, należącą do cyklu opowieści wschodnich, dzięki którym Piotruś odzyskuje więź z odbiorcą i wiarę w opowiadanie (przekazując je Batii), bohater przerywa (na prośbę słuchaczki). Sadyzm kastracji, na który zobojętniał w *Kuszeniu Świętego Antoniego*, okazuje się zbyt wielki, by ją „wygłosić" w całości. Słychać tu jeszcze jeden głos sprzeciwu wobec próżnego hartowania własnej samotności, w którym Flaubert dostrzegał pospolite „lenistwo ducha"[50], a autor *Siddharthy…* wiązał je z wrogością i obcością wobec świata, pustelników i ascetów, określając mianem „wychudłych szakali w królestwie ludzi"[51]. Nagi *Piotruś*, który miast królestwem symboli, okazał się pustynią, to w rzeczywistości druzgocąca odpowiedź rozumowi, w której miast pieśni na cześć trzech ojców słychać milknący odgłos wody w klozecie. A także, co chyba ważniejsze, dwa wtórujące sobie głosy: Heideggera („Strach jest tu. On tylko śpi. Jego oddech drga stale przez to, co istnieje" – Pio, 87) oraz Nietzschego („Rozkazuję wam zgubić mnie, a odnaleźć siebie; i dopiero, gdy zapomnicie mnie, wrócę do was" – Pio, 123). Wyłania się z nich jedyna możliwa odpowiedź na pytanie o zagadkową intensywność *Piotrusia*. Trzyma ona w zana-

---

nocześnie upodlonego przez cierpienie i cierpiącego z powodu swojego pożądania. „W boleści jeszcze nieczysta żądza mnie dręczy" – skarży się Antoni, przypominając, że kalectwo nie wyklucza takich potrzeb ciała. Cyt. za: G. Flaubert: *Kuszenie Świętego Antoniego*. Przeł. A. Lange. Wrocław [b.r.w.], s. 140.

[50] Tamże, s. 39.

[51] H. Hesse: *Siddhartha. Poemat indyjski*. Przeł. M. Łukasiewicz. Poznań 1988, s. 12.

drzu jeszcze dwu innych ojców, jak gdyby bardziej zgodnych niż pozostali i mniej od nich groźnych. Wówczas, gdy wysłuchamy ich wersji, *Piotruś* okaże się dziełem Flauberta i Hessego, wyborem pomiędzy pogardą wielkiego myśliciela (*Siddhartha*…) a namiętnością świętego (*Kuszenie Świętego Antoniego*), *Erosem*, czyli „nieskończonym pragnieniem życia", które wystąpiło przeciw logice zwątpienia[52].

## Zbawienne zaparcie i kirgiskie oczy

Identyfikowanie opowieści Lipskiego z fragmentami *Ewangelii według Świętego Łukasza*, mówiącymi o świętym Piotrze, a co za tym idzie – zrozumienie apokryficzności *Piotrusia*, przychodzi z wielkim trudem. „Tytułowego bohatera z wielkim patronem – apostołem Piotrem – łączy tylko imię i raczej wariacje na temat motywu trzykrotnego zaparcia się: »Pieją koguty. Nie wiem, jak Jezus mógł sobie z nimi poradzić. *Trzeci kur* jest całkowicie dowolnym pojęciem. Pieją całą noc« (s. 72)"[53]. Znacznie prościej, przyznaje Zielińska, wychwycić podobieństwo Piotrusia do Chrystusa („skrajne cierpienie, opuszczenie i bycie zdradzonym"[54]). A przecież apokryficzna narracja to wprost mistrzowski popis działania mechanizmu zaparcia: od fizjologii po kryptoteologię.

Przypomnijmy, że spędzając w klozecie dziesiątki godzin, bohater nie oddaje ani kału, ani moczu, wyraźnie wstrzymując potrzebę na rzecz pełnienia misji może i szczególniejszej, ale niekoniecznie dla niego samego wygodnej i zdrowej. Dopiero w drewnianym klozecie „gdzieś na Kresach" Piotruś wypróżnia się po raz pierwszy i odzyskuje wolność (w marzeniu). Czyni to z opowieści, w której słowo „klozet" („wychodek", „ubikacja",

[52] Por. A. Bielik-Robson: *„Na pustyni"*…, s. 34–40.
[53] B. Zielińska: *W kloace świata*…, s. 48.
[54] Tamże.

„klo", „toaleta", „latryna") pojawia się blisko czterdzieści razy, wyjątkową narrację o zaparciu, fiksację onomastyczną i studium analnej, dośrodkowej i gromadzącej natury pisma, wycelowanej w energetykę mowy[55]. Ale przecież w figurze ewangelicznego Piotra rozpoznać wypada także Zaratustrę, którego słowa jak natrętna, widmowa melodia powracają w parafrazie. Lipski podaje: „Rozkazuję wam zgubić mnie, a odnaleźć siebie; i dopiero gdy zapomnicie mnie, wrócę do was" (Pio, 123). W *Ewangelii według Świętego Łukasza* jako odpowiedź świętego Piotra na pytanie, czy jest uczniem Chrystusa, słyszymy: „O człowiecze, nie jestem"[56], a u Nietzschego czytamy: „Tak więc wzywam was, abyście mnie zgubili, a w zamian samych siebie znaleźli; i kiedy wszyscy mnie się zaprzecie, wówczas dopiero do was powrócę. Zaprawdę, innymi oczami, bracia moi, szukać wówczas będę swych straconych; inną pokocham was wtedy miłością. I raz jeszcze przyjaciółmi mymi się staniecie oraz dziećmi jednej nadziei: po czym po raz trzeci nawiedzę was, abyśmy wspólnie wielkie święcili południe"[57].

Ostatni, XXII rozdział (*O cnocie darzącej*) *Części pierwszej* traktatu *Tako rzecze Zaratustra…* jest w zasadzie mądrym pamfletem, napisanym przeciwko tyrańskiej władzy ojca. Zdaniem autora *Poza dobrem i złem*, poznaniu sprzyja tylko jego pokonanie, oddzielenie się od mistrza, znienawidzenie przyjaciół i pokochanie wrogów. Uniemożliwia je natomiast wiara. Ojca należy więc, powiada Nietzsche, opuścić, wyprzeć się go i porzucić ze wstydem; podać w wątpliwość jego prawomyślność i dopuścić do siebie możliwość zostania przez ojca oszukanym; trzeba się go zaprzeć. Nic innego nie robi Piotruś, opowiadając o kalectwie Sulimana i słuchając historii o ojcu Batii. Lipski jako czytelnik Flauberta i Hessego musiał więc wreszcie zwątpić w symboliczną

[55] Por. W. Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. J. Japola. Lublin 1992.

[56] *Ewangelia według Świętego Łukasza*. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu…*, s. 1244.

[57] F. Nietzsche: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. W. Berent. Kęty 2004, s. 58.

władzę literatury[58], oczyszczając swój tekst z adresów bibliograficznych, cytatów i przede wszystkim z warstwy metaliterackiej. Opowiedział w ten sposób w *Piotrusiu* sepleniącą mową i językiem skrótu, zmieniającym niekiedy zasadniczo rejestr, najważniejszą w swoim dziele historię zaparcia się ojca – wzoru i autorytetu. Osiągając jednocześnie przygodną wolność i odzyskując domenę języka jako ojcowiznę, z której korzysta się zgodnie z nowymi zasadami.

Nie byłoby dobrze popaść w kolejną skrajność i skłonić się ku twierdzeniu, że Lipski w *Piotrusiu* zdołał odegnać zarówno Céline'a, jak i Manna. Widma ojców przeglądają się w kirgiskich oczach nastoletniej Batii, która stała się kolejnym wcieleniem pani Chauchat, dziedzicząc jej „oczy, niezwykle płytko osadzone i niezwykle szeroko rozstawione, […] nieco skośne […] kirgiskie oczy […] umiejące niekiedy […] topnieć jakoś i ciemnieć aż do mrocznych tonów nocy"[59]. Podczas gdy oczy Batii „były przedtem koloru morza i wraz z nim zmieniające się" (Pio, 95). Z jaką siłą powraca w narracji Lipskiego wielka powieść Manna? Parafrazując Blooma, odpowiedzmy, że z niewielką i poddaną władzy młodszego pisarza. Batia nie jest rzeczywiście kolejną wersją bohaterki *Czarodziejskiej góry*, podobnie jak *Piotruś* nie może być apokryfem którejś z *Ewangelii* lub naśladowaniem Flauberta. Batia jest sobą i nawet w jej oczach nie widać niczego poza morzem. Mann przemówił więc głosem Lipskiego[60], oddając mu honory jako silnemu „poecie".

---

[58] Bohater *Siddharthy*, zwątpiwszy w sens dotychczasowego życia, opuszcza ojca i udaje się w podróż. Ale wolność osiąga dopiero wówczas, gdy zwątpi o jego symbolicznej władzy i, jak chciał Nietzsche, wróci do siebie: „Nie będę się już uśmiercał i ciął na kawałki […]. Chcę się uczyć od samego siebie". H. Hesse: *Siddhartha*…, s. 36.

[59] T. Mann: *Czarodziejska góra*. T. 1. Przeł. J. Kramsztyk. Warszawa 1972, s. 228.

[60] Nawiązuję tu do słów Blooma: „Potężni zmarli powracają, ale zabarwieni naszą wrażliwością, mówiąc naszymi głosami, przynajmniej częściowo i przez chwilę – chwile te dają jednak świadectwo *naszemu* uporowi". H. Bloom: *Lęk przed wpływem*…, s. 183.

*Rozdział VIII*

# Holokaust i pogrzeb saren
## O *Sarnim braciszku* i *Paryżu ze złota*

Literatura Lipskiego reprodukuje poczucie silnej i wiążącej straty, dla podmiotu stającej się doświadczeniem złożonym i rozległym; kontaminacją przekleństwa oraz zbawienia; utraconym „rajem-bajem", ale i złorzeczeniem losowi, wołaniem „na miłość boską"; kolejnym krętactwem pamięci i najważniejszą obsesją. Jej przyczyny wydają się, przynajmniej do pewnego stopnia, zrozumiałe. Lipski był jednym z niewielu „ocalonych", człowiekiem, który wprawdzie przeżył Holokaust, ale stracił wielu przyjaciół. Czas przeszły miał wobec niego roszczenia i egzekwował obowiązek odpominania i upamiętniania. Wydawać się to może nieprawdopodobne u pisarza żydowskiego, który zostawił tak nieliczne ślady myślenia o własnej tożsamości. Tymczasem proza Leo Lipskiego – wprawdzie tylko w niektórych rejestrach i na określonych poziomach – daje się odczytywać jako dramatyczna próba sprostania poetyce etycznego świadectwa o charakterze ponadtożsamościowym[1]. Autor

[1] Z bardzo rozległej literatury przedmiotu wybieram tylko niektóre pozycje, pomocne w rozumieniu późniejszej prozy o Zagładzie (tj. wydawanej od końca lat siedemdziesiątych XX wieku): H. Grynberg: *Prawda nieartystyczna*. Katowice 1990; W. Panas: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996; *Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa 2002; *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. Głowiński, K. Chmie-

*Piotrusia*, daleki od fetyszyzowania obszarów własnej tożsamości, podkreślał często znaczenie świadomości zbiorowej, grupowej i rówieśniczej. Więzi społeczne w literaturze Lipskiego są więc być może jednym z najważniejszych tematów, choć pokazywanych jako własne przeciwieństwo, w poetyce zerwania i poprzez topikę samotności. Ich siła – w sposób zdwojony powracająca w *Paryżu ze złota*, dzienniku miłości do miasta i ludzi, gdzie podmiot po raz pierwszy od czasów wojny czuje się szczęśliwy i kochany, odczuwając magiczną jedność przeszłości i teraźniejszości[2] – wydaje się jednak nie do przecenienia. Pojawia się ona także w tak „samotnych" przypadkach tekstów, jak *Piotruś*, będący „wołaniem z głębokości" o obecność, o cokolwiek.

Niezatarte wrażenie w tym względzie wywiera paryski dziennik Lipskiego. Trudno nazywać go wołaniem; jest raczej konstatowaniem istnienia w jego najszczerszym wymiarze, gdy rzeczywistość stała się już tak wyrazista i intensywna, że zdaje się wykraczać poza siebie, w przeszłość i przyszłość. „[…] szukałem oczyma Kubka i Julka, dziwiłem się trochę, że nie ma w pokoju fortepianu, że nie ma Ali Orkan" (Pzz, 23). Albo wręcz niszczyć teraźniejszość i wampirycznie wykradać z niej energię. „Staszek i Lotka to długa historia. Historia, która mogłaby być biogra-

lewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski. Kraków 2005; A. Ubertowska: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007; *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. Czapliński, D. Domańska. Poznań 2009; *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska. Łódź 2009; M. Janion: *„Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz"*. W: Taż: *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009, s. 279–311.

[2] Spotykając w stolicy Francji dawnych przyjaciół z Polski, Lipski ulegał wrażeniu odzyskania czasu. Jego dziennik można wręcz uznać za spełnienie marzenia o przywróconej pamięci i zwróconej stracie. „Wrażenie, że mam rodzinę, że cudem wróciłem do nieistniejącego Krakowa-Paryża"; „Słuchałem tego, co mówił [Stanisław Frenkel – M.C.], tak jakby między Krakowem a Paryżem nie było żadnej luki". L. Lipski: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002, s. 13, 23.

fią mojej młodości. Ale nie będzie, bo rozbiłaby ten Paryż" (Pzz, 18). Osobność paryskich wspomnień, próbujących w podziemnym, aretuzyjskim nurcie powrócić do ukochanej przeszłości, wynika z przekonania, o którym diarysta mówi wreszcie wprost, nazywając je mitem dzieciństwa. Wojna, niszcząc jego społeczne założenia, pochłonęła również erotyczną istotę mitycznej fabuły. „Płakałem nie nad ruiną dzieciństwa, ale że tyle miłości w proch i kurz wsiąkło (to Kraków)" (Pzz, 20). Literatura Lipskiego zwraca więc przeszłość wprawdzie w postaci obsesyjnych motywów, związanych z fascynującymi podmiot niepełnoletnimi dziewczętami, nie potrafi jednak inaczej niż pracą marzenia zagoić rany. *Paryż ze złota* komunikuje najintensywniej świadomość pokoleniową; jest w zasadzie poszukiwaniem śladów, pogonią za jeszcze żywymi, literaturą-relikwią. Traktowanie pisania jak refektarza, miejsca zmysłowych przyjemności, cenzurowanych przez powinność religijną, oczywiście ciąży Lipskiemu, skoro dwukrotnie pozwala sobie on na konfesję:

> […] jesteśmy pokoleniem skazanym od początku, spalonym, powykręcanym. […] my jesteśmy ostatnim pokoleniem, które pamięta (Pzz, 20, 22).

Co zrobić ma z tą pamięcią sztuka? W odpowiedzi od psychoanalityka usłyszymy: przepracowywać poprzez symboliczne przedstawienia. U podstaw wszelkiej twórczości leżą nieświadome fantazje[3]. Podstawą prozy Lipskiego jest z kolei całkowicie świadome zobowiązanie odwrócenia procesu śmierci i traktowanie zgnilizny oraz popiołów (resztek po Holokauście) jako *materii prima*. Skoro jednak „artystyczna kreatywność zawiera w sobie wiele bólu, zaś potrzeba tworzenia przybiera postać przymusu"[4], nie może nas dziwić lament pisarza, tłumaczącego się z problemów z pamięcią przed czytelnikami *Sarniego braciszka* w następujący sposób:

[3] Por. H. Segal: *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*. Przeł. P. Dybel. Kraków 2003, s. 143–155.

[4] Tamże, s. 154.

> Dlaczego, dlaczego muszę o tym pisać, jedyny istniejący trochę człowiek nad, dlaczego, na miłość boską[5].

Wyspecjalizowane w przywracaniu sensu epizeuksis i epanalepsa jedynie pogłębiają potworną niedolę podmiotu, uwięzionego w powinności świadczenia i przymusie powtarzania; podkreślają także jego bezradność, wskazują na niszczące właściwości języka, wreszcie jako najbardziej winną wskazują amnezję. Holokaust, o którym Lipski w *Sarnim braciszku* nie napisze, milcząc na temat powodów nieszczęścia bohaterów, stanie się konsekwencją cierpiącej pamięci, która całkowicie pochłonęła pisarską dyspozycję: „Jestem zmuszony do pisania o czymś, o czym wiem, że nie wiem"[6]. To jednak nie koniec paradoksów. Lipski przyzna się jeszcze i do tego: „Nie potrafię nazwać ani imion, ani zdarzeń, bo się wstydzę, że ich nie pamiętam, i żałuję, że ich nie pamiętam, i wstydzę się, że je pamiętam, i żałuję, i jestem dumny"[7]. Kluczący pomiędzy obszarami pamiętania i niepamięci, kłamstwem rozumu i prawdą marzenia podmiot obrał więc w *Sarnim braciszku* zupełnie wyjątkową drogę. Prowadzącą przez językowe wykluczenie cierpienia[8] i poezji marzenia o ekskrementach do czystego wspomnienia.

Dorota Krawczyńska, w związku z opowiadaniami Henryka Grynberga i książką Gilles'a Deleuze'a (który jako autor *Różnicy i powtórzenia* postępował z kolei zgodnie z naukami Freuda), zwróciła uwagę, iż „przeszłość przypadająca na czas Zagłady, jej treść niemożliwa do ogarnięcia umysłem będzie (i jest) wciąż powtarzana. Być może powtórzeniu towarzyszy nadzieja, iż za którymś razem wydarzenia przeszłości odsłonią swój sens, cierpienie i śmierć stracą na swojej absolutnej przygodności. Nieznoś-

[5] L. Lipski: *Paryż ze złota*…, s. 93.

[6] Tamże.

[7] Tamże.

[8] W przekonaniu Richarda Rorty'ego, „cierpienie jest zjawiskiem pozajęzykowym. Jest tym, co nas, istoty ludzkie, wiąże z nieużywającymi języka zwierzętami". R. Rorty: *Przygodność, ironia, solidarność*. Przeł. W.J. Popowski. Warszawa 1996, s. 133.

nemu poczuciu niezrozumienia tego, co się przydarzyło, towarzyszy także […] przeświadczenie, iż pamięć o tych, którym odebrano życie, wciąż jest nie ta. Oni zaś, jako źle pochowani, zarówno w rzeczywistości, jak i w wymiarze symbolicznym, nie zaznają nigdy spokoju skazani na ciągłe powroty”[9]. Twórczość Lipskiego przynosi wiele przykładów tego, iż literatura poholokaustowa, wszelka literatura zupełnie nie radzi sobie w roli grabarza:

> We wspomnieniu o bracie: „przepraszam Cię, Staszek, ale to jest złe. Jeszcze dużo, dużo razy napiszę o Tobie, jak potrafię najlepiej”[10]. Z krótkiego fragmentu prozy: „Powiedzieć to, co wiem o Halinie”[11]. Z dziennika: „[przed wojną – M.C.] poznałem Alę Orkan, która była krewną Orkana (któż ją wspomni?) […]. Były to naturalnie znajomości peryferyjne. Ale trzon naszych męskich stosunków stanowili Kubek, Julek, który nie miał żadnych pretensji artystycznych, Staszek i ja. Kubek zachował przyjaźń z Romkiem, ja też. I tak się zdarzyło, że mój brat Staś, Kubek, Julek, Ida, Ala, Ziuta […] zginęli. Zostali mi tylko Staszek i Lotka, Iza i Romek. I oni dziś reprezentują tamtych zmarłych, na zawsze zmarłych, wciąż jeszcze umierających, *bo nigdy dość się nie umiera*, jak mówi Leśmian. Zmarli młodzi, piękni, dwudziestoletni”[12].

Parafrazując tytuł autobiograficznej opowieści Hłaski (*Piękni dwudziestoletni*), Lipski próbował odtworzyć w dzienniku biografię własnej młodości, całkowicie świadomy, że inwazja tematu tanatycznego, związanego z niepogrzebaną przeszłością, położy się cieniem na strukturze *Paryża ze złota*, czyniąc go w równym stopniu „złotymi” wspomnieniami z Krakowa. Mało tego, w swoich późnych utworach, przekraczając ograniczenia literackiej szczerości i zaniedbując kunszt frazy, unowocześnił język nekrologu. Gatunku, który ogłasza czyjąś śmierć jako fakt i podaje

[9] D. Krawczyńska: *Małe narracje o Zagładzie*. W: *Pamięć Shoah*…, s. 795.
[10] L. Lipski: *Paryż ze złota*…, s. 75.
[11] Tamże, s. 81.
[12] Tamże, s. 19.

ją do publicznej wiadomości. Jednak w swoich nekrologach Lipski odmówił ponoszenia kosztów świadczenia o śmierci, z jednej strony porzucając myśl o całości wspomnienia, z drugiej – nie zgadzając się na fragment[13]. Fragmentaryczność narracji o Zagładzie kulminuje bowiem w małych opowieściach, krótkich wyznaniach, w zdaniowych błyskach. Towarzyszy im zwykle zerwanie fikcyjnych więzi, a wraz z nim przerwanie dyskursu przez zwrot w rejestrze retorycznym, które Schlegel i de Man nazywali parabazą. Naruszenie ciągłości narracyjnej utworu przez wprowadzenie do niego ironii nie zmienia jednocześnie jego nastroju, jak pisze o tym w *Ideologii estetycznej* Paul de Man[14]. Przeciwnie, parabaza umieszcza w *Sarnim braciszku* ładunek nostalgicznych emocji i staje się „odtworzeniem [rzeczywistości – M.C.] przez nostalgię"[15], towarzyszy rozchyleniu kurtyny fikcji przez podmiot i jego ujawnieniu się, wreszcie to dzięki parabazie dowiadujemy się, że u podstaw każdego portretowania legła czyjaś prawdziwa śmierć.

W opowieści o siedmiu dziewczynach z przedwojennego Kazimierza i ich bracie, która powstała na przełomie 1976 i 1977 roku i miała ukazać się w „Kulturze" po drobnych korektach dokonanych przez jej autora na prośbę Giedroycia[16], otrzymujemy dwa przenikliwe sygnały naruszenia fikcji powieściowej. Pierwszy pojawia się w związku z bohaterkami, które Lipski we właściwy sobie sposób porównuje do pięknych zwierząt („piękne pięknością zwierząt" – Sb, 149), i brzmi następująco:

> Przepraszam cię, duszo, jeśli istniejesz. Powinienem był przygotowywać ci czekoladę codziennie, ubierać cię jak królewnę, ale miałem za mało wyobraźni, żeby przewidzieć, jakiego losu doznasz (Sb, 249).

[13] Por. D. Krawczyńska: *Małe narracje*…, s. 800–802.

[14] P. de Man: *Ideologia estetyczna*. Przeł. A. Przybysławski. Gdańsk 2000, s. 272–281.

[15] L. Lipski: *Paryż ze złota*…, s. 28.

[16] Tamże, s. 181. Opowiadanie ukazało się w końcu dopiero w 1981 roku w „Zapisie". Przyczyny niewydrukowania go w „Kulturze" nie są mi znane.

Druga parabaza ujawnia niepowetowaną stratę, jaką mogła być (i pewnie była) śmierć pięcioletniego, genialnego chłopca, ucznia chederu o znakomitej pamięci i przesadnie rozwiniętej wyobraźni:

> Gdy jemu coś się stało, to nie mamy prawa istnieć, ani ja, ani Ty (Sb, 150).

Nigdy wcześniej i później Lipski nie postawił sprawy tak jasno i zasadniczo, czyniąc czyjeś życie warunkiem własnego i uzależniając swoją śmierć od czyjejś. W krótkim napisie poprzedzającym opowiadanie znajdziemy częściowe wytłumaczenie takiego działania: „[…] tym tekstem pragnę zmniejszyć poczucie winy, że nie byłem także z drugiej strony" (Sb, 249). Nie chodzi w tym wypadku o nic innego, jak o powrót nienależycie pogrzebanych zmarłych. „Powrót »żywego trupa« – pisał Slavoj Žižek za Lacanem – to odwrócenie porządku właściwego rytu pogrzebowego. O ile pociąga on za sobą pewną rekoncyliację, pogodzenie się ze stratą, o tyle to, że umarli powracają, oznacza, że nie mogą oni znaleźć odpowiedniego dla siebie miejsca w tekstach tradycji"[17]. Zdając sobie sprawę z zasadniczego kłopotu w ustanowieniu *decorum*, Lipski zrezygnował z językowych arabesek, „odchudzając" opowiadanie do rozmiarów niespełna dwustronicowego tekstu ze szkicowo przedstawioną fabułą, trzema lejtmotywami (klozet, paraliż, dziewczęce piękno), enumeracją, mającą naśladować przepych przedwojennego Kazimierza, i wskazanymi parabazami. Pamiętając, że opowiadanie nie jest upamiętnianiem przestrzeni, lecz wyprawianiem pogrzebu tragicznie zmarłym[18], podmiot zrezygnował z realistycznego opisu i wprowadził poetykę baśni i mitu, sugerując, że czas oraz miejsce opowiadania należą do porządku sakralnego („Było to tuż przed wojną w Krakowie. W Krakowie,

[17] S. Žižek: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. Margański. Warszawa 2003, s. 42.

[18] Na co wskazuje pointa, wyraźnie epifaniczna i podniosła: „I działo się to na rogu ulicy Bożego Ciała, koło kościoła Bożego Ciała, niedaleko Skałki" (Sb, 150).

po ulicach którego chodzili wówczas Tadeusz Peiper, profesor Taubenschlag, Joachim Metellmann" – Sb, 249). Nierzeczywiste wydają się również postaci dziewcząt, które „miały wąskie, długie oczy, pływające w niebieskiej glicerynie, cerę brązową, śliczne szyje, proste nosy, czerwone wargi, trzymały się prosto, z nieludzką gracją" (Sb, 150). Ograniczona wiedza podmiotu o ich bracie – którego zresztą Lipski nie przypomina w komentarzu do opowiadania, tak jakby w ogóle nie istniał i pojawił się tylko, by łudząco upodobnić się do rzeczywistości i wzmocnić patos tej lamentacji – narzuca dalsze ograniczenia: „[…] jest zbyt nieokreślony, jakby podlegał prawu Heisenberga: o drgających konturach, przezroczysty, wąska ręka, szara, jak u dwuletniego dziecka […]. On już odchodzi ode mnie, zasnuwa się mgłą" (Sb, 150). Czy ta widmowa postać, nawiedzająca wyobraźnię pisarza, nie jest inkarnacją jego samego, wywołującą z mroków nieświadomości lęk o własną skórę i winę za to, że się przeżyło[19]?

Można do *Sarniego braciszka* częściowo odnieść komentarz, jakim German Ritz opatrzył starsze o kilka lat *Sny* Jarosława Iwaszkiewicza[20], nazywając je utworem, który „nie szuka wprawdzie wyrafinowanych sposobów włączenia się w narrację fikcjonalną", ale da się w nim odnaleźć „ukrytą subtelność tego nieco chropawego opowiadania"[21]. Czystość wspomnienia,

[19] Przyjąwszy, że wraz z *Dziennikiem paryskim Sarni braciszek* tworzy ostatnie ogniwo symbolicznych poszukiwań wyobraźni, zakończonych znalezieniem utraconych obiektów, których pokawałkowanie i rozszczepienie oglądaliśmy w *Piotrusiu*, proces odzyskiwania straty w dziele Lipskiego zbliżymy do koncepcji Hanny Segal dotyczącej „zrównania symbolicznego": „Z nadaniem zintegrowanemu symbolicznie obiektowi nowej formy wiąże się bowiem ściśle rozwiązanie przez artystyczny podmiot tożsamościowego »problemu«; przezwyciężenie głębokiej depresji w obliczu zniszczonych przez niego w wyobraźni ukochanych obiektów, które pragnie za wszelką cenę odzyskać. W tym ujęciu istota aktu kreacji polega na tym, że odzyskując utracony obiekt w warstwie symbolicznej dzieła, godzi się on z jego utratą w sferze realnej". Por. P. Dybel: *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*. Kraków 2009, s. 246.

[20] J. Iwaszkiewicz: *Sny. Ogrody. Sérénite*. Warszawa 1974.

[21] G. Ritz: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Przeł. A. Kopacki. Kraków 1999, s. 299–303.

o którym pisze dalej Ritz, miałaby polegać na zerwaniu językowego woalu, wprowadzającym komentarz metafikcjonalny oraz łączącym homoseksualność z codziennością i jej brakiem kamuflażu. W podobny sposób pracują parabazy Lipskiego: łącząc skrajnie rzeczywiste doświadczenie („miały zginąć”[22]) z językiem sztuki („jego powinien malować Velázquez, bo on jest królewiczem wszechczasów” – Sb, 150) i zwyczajnością wyznania, stają się mową zwyciężonych, która porusza ustami podmiotu; językiem śmierci, który znalazł swojego trybuna.

„Powiedzenie: »Kiedy mówię, śmierć mówi we mnie« znaczy zatem dokładnie to, co znaczy. Moje słowo jest ostrzeżeniem, że w tym właśnie momencie śmierć krąży po świecie, że wynurzyła się nagle między mną, mówiącym, a bytem, którego wzywam; jest ona pomiędzy nami niczym dystans, który nas dzieli, ale nie pozwala nam się rozdzielić, gdyż zawiera w sobie warunek wszelkiego porozumienia. Jedynie śmierć pozwala mi osiągnąć to, do czego dążę; jest dla słów jedyną możliwością ich sensu. Bez śmierci wszystko pogrążyłoby się w absurdzie i nicości”[23]. Dzięki objaśnieniom Blanchota rytualny pogrzeb literacki, w jaki przeistoczył Lipski niniejsze opowiadanie, upodabniając je równocześnie do nekrologu, okazał się kolejnym zwycięstwem wyobraźni, która zawładnąwszy rzeczywistością, odebrała jej elementarną powinność – bycia zwiastunem śmierci[24].

[22] L. Lipski: *Paryż ze złota*…, s. 93.

[23] M. Blanchot: *Literatura i prawo do śmierci*. W: Tenże: *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1996, s. 29–30.

[24] W bardzo podobny sposób przemyślał Lipski rolę parabazy i literackiego nekrologu w opowiadaniu *Dzień i noc*. Dość liczne zwroty narratora do bohaterów, wyabstrahowane całkowicie z kontekstu holokaustowego, wydobyć mają ich sylwetki z otchłani śmierci i zapomnienia. Np. „To nic wam nie pomoże, braciszkowie, ja wiem” (Din, 7); „Dżafer. Nie płacz. Nie gniewam się. Z tobą to było. Bandażowałem ci wrzód i ty mnie pocałowałeś. I chciałeś” (Din, 13); „Jak dobrze to pamięta. Co robisz po tylu latach Olgo?” (Din, 16).

*Rozdział IX*

# Świńskie powieści i zgniła literatura

Na początku lat sześćdziesiątych, gdy Aleksander Wat podjął pracę w wydawnictwie Silva Editore w Mediolanie, zlecił Konstantemu A. Jeleńskiemu – najpewniej na prośbę samego Umberta Silvy – sporządzenie listy pisarzy, w których warto byłoby zainwestować. Miała obejmować – co wynika z dalszego ciągu tej historii – wyłącznie obiecujących autorów francuskojęzycznych, znaleźli się na niej bowiem: Georges Bataille, Michel Leiris i Maurice Blanchot. Istota anegdoty, o której pisał Jeleński w liście do Iwaszkiewicza, sprowadza się niestety do spraw związanych z pieniędzmi. Wydawca mógł czerpać zyski ze swojej inwestycji – mimo iż dotyczyła ona nazwisk dziś uznawanych za najważniejsze w europejskiej humanistyce XX wieku – dopiero po blisko dziesięciu latach, „kiedy się o nich [wspomnianych pisarzy – M.C.] zaczęto bić na całym świecie”[1].

W okolicach roku 1960 Lipski był jeszcze twórcą słabo znanym – zarówno czytelnikom „Kultury”, jak i „Wiadomości” (pism, które w 1957 roku, tuż po przyznaniu nagrody Lipskiemu, ogłosiły bardzo dobre recenzje zbioru *Dzień i noc*). Maszynopis *Piotrusia* leżał wciąż na biurku Giedroycia, który latem tamtego roku, przygotowując go do druku, pisywał polemiczne listy do Andrzeja Bobkowskiego. Wynikło z nich, że gdyby zainteresował się tą książką pracodawca Wata, mógłby w ogóle zapomnieć

[1] J. Iwaszkiewicz, T. Jeleńska, K.A. Jeleński: *Korespondencja*. Oprac. R. Romaniuk. Warszawa 2008, s. 193. Biblioteka „WIĘZI”. T. 226.

o zarabianiu na literaturze. Losy spuścizny Lipskiego – którego nazwisko nie przypadkiem przecież umieszczam obok Bataille'a, Blanchota i Leirisa – a wraz z nimi historię wydawania w Polsce jego dzieł dosadnie streszczają słowa autora *Szkiców piórkiem*, które pośpiesznie wysłał Giedroyciowi, by – jak sądzę – powstrzymać go od wydania *Piotrusia*: „Robienie z tego literatury to może być efektowne, ale nadaje się do czytania w poczekalni burdelu"[2]. W pewnym sensie przestroga Bobkowskiego okazała się przepowiednią. Podobnie jak opowiadania Bataille'a, prozę Lipskiego wydawały oficyny niezależne i niskonakładowe, niekiedy bez zgody autora[3] i troski o właściwą korektę. Twórczość, która nie doczekała się dotąd wydania krytycznego[4] i ma niejasny korpus także dlatego, że pewna jej część znajduje się w nieudostępnianym archiwum pisarza[5], kolportowana pokątnie i prawie w ogóle niewznawiana, w sensie edytorskim przypomina pornografię (z tą różnicą, że pornografia jednak lepiej się sprzedaje). Świetnie uchwycił ten fenomen Piotr Giedrowicz:

> Równie bliski jak Houellebecq jest mi na przykład Leo Lipski, który pisał po polsku, mieszkając w Izraelu. Nakłady jego książek są ciągle śmiesznie niskie, ale ostatnio coraz częściej się o nim mówi. Każda nacja o rozwiniętej samoświadomości, zdająca sobie sprawę z tego, że kultura jest znakomitym towarem eksportowym, zrobiłaby z Lipskiego istny rarytas, zjawisko na skalę światową. Tymczasem my w ogóle nie interesujemy się takimi ludźmi, bo jesteśmy narodem zaściankowym[6].

---

[2] J. Giedroyc, A. Bobkowski: *Listy 1946–1961*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył J. Zieliński. Warszawa 1997, s. 645.

[3] Chodzi o zbiór *Śmierć i dziewczyna* z 1991 roku, wydany przez lubelskie wydawnictwo FIS.

[4] Wyjąwszy opracowanie przez Hannę Gosk tekstów rozproszonych Lipskiego w książce *Paryż ze złota*.

[5] Informację podaję za stroną Archiwum Emigracji, którego zbiory zgromadzone są w Bibliotece Uniwersyteckiej UMK w Toruniu: http://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Osoby.htm [data dostępu: 12.02.2010].

[6] *Kobiety chore na świat. Rozmowa z P. Giedrowiczem*. Rozmawiał P. Grząbka. „Playboy" 2006, nr 7, s. 23–31.

Komplement autora *Bessa~Lali* nazywa dzieło Lipskiego „rarytasem", więc czymś rzadkim, zachwycającym i niezwykłym, ale opornym na metodyczne rozbiory. Pojęcie „rarytas" należy jednak do słownika smaku i gustu. A przecież: „*de gustibus et coloribus non est disputandum*". Niniejsza praca powstała przeciwko czynieniu z literatury autora *Waadi* kwestii smaku. Warto jednak podkreślić, że legendarna już dzisiaj (i rzadko weryfikowana) osobliwość jego pisarstwa wiele zawdzięcza uwagom w rodzaju uszczypliwości Bobkowskiego. Jest jednak dziełem jeszcze kilku uwarunkowań. Po pierwsze, tematyki (koprofagia i „pornografia" *Niespokojnych* oraz *Piotrusia*), po drugie, wrażliwości (obsesje i natręctwa pisarza), po trzecie, nastroju (oschłość i narcyzm zamiast martyrologii i wzniosłości w zbiorze *Dzień i noc*) i po czwarte, języka (protokolarnego, jukstapozycyjnego, metaforycznego, „nieuporządkowanego"). Każdy ze wskazanych powodów wystarczyłby, żeby rozsadzić nawet późnomodernistyczną kulturę Zachodu. Wszystkie razem nie mieszczą się (i prawdopodobnie nigdy nie zmieszczą) w polskiej świadomości zbiorowej, starającej się drobiazgowo rozgraniczać to, co czyste i nieczyste oraz święte i przeklęte. Dzieło Lipskiego wciela ideę „świńskości"[7] i nigdy nie zechce dać się wypolerować, w swoim uporze podobne jedynie do drugiego (a właściwie pierwszego) tak bardzo „świńskiego" dzieła – literatury Gombrowicza. Oto anegdota, jaką Gombrowicz zamieścił pod datą 1 I 1967 roku w swoim *Dzienniku* w związku z chłodnym przyjęciem *Pornografii* przez angielską prasę. Wbrew pozorom mówi ona o literaturze Lipskiego więcej, niż nam się wydaje:

> Tej pewnej konsternacji w wyższych sferach angielskich odpowie huczne rozradowanie Warszawy. Tow. Kliszko wpada do gabinetu tow. Gomułki: – Towarzyszu! Otrzymaliście już list

[7] Wciela ją także w brzmieniu założenia Kafki, że „pisarze wypowiadają smród". Por. F. Kafka: *Tagerbücher*. Hrsg. H.-G. Koch, M. Müller, M. Pasley, F. Verlag. Frankfurt am Main 1990, s. 13, cyt. za: W. Menninghaus: *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. Sowinski. Kraków 2009, s. 19.

> anonimowy z Londynu z wycinkiem z „Dziennika Polskiego"? – Nie, ale otrzymałem właśnie list anonimowy z Londynu z wycinkiem z „Tygodnika Polskiego"! – Wspaniale! Zaraz prześlę do wszystkich gazet! Mają do nas pretensję intelektualiści, że nie wydajemy w Polsce tego jakiegoś Gombrowicza, że zabroniliśmy prasie pisać o jego zgniłych, europejskich prestiżach… Dobrze, zakaz odwołany, obie wzmianki skrupulatnie zostaną przedrukowane, niech naród polski wie, że mamy rację, nie wydając powieści tak świńskich, jak ta *Pornografia*! Towarzyszu! Literatura emigracji jest zgniła, ale prasa emigracji ma jednak zdrowe odruchy! (Obaj tańczą, powiewając wycinkami. Muzyka. Balet, Confetti)[8].

Zamiast suplementu słowo o przyjętej w książce ocenie dzieł Lipskiego. Brak kwantyfikatorów, które mogłyby pomóc czytelnikowi w zbudowaniu jasnej ewaluacji, wziął się z innego niż szeregowanie tekstów i ich wartościowanie założenia. Założenie to przewiduje, że jakość artystyczna tekstu czytanego z punktu widzenia pracy wyobraźni jest sprawą drugorzędną pod warunkiem, że zawarte w nim *implicite* figury i mity otrzymały odpowiednią wartość myślową. W przypadku utworów literackich Leo Lipskiego tak właśnie się stało. Zbudowałam *Trofea wyobraźni…* na ruinach poprzednich systemów ich oceniania i sądzę, że bez trudu można je z powrotem zmodernizować. Minęłoby się to jednak z celem mojej książki.

Proszę o przyjęcie serdecznych podziękowań za pomoc w przygotowaniu publikacji prof. zw. dr. hab. Mariana Kisiela, promotora mojej rozprawy doktorskiej, poświęconej Leo Lipskiemu, bez którego mądrej opieki książka ta nigdy by nie powstała.

[8] W. Gombrowicz: *Dziennik 1961–1969*. T. 3. Kraków 2004, s. 251–252. Prawdziwy koniec tej anegdoty brzmi znacznie dosadniej: „A co się tyczy samejże, żeby tak się wyrazić, świńskości, to znałem pewnego Polaka, który zapadał w długie rozmyślania. Po czym, ocknąwszy się, mówił: – Świnia świni tyłek ślini. – Co masz na myśli? – zapytałem w końcu. Odpowiedział: – Myślę o Polakach". Por. tamże.

Wdzięczność za życzliwą lekturę winna jestem jej recenzentowi prof. dr. hab. Jerzemu Jarzębskiemu oraz recenzentom dysertacji: prof. zw. dr. hab. Aleksandrowi Nawareckiemu i doc. dr. hab. Markowi Zaleskiemu. Dodatkowe podziękowania należą się dr Annie Kałuży (za serdeczne rady) i Romanowi Zuberowi (za konsultację muzykologiczną).

# Bibliografia

## Źródła


Lipski L.: *Dzień i noc. Na otwarcie kanału Wołga-Don*. Lublin 1998.
Lipski L.: *Niespokojni*. Olsztyn 1998.
Lipski L.: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Wybór, oprac. i posłowie H. Gosk. Izabelin 2002.
Lipski L.: *Śmierć i dziewczyna*. Lublin 1991.


## Źródła pomocnicze


Alain-Fournier: *Mój przyjaciel Meaulnes*. Przeł. A. Iwaszkiewiczowa. Warszawa 1988.
Bataille G.: *Historia oka i inne historie*. Przeł. T. Komendant, W. Gilewski, I. Kania. Kraków 1991.
Bataille G.: *Ksiądz C*. Przeł. K. Jarosz. Warszawa 1998.
Bataille G.: *Moja matka*. Przeł. B. Sęk. Warszawa 1991.
Breton A., Soupault P.: *Les Champs magnétiques*. Paris 1996.
Céline L.-F.: *Podróż do kresu nocy*. Przeł. O. Hademann. Izabelin 2005.
Claudius M.: *Der Tod und das Mädchen*. Dostępne w Internecie: http://www.deutschedichter.de/ [data dostępu: 2.03.2010].
Eliot T.S.: *Jałowa ziemia*. Przeł. C. Miłosz. W: C. Miłosz: *Przekłady poetyckie*. Zebrała i oprac. M. Heydel. Kraków 2005, s. 55–75.

*Ewangelia według Świętego Łukasza*. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Przeł. J. Wujek. Tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli ks. S. Styś SJ, ks. W. Lohn SJ. Kraków 1962, s. 1244.

Flaubert G.: *Kuszenie Świętego Antoniego*. Przeł. A. Lange. Wrocław [b.r.w.].

Goethe J.W.: *Faust. Tragedii część pierwsza*. Przeł. W. Kościelski. Warszawa 1994.

Goethe J.W.: *Król Olszyn. Ballada*. Przeł. W. Syrokomla. W: *Dzieci*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Gdańsk 1988, s. 32–33 („Transgresje" 5).

Gombrowicz W.: *Dziennik 1961–1969*. T. 3. Kraków 2004.

Hesse H.: *Siddhartha. Poemat indyjski*. Przeł. M. Łukasiewicz. Poznań 1988.

Heym G.: *Berlin I*. Przeł. A. Kopacki. „Literatura na Świecie" 2001, nr 8/9, s. 63.

Hrabal B.: *Drybling Hidegkutiego, czyli rozmowy z Hrabalem*. Rozmawia L. Szigeti. Przeł. A. Kaczorowski. Izabelin 2002.

Iwaszkiewicz J.: *Brzezina*. W: J. Iwaszkiewicz: *Opowiadania wybrane*. Warszawa 1969, s. 97–194.

Iwaszkiewicz J.: *Sny. Ogrody. Sérénite*. Warszawa 1974.

Kasprowicz J.: *Wybór poezji*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.

*Księga Psalmów*. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Przeł. J. Wujek. Tekst poprawili oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzyli ks. S. Styś SJ, ks. W. Lohn SJ. Kraków 1962, s. 668.

Kuczok W.: *Widmokrąg*. Warszawa 2004.

Leiris M.: *Wiek męski*. Przeł. T. i J. Błońscy. Warszawa 1972.

Llosa M.V.: *Ciotka Julia i skryba*. Przeł. D. Rycerz. Poznań 2000.

Mann T.: *Buddenbrookowie. Dzieje upadku rodziny*. T. 1. Przeł. E. Librowiczowa. Warszawa 1971.

Mann T.: *Czarodziejska góra*. Przeł. J. Kramsztyk. Warszawa 1972.

Mann T.: *Śmierć w Wenecji*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1988.

Montherlant H. de: *Chłopcy*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1973.

Murakami H.: *Norwegian Wood*. Przeł. D. Marczewska, A. Zielińska-Elliott. Warszawa 2006.

Musil R.: *Niepokoje wychowanka Törlessa*. Przeł. W. Kragen. Kraków 2002.

Musil R.: *Trzy kobiety*. Przeł. T. Jętkiewicz, W. Kwaśniakowa, E. Sicińska. Warszawa 1978.

Musil R.: *Zespolenia. Historie nie historie*. Przeł. Z. Rybicka, W. Pieńkowski. Warszawa 1982.

Pawluśkiewicz J.: *Pani na domkach*. Kraków 2006.
Pessoa F.: *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*. Przeł. M. Lipszyc. Warszawa 2007.
Proust M.: *W stronę Swanna*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Kraków 2003.
Rilke R.M.: *Historia opowiedziana ciemności*. Przeł. K. Lupa. Warszawa 2000.
Rilke R.M.: *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*. Przeł. W. Hulewicz. Warszawa 1979.
Rimbaud J.A.: *Które iskają*. Przeł. B. Ostrowska. W: *Dzieci*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Gdańsk 1988, s. 71 („Transgresje" 5).
Roth J.: *Marsz Radetzky'ego*. Przeł. W. Kragen. Warszawa 1997.
Roth P.: *Konające zwierzę*. Przeł. J. Kozak. Warszawa 2006.
Rousseau J.J.: *Wyznania*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1978.
Schulz B.: *Księga listów*. Zebrał i oprac. J. Ficowski. Gdańsk 2002.
Schulz B.: *Opowiadania. Wybór listów i esejów*. Oprac. J. Jarzębski. Warszawa 1998.
Słowacki J.: *Godzina myśli*. W: J. Słowacki: *Utwory wybrane*. T. 1. Warszawa 1965.
Taborska A.: *Wieloryb, czyli przypadek obiektywny*. Wołowiec 2010.

## Opracowania

Adorno T.W.: *Dialektyka negatywna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1986.
Adorno T.W.: *Filozofia nowej muzyki*. Przeł. F. Wayda. Warszawa 1974.
Adorno T.W.: *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994.
Aleksandrowicz J.: *Psychoterapia. Podręcznik dla studentów, lekarzy i psychologów*. Warszawa 2000.
Alquié F.: *Kartezjusz*. Przeł. S. Cichowicz. Warszawa 1989.
Appelbaum A.: *Gułag*. Przeł. J. Urbański. Warszawa 2005.
Araszkiewicz A.: *Ciao-cacao*. Dostępne w Internecie: http://flaneriaa.blox.pl/2008/06/Ciao-cacao.html [data dostępu: 27.02.2010].
Arendt H.: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. Szostkiewicz. Kraków 1987.

Bachelard G.: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975.

Badinter E.: *Historia miłości macierzyńskiej*. Przeł. K. Choiński. Warszawa 1998.

Bakke M.: *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000.

Baranowska M.: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984.

Baranowska M.: *To jest wasze życie. Być sobą w chorobie przewlekłej*. Kraków 1994.

Barthes R.: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. i posłowie M. Bieńczyk. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999.

Barthes R.: *The Metaphor of the Eye*. Transl. J.A. Underwood. In: G. Bataille: *The Story of the Eye*. Transl. J. Neugroschel. Harmondsworth 1986, s. 121, cyt. za: S. Connor: *Mucha. Historia, antropologia, kultura*. Przeł. B. Stanek. Kraków 2008, s. 77.

Bataille G.: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. O. Hademann. Warszawa 1998.

Bataille G.: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Kraków 1992.

Beauvoir S. de: *Druga płeć*. Przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska. Warszawa 2003.

Bereś S.: *Piekło Leo Lipskiego*. „Odra" 1992, nr 1, s. 36–44.

Bereś S.: *Posłowie*. W: L. Lipski: *Niespokojni*. Olsztyn 1998.

Berman M.: *„Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu". Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. Szuster. Kraków 2006.

Bielik-Robson A.: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.

Bielik-Robson A.: *„Na pustyni". Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008.

Bieńczyk M.: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa 1998.

Blanchot M.: *Wokół Kafki*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1996.

Bloom H.: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.

Błahy J.: *Literatura jako lustro. O projekcji i odbiciach fizjologicznych w twórczości Leo Lipskiego*. Szczecin 2009.

Bolecki W.: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*. Kraków 1996.

Bolecki W.: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. Kraków 1999.

Braidotti R.: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. Derra. Warszawa 2009.
Brandys K.: *Miesiące 1982–1987*. Warszawa 1998.
Bronowski J.: *Źródła wiedzy i wyobraźni*. Przeł. S. Amsterdamski. Warszawa 1984.
Burt J.: *Szczur*. Przeł. A. Leśniak. Kraków 2006.
Caillois R.: *Siła powieści*. Przeł. T. Swoboda. Gdańsk 2008.
Cavalcante Schuback sá M.: *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej*. Przeł. L. Neuger. Kraków 2008.
Chombart de Lauwe M.-J.: *Inny świat – dzieciństwo*. Przeł. M. Ochab. W: *Dzieci*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Gdańsk 1988 („Transgresje" 5).
Chwin S.: *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk [b.r.w.].
Connor S.: *Mucha. Historia, antropologia, kultura*. Przeł. B. Stanek. Kraków 2008.
Czaplejewicz E.: *Polska literatura łagrowa*. Warszawa 1992.
Czapliński P.: *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*. „Teksty Drugie" 2004, nr 5, s. 9–22.
Czapski J.: *Rozproszone. Teksty z lat 1925–1988*. Zebrał i notami opatrzył P. Kądziela. Warszawa 2005.
Danek D.: *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*. Warszawa 1997.
Dąbrowski M.: *Polska awangarda prozatorska*. Warszawa 1995.
Delaperrière M.: *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. Dziadek. Katowice 2004.
*Depresja: ujęcie psychoanalityczne*. Red. K. Walewska, J. Pawlik. Warszawa 1992.
Dessuant P.: *Narcyzm. Przegląd koncepcji psychoanalitycznych*. Przeł. Z. Stadnicka-Dmitriew. Gdańsk 2007.
Douglas M.: *Czystość i zmaza*. Przeł. M. Bucholc. Warszawa 2007.
Drewnowski T.: *Wyprowadzka z czyśćca. Burzliwe życie pośmiertne Marii Dąbrowskiej*. Warszawa 2006.
Durand G.: *Wyobraźnia symboliczna*. Przeł. C. Rowiński. Warszawa 1986.
Duras M.: *Pisać*. Przeł. M. Pluta. Izabelin 2001.
Dybel P.: *Okruchy psychoanalizy. Teoria Freuda między hermeneutyką i poststrukturalizmem*. Kraków 2009.
Dybel P.: *Refleksje wokół diagramu różnicy seksualnej Jacques'a Lacana*. W: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000, s. 30–42.

*Dzieci*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Gdańsk 1988 („Transgresje" 5).

Eksteins M.: *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Przeł. K. Rabińska. Warszawa 1996.

Elias N.: *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*. Przeł. T. Zabłudowski. Warszawa 1980.

Fokkema D.: *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*. Przeł. H. Janaszek-Ivaničková. Warszawa 1994.

Freud A.: *Ego i mechanizmy obronne*. Przeł. M. Ojrzyńska. Warszawa 1997.

Freud S.: *Charakter a erotyka*. Przeł. R. Reszke, D. Rogalski. Warszawa 1996.

Freud S.: *Dwie nerwice dziecięce*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2000.

Freud S.: *Histeria i lęk*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2001.

Freud S.: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 1997.

Freud S.: *Poza zasadą przyjemności*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 2005.

Freud S.: *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*. Przeł. L. Jekels, H. Ivánka, W. Szewczuk. Warszawa 1987.

Freud S.: *Wizerunek własny*. Przeł. H. Załszupin. Warszawa 1990.

Freud S.: *Wstęp do psychoanalizy*. Przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki. Przejrzał i przedmową opatrzył K. Obuchowski. Warszawa 1995.

Giedroyc J., Bobkowski A.: *Listy 1946–1961*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył J. Zieliński. Warszawa 1997.

Gilmore D.D.: *Mizoginia czyli męska choroba*. Przeł. J. Margański. Kraków 2003.

Głowiński M.: *Literackość muzyki – muzyczność literatury*; *Muzyka w powieści*. W: *Prace wybrane Michała Głowińskiego*. Red. R. Nycz. T. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 189–218.

Gola B.: *Modele zachowań seksualnych w prasie młodzieżowej i poglądach nastolatków*. Kraków 2008.

Gosk H.: *Fikcja i autentyk*. „Nowe Książki" 1996, nr 2, s. 40.

Gosk H.: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998.

Gosk H.: *Opowiem wam o… sobie*. „Kresy" 1995, nr 4, s. 37–48.

Gosk H.: *Trzeci wymiar*. „Nowe Książki" 1992, nr 4, s. 36–37.

Gross N.: *Lipski*. „Kontury" 1997, nr 9, s. 14, cyt. za: J. Błahy: *Literatura jako lustro. O projekcji i odbiciach fizjologicznych w twórczości Leo Lipskiego*. Szczecin 2009, s. 60.

Grynberg H.: *Prawda nieartystyczna*. Katowice 1990.
Guiomar M.: *Zasady estetyki śmierci*. Przeł. T. Swoboda. W: *Wymiary śmierci*. Wybór i słowo wstępne S. Rosiek. Gdańsk 2002, s. 77–94.
Hejmej A.: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2008.
Hejmej A.: *Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej („Podróż zimowa" S. Barańczaka)*. W: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002, s. 331–374.
Iwaszkiewicz J., Jeleńska T., Jeleński K.A.: *Korespondencja*. Oprac. R. Romaniuk. Warszawa 2008. Biblioteka „WIĘZI". T. 226.
Janion M.: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000.
Janion M.: *Dusza wychowanka Törlessa*. W: *Dzieci*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Gdańsk 1988 („Transgresje" 5).
Janion M.: *„Jeśli mówię o czymś na pozór całkiem innym, to i tak mówię o Auschwitz"*. W: M. Janion: *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009, s. 279–311.
Janion M.: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Studia o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991.
Janion M.: *Żyjąc tracimy życie*. Warszawa 2001.
Jarzębski J.: *Proza dwudziestolecia*. Kraków 2005.
Jarzębski J.: *Wstęp*. W: B. Schulz: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
Jastrun T.: *Zamurowany we własnym ciele. Opowieść o L. Lipskim*. „Plus Minus", nr 29 (236), dodatek tygodniowy do „Rzeczpospolitej" z dn. 19–20.07.1997, s. 5–6.
Jay M.: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley 1994.
Joffe H.: *Kafka z ulicy Bugraszow*. „Fraza" 1996, nr 13, s. 162–166.
Kadmon: *Skatologia, czyli czarna sztuka*. Przeł. D. Misiuna. Dostępne w Internecie: http://okultura.pl/texts/novum/005.php [data dostępu: 28.02.2010].
Karwowska B.: *Ciało. Seksualność. Obozy zagłady*. Kraków 2009.
*Katolicki komentarz biblijny*. Red. nauk. wyd. oryg. R.E. Brown SS, J.A. Fitzmyer SJ, R.E. Murphy. Red. nauk. wyd. pol. W. Chrostowski. Warszawa 2004.
Kielar W.: *Annus mundi*. Wrocław 2004.

Kierkegaard S.: *Powtórzenie. Próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusa*. Przeł. B. Świderski. Warszawa 1992.

Kierkegaard S.: *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. W: S. Kierkegaard: *Albo, albo*. T. 1. Przeł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1982.

Killingmo B.: *Psychoanalityczna metoda leczenia. Zasady i pojęcia*. Przeł. J. Kubitsky. Gdańsk 1995.

Kisiel M.: *O próbach typologii prozy polskiej na obczyźnie po 1939 roku*. W: *Proza polska na obczyźnie. Problemy – dyskursy – uzupełnienia*. T. 1. Red. Z. Andres, J. Pasterski, A. Wal. Rzeszów 2007, s. 27–36.

Kitliński T.: *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*. Kraków 2001.

*Kobiety chore na świat. Rozmowa z P. Giedrowiczem*. Rozmawiał P. Grząbka. „Playboy" 2006, nr 7, s. 23–31.

Kochańczyk A.: *„Z głębokości wołam do Ciebie". O prozie Leo Lipskiego*. „Akcent" 1995, nr 1, s. 113–124.

Koziołek R.: *Wuj Tarabuk i nędza pisania*. „FA-art" 1998, nr 3 (33), s. 14–19.

Koźniewski K.: *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych*. Warszawa 1976.

Krawczyńska D.: *Małe narracje o Zagładzie*. W: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska. Łódź 2009, s. 793–810.

Kristeva J.: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007.

Kubale A.: *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*. Wrocław 1984.

Kutter P.: *Współczesna psychoanaliza. Psychologia procesów nieświadomych*. Przeł. A. Ubertowska. Gdańsk 2000.

Kuźma E.: *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.

Kwiatkowski J.: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990.

Lacan J.: *Écrits*. Paris 1966.

Lacan J.: *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie. Referat wygłoszony na kongresie rzymskim 26–27 września 1953 w Instituto di psicologia della universitá di Roma*. Przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski. Warszawa 1996.

Le Goff J., Truong N.: *Historia ciała w średniowieczu*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2006.

Leder S.: *Nerwice*. W: *Psychiatria. Podręcznik dla studentów medycyny*. Red. A. Bilikiewicz, W. Strzyżewski. Warszawa 1992.

Leociak J.: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009.

Lipski J.J.: *Wstęp*. W: J. Kasprowicz: *Wybór poezji*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.

*Literatura emigracyjna 1939–1989*. T. 2. Kom. red. J. Garliński i in. Katowice 1996.

*Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*. Red. T. Terlecki. T. 1. Londyn 1964.

*Literatura polska wobec Zagłady*. Red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa 2002.

Łuszczykiewicz P.: *Emil, Piotruś i inni (o prozie Leo Lipskiego)*. „Twórczość" 1992, nr 4/5, s. 165–166; a także w: P. Łuszczykiewicz: *Po balu. Eseje o literaturze polskiej*. Warszawa 1998.

Man P. de: *Ideologia estetyczna*. Przeł. A. Przybysławski. Gdańsk 2000.

Mandal E.: *Miłość, władza i manipulacja w bliskich związkach*. Warszawa 2008.

Matuszewski K.: *Georges'a Bataille'a mistyczna partuza /I/*. Dostępne w Internecie: http://nowakrytyka.pl/spip.php?article77 [data dostępu: 20.01.2010].

Menninghaus W.: *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. Sowinski. Kraków 2009.

Mielhorski R.: *„Pisarzy jest wielu, ale Lipski tylko jeden"*. „Fraza" 1996, nr 13, s. 160–161.

Mielhorski R.: *Usunięte dno cierpienia. „Święty Paweł" Leo Lipskiego*. W: R. Mielhorski, G. Piotrowski, R. Preus, M.H. Staśkiewicz: *Wyobraźnia stwarzająca. Analizy i interpretacje małych form prozatorskich*. Bydgoszcz 1994.

Mielhorski R.: *Wobec rozpaczy*. „Akcent" 1993, nr 3, s. 198–201.

Mielhorski R., Piotrowski G., Preus R., Staśkiewicz M.H.: *Wyobraźnia stwarzająca. Analizy i interpretacje małych form prozatorskich*. Bydgoszcz 1994.

Mizielińska J.: *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*. Kraków 2006.

Nancy J.-L.: *Corpus*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2002.

Nawarecki A.: *Pokrzywa. Eseje*. Chorzów–Sosnowiec 1996.

Nawarecki A.: *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*. Katowice 1993.

Nietzsche F.: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. W. Berent. Kęty 2004.

Niewiadomski A.: *Pomiędzy milczeniem a próbą powieści. Na marginesie drugiego krajowego wydania opowiadań Leo Lipskiego*. „Kresy" 1992, nr 12, s. 115–120.

Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.

Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.

*Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków 2004.

Ong W.: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. J. Japola. Lublin 1992.

Opacka A.: *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*. Katowice 1998.

Orska J.: *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004.

Paglia C.: *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*. Przeł. M. Kuźniak, M. Zapędowska. Poznań 2006.

*Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*. Red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska. Łódź 2009.

Panas W.: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996.

Pankowski M.: *Wolny od łzy*. „Kultura" 1957, nr 7/8, s. 211–213.

Paz O.: *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*. Przeł. P. Fornelski. Kraków 1996.

Peiper T.: *Pisma wybrane*. Oprac. S. Jaworski. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.

Podraza-Kwiatkowska M.: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994.

Popiel M.: *Księga byle jaka. O „Nietocie" Tadeusza Micińskiego*. W: *Lektury polonistyczne*. T. 2: *Od realizmu do preekspresjonizmu*. Red. G. Matuszek. Kraków 2001, s. 172–198.

Porter R.: *Szaleństwo. Rys historyczny*. Przeł. J. Karłowski. Poznań 2003.

Praz M.: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa 1974.

Przybylski R.: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970.

Przybylski R.: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1978.

*Psychiatria. Podręcznik dla studentów medycyny*. Red. A. Bilikiewicz, W. Strzyżewski. Warszawa 1992.

*Psychoanaliza i literatura*. Wybór, red. i oprac. P. Dybel, M. Głowiński. Gdańsk 2001.
Purc-Stępniak B.: *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*. Gdańsk 2004.
Rich A.: *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*. Przeł. J. Mizielińska. Warszawa 2000.
Ritz G.: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*. Przeł. A. Kopacki. Kraków 1999.
Rosińska Z.: *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*. Warszawa 1985.
Rorty R.: *Przygodność, ironia, solidarność*. Przeł. W.J. Popowski. Warszawa 1996.
Rubinstein A.: *Moje młode lata*. Przeł. T. Szafar. Warszawa 1986.
Sambor M. [M. Chmielowiec]: *Pieśń o ziemi nieludzkiej*. „Wiadomości" 1957, nr 12, s. 4.
Sambor M.: *Uwagi o prozie beletrystycznej*. W: *Literatura polska na obczyźnie 1940–1960*. Red. T. Terlecki. T. 1. Londyn 1964.
Sariusz-Skąpska I.: *Polscy świadkowie GUŁagu. Literatura łagrowa 1939–1989*. Kraków 2002.
Segal H.: *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*. Przeł. P. Dybel. Kraków 2003.
Segal H.: *Psychoanaliza, literatura i wojna. Pisma z lat 1972–1995*. Przeł. D. Golec [i in.]. Gdańsk 2005.
Segal H.: *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej oraz Psychoza i twórczość artystyczna i inne eseje*. Przeł. D. Golec, G. Rutkowska, A. Czownicka. Gdańsk 2006.
Segal H.: *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein*. Przeł. Ł. Penderecki. Gdańsk 2005.
Shallcross B.: *Rzeczy i Zagłada*. Kraków 2010.
Sławiński J.: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskie*j. Kraków 1998.
Steiner G.: *Gramatyki tworzenia. Na podstawie wygłoszonych w roku 1990 wykładów imienia Gifforda*. Przeł. J. Łoziński. Poznań 2004.
*Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. Głowiński, K. Chmielewska, K. Makaruk, A. Molisak, T. Żukowski. Kraków 2005.
Stróżewski W.: *Claritas*. „Estetyka" 1961, R. 2, s. 126–144.
Szczeklik A.: *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*. Kraków 2002.
*Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*. Wybór H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski. Warszawa 1998.

Szymutko S.: *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*. Katowice 1998.

Taborska A.: *Wszystko to brzmi jak bajka…* W: G. Prassinos: *Twarz muśnięta smutkiem*. Przeł. A. Taborska. Warszawa 2005, s. 5–15.

Thomas L.-V.: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 2001.

Todorov T.: *Ogród niedoskonały*. Przeł. H. Abramowicz, J.M. Kłoczkowski. Warszawa 2003.

Tokarska-Bakir J.: *Energia odpadków*. W: M. Douglas: *Czystość i zmaza*. Przeł. M. Bucholc. Warszawa 2007.

Tomkowski J.: *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*. Warszawa 2001.

Tomkowski J.: *Wesz między nutami*. [Recenzja z: L. Lipski: *Opowiadania zebrane*. Wstęp: jz. Warszawa 1988]. „Res Publica" 1990, nr 1, s. 114–115.

Tournier M.: [*Ludojad-mag*]. Przeł. B. Grzegorzewska. W: *Dzieci*. Wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Chwin. T. 1. Gdańsk 1988, s. 38–39 („Transgresje" 5).

Ubertowska A.: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007.

Uniłowski K.: *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006.

Voisine-Jechova H.: *Obcy albo wieloraki. Kilka rozważań na temat motywu tożsamości w powieściach pierwszej połowy XX wieku*. W: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*. Red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec. Kraków 2007, s. 313–332.

Vries de Mzn. Rabin S.P.: *Obrzędy i symbole Żydów*. Przeł. A. Borowski. Kraków 2008.

Ważyk A.: *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976.

Werner A.: *Zwyczajna Apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*. Warszawa 1981.

Węgrzyniakowa A.: *„Wszystko i Nic" w „Podróży zimowej" Stanisława Barańczaka*. „Opcje" 1995, nr 1/2, s. 105–111.

Wojciszke B.: *Psychologia miłości. Intymność. Namiętność. Zaangażowanie*. Gdańsk 2005.

Wyka K.: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974.

*Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*. Red. P. Czapliński, D. Domańska. Poznań 2009.

Zaleski M.: *Masochista na Cyterze*. „Teksty Drugie" 2005, nr 3, s. 52–66.

Zaleski M.: *Zamiast*. W: M. Zaleski: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2005, s. 192–248.

Zawadzki A.: *Literatura a myśl słaba*. Kraków 2009.

Zielińska B.: *W kloace świata. O „Piotrusiu" Leo Lipskiego*. „Teksty Drugie" 2003, nr 5, s. 37–54.

Žižek S.: *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. J. Margański. Warszawa 2003.

Žižek S.: *Przekleństwo fantazji*. Przeł. A. Chmielewski. Wrocław 2001.

Żemła K.: *Przetłumaczyć łagier: rosyjska i polska literatura łagrowa we wzajemnych przekładach*. Katowice 2000.

Żółkiewski S.: *Kultura. Socjologia. Semiotyka. Studia*. Warszawa 1979.

Żurek S.J.: *O antysemityzmie, Leo Lipskim i „Ludziach z Maisons-Laffitte". Rozmowa z Łucją Pinczewską-Gliksman*. „Tygiel Kultury" 1999, nr 7/9.

# Indeks osobowy


Abramowicz Henryk 116, 228
Adorno Theodor W. 71, 109, 171, 172, 219
Alain-Fournier, właśc. Henri Alban Fournier 21, 39, 85–87, 91, 96, 217
Alcoforado (d'Alcoforado) Mariana 54
Alquié Ferdinand 12, 219
Amsterdamski Stefan 9, 221
Andrzejewski Jerzy 121
Appelbaum Anne 133, 219
Araszkiewicz Agata 152
Arendt Hannah 153
Aretino Pietro 54
Arystofanes 60
Axer Erwin 17

Babel Izaak 54
Bach Jan Sebastian 32, 195
Bachelard Gaston 9, 11, 14, 15, 98–100, 143, 149–151, 194, 220
Badinter Elisabeth 95, 97, 220
Bakke Monika 143, 146, 220
Balzac Honoré de 53
Baranowska Małgorzata 37, 41, 42, 46, 220
Barańczak Stanisław 167
Barrè M.L. SS 176
Barrès Maurice 84, 86
Barthes Roland 25, 31, 116, 149, 220
Bataille Georges 13, 21, 22, 27, 34, 39, 58–60, 72, 86, 90, 96, 108, 117, 130, 149, 212, 213, 217, 220, 225, 233, 236
Baudelaire Charles 78
Beard George Miller 111
Beauvoir Simone de 106, 107, 220
Beethoven Ludwig van 32
Berent Wacław 209
Bereś Stanisław 65, 220
Berghahn V. 88
Berman Marshall 124, 220
Bielik-Robson Agata 13, 126, 178, 196, 200, 220
Bieńczyk Marek 25, 116, 220
Bilikiewicz Tadeusz 111, 224, 226
Blanchot Maurice 12–14, 124, 126, 127, 130, 131, 211–213, 220
Bloom Harold 177, 182
Błahy Jarosław 130, 193, 220, 222

Błońska Teresa 142, 218
Błoński Jan 142, 218
Bobkowski Andrzej 37, 38, 121, 174, 175, 183, 212–214, 222
Bolecki Włodzimierz 42, 46, 220
Bonaparte Maria 98
Borkowska Grażyna 177
Borowski Andrzej 100, 140, 154, 228
Borowski Tadeusz 123, 154, 228
Braidotti Rosi 80, 221
Brandys Kazimierz 16, 17, 39, 221
Brantome Pierre de 54
Breton André 47, 108, 217
Breza Tadeusz 18, 51
Broch Hermann 82
Brodzka-Wald Alina 203
Bronowski Jacob 9, 221
Brown Raymond E. 176
Bruno Giordano 94
Buber Martin 53
Bucholc Marta 60, 221, 228

Caillois Roger 86, 221
Callot Jacques 21
Canetti Elias 82
Čapek Karel 54
Carrington Leonora 108
Cavalcante Schuback Marcia sá 131, 221
Céline Louis-Ferdinand 54, 63–65, 68, 69, 76, 89, 96, 139, 152, 202, 217, 233, 236
Chciuk Andrzej 121
Chmielewska Katarzyna 203, 204
Chmielewski Adam 111, 227, 229
Chmielowiec Michał, zob. Sambor Michał
Chodorow Nancy 96
Choiński Krzysztof 95, 220
Chombart de Lauwe Maria-José 21, 221
Chopin Fryderyk 32, 94
Choromański Michał 18, 51
Chrostowski Waldemar 176
Chudak Henryk 98, 143, 150, 194, 220, 227
Chwin Stefan 21, 82, 101, 162, 218, 219, 221–223, 228
Cichowicz Stanisław 12, 219
Cieśla-Korytowska Maria 142, 219, 228
Claudius Mathias 160, 163, 164, 166, 167, 171, 217
Connor Steven 146, 149, 219–221
Czaplejewicz Eugeniusz 133, 221
Czapliński Przemysław 123, 204, 221, 228
Czapska Maria 121, 123
Czapski Józef 121, 123, 175
Czownicka Anna 10, 109, 227
Czyżewski Aleksander 17

Dali Salvadore 150
Dąbrowska Maria 18, 221
Dąbrowski Mieczysław 18, 51, 221
Delaperrière Maria 15, 41, 221
Deleuze Gilles 206
Delvoye Wim 152
Derra Aleksandra 80, 221
Derrida Hélène 95
Derrida Jacques 13
Dessuant Pierre 128, 221
Diabelli Anton 173
Dickinson Emily 60, 141, 226
Dolto Françoise 95
Domańska Ewa 204
Dostojewski Fiodor 54

Douglas Mary 60, 71, 221, 228
Drewnowski Tadeusz 18, 221
Durand Gilbert 9, 14, 221
Duras Marguerite 146, 173, 221
Dybel Paweł 9, 10, 14, 178, 205, 210, 221, 227
Dygat Stanisław 39
Dziadek Adam 15, 41, 221

Eckermann Johann Peter 55
Edelman Marek 129
Einstein Albert 35, 69
Eksteins Modris 91, 222
Elbinger Ida 117, 154
Elias Norbert 67, 222
Eliot Thomas Stearns 101, 217
Emin Tracy 60

Falski Maciej 22, 51, 63, 139, 224
Faulkner William 53
Ficowski Jerzy 125, 219
Fink Georg 16, 48
Fitzmyer Joseph A. 176, 223
Flaubert Gustav 54, 196, 198–202, 218
Flier Yakov 135
Fornelski Piotr 28, 84, 226
Foucault Michel 192
France Anatol 54, 84, 177
Frenkel Stanisław 204
Freud Anna 112, 113
Freud Sigmund 9–11, 21–23, 25, 27, 31, 33, 53, 70, 82, 88, 110–114, 160, 186, 206, 210, 221, 222

Gard Roger Martin du 54
Garliński Józef 16, 225
Gide André 86
Giedrowicz Piotr 213, 224
Giedroyc Jerzy 37, 38, 48, 133, 174, 175, 183, 208, 212, 213, 222
Gifford Adam 11, 58, 227
Gilewski Wojciech 28, 217
Gilmore David D. 96, 104, 105, 222
Glasworthy John 56
Gliksman Łucja z d. Pinczewska, pseud. Wanda Falk 94, 122, 229
Głowiński Michał 172, 203, 222, 227
Goethe Johann Wolfgang 66, 78, 79, 158, 171, 218
Gola Beata 91, 222
Golec Danuta 10, 11, 109, 227
Gombrowicz Witold 18, 38, 39, 42, 51, 121, 183, 214, 215, 218, 220, 228
Gomułka Władysław 214
Gosk Hanna 8, 16, 28, 39, 40, 42, 57, 122, 126, 143, 175, 204, 213, 217, 222
Gross Jan Tomasz 123
Gross Natan 193, 222
Grubiński Wacław 133
Grudzińska-Gross Irena 123
Grynberg Henryk 203, 206, 223
Grząbka Patryk 213, 224
Grzegorzewska Barbara 171, 228
Guiomar Michel 11, 12, 184, 185, 189, 191, 194, 223
Guzy Piotr 121

Hademann Oskar 55, 64, 217, 220
Haris Frank 55
Haupt Zygmunt 121
Heidegger Martin 13, 199

Heisenberg Werner 210
Hejmej Andrzej 167, 170, 172, 173, 223
Herling-Grudziński Gustaw 16, 121, 142
Hesse Hermann 54, 194, 196, 199–202, 218
Heydel Magda 101, 217
Heym Georg 47, 218
Hidegkuti Nándor 52, 218
Hłasko Marek 121
Hölderlin Friedrich 124
Horko Tadeusz 17
Houellebecq Michel 213
Hrabal Bohumil 52, 218
Hulewicz Witold 77, 218
Husserl Edmund 82
Huxley Aldous 54

Irigaray Lucy 143
Isaacs Susan 10
Ivánka Helena 186, 222
Iwaniuk Wacław 17, 121
Iwaszkiewicz Jarosław 32, 37, 42, 51, 77, 122, 126, 158, 169, 173, 210, 212, 218, 223, 224, 226, 227
Iwaszkiewiczowa Anna 86, 87

Janion Maria 12, 21, 71, 82, 85, 88, 98, 162, 204, 218, 219, 221–223, 228
Japola Józef 201, 226
Jarosz Krzysztof 34, 217
Jarzębski Jerzy 4, 19, 42, 48, 216, 219, 223
Jastrun Tomasz 54, 223
Jaworski Stanisław 44, 226
Jay Martin 151, 223
Jekels Ludwik 186, 222
Jeleńska Teresa 212, 223
Jeleński Konstanty A. 212, 223
Jętkiewicz Teresa 81, 218
Joffe Henryk 53, 54, 121, 124, 223
Joyce James 60, 82

Kaczorowski Aleksander 52, 218
Kaden-Bandrowski Juliusz 16
Kadmon 150, 223
Kafka Franz 12, 56, 96, 126, 130, 131, 171, 214, 233, 236
Kania Ireneusz 28, 117, 130, 217, 220, 224
Karłowski Jan 111, 226
Kartezjusz 12, 59, 219
Karwowska Bożena 136, 140, 223
Kasprowicz Jan 48, 49, 225
Kądziela Piotr 121, 221
Kempnerówna S. 111, 222
Kielar Wiesław 152, 223
Kierkegaard Søren 158, 164, 165, 172, 180, 197, 224
Kiersnowski Ryszard 17
Kijowski Andrzej 88
Killingmo Bjørn 112, 224
Kitliński Tomek 115, 117, 224
Klein Melanie 10, 109, 112–114, 227
Kliszko Zenon 214
Kłoczkowski Janusz 116, 228
Koch Hans-Gerd 214
Kocjan Krzysztof 12, 194, 196, 211, 220, 228
Komendant Tadeusz 28, 217
Kopacki Andrzej 47, 77, 173, 210, 218, 227
Kościelski Władysław 78, 218
Kott Jan 17

Koziołek Ryszard 58, 224
Koźniewski Kazimierz 16, 17, 224
Kragen Wanda 73, 88, 218, 219
Krall Hanna 129
Kramsztyk Józef 77, 202, 218
Krawczyńska Dorota 203, 206–208, 224, 225
Kristeva Julia 22, 51, 60, 63, 66, 68–70, 115, 117, 139, 224
Kroński Tadeusz 71
Krzemieniowa Krystyna 71, 109, 219
Kselmann J.S. SS 176
Kubale Anna 24, 26, 32, 224
Kubitsky Jacek 112, 224
Kuczok Wojciech 162, 218
Kuźma Erazm 47, 224
Kuźniak Marek 60, 141, 226
Kwaśniakowa Walentyna 81, 218
Kwiatkowski Jerzy 17, 19, 224
Kwiatkowski Tadeusz 39

Lacan Jacques 13, 111, 115, 178, 209, 221, 224, 229
Laclos Pierre Choderlos de 54
Lacroix Paul 56
Leder Stanisław 111, 112, 224
Leiris Michel 85, 86, 89, 90, 142, 212, 213, 218, 233, 236
Leociak Jacek 163, 203, 225
Lerski Jerzy 17
Leśniewska Maria 107, 220
Librowiczowa Ewa 74, 218
Lipschütz Stanisław, właśc. Lipszyc Szlomo 143
Lipski Jan Józef 48
Lipski Leo, właśc. Lipschütz 7, 8, 10–15, 17, 22, 23, 26, 27, 31–34, 39, 42, 43, 48, 50–53, 57
Lipszyc Michał 7
Liszt Franciszek 32
Llosa Mario Vargas 160, 218
Lohn Władysław ks. SJ 192, 218
Löw Ryszard 122
Lupa Krystian 20, 219

Łobodowski Józef 121
Łoziński Jerzy 11, 58, 227
Łukasiewicz Małgorzata 199, 218

Maar Dora 108
Mackiewicz Józef 121
Mackiewicz Stanisław 121
Majewski Tomasz 204, 224, 226
Makaruk Katarzyna 204, 227
Malewska Hanna 18
Malraux André 54
Man Paul de 13, 208
Mandal Eugenia 116, 225
Mann Tomasz 40, 53, 54, 66, 74–77, 86, 91, 92, 138, 163, 202, 218, 233, 236
Marczewska Dorota 125, 218
Margański Janusz 96, 209, 222, 229
Marinetti Filippo Tommaso 45
Markiewicz Władysław 60
Markowski Michał Paweł 25, 116, 220
Marks Karol 124
Matuszek Gabriela 99, 226
Matuszewski Krzysztof 86, 225
Matuszewski Ryszard 17
Mendelssohn-Bartholdy Feliks 138
Menninghaus Winfried 28, 57, 70, 72, 97, 197, 214, 225
Merleau-Ponty Maurice 143
Metallmann Joachim 39, 40
Miciński Tadeusz 41, 99, 226

Mickiewicz Adam 100, 156
Mielhorski Robert 39, 54, 121, 122, 164, 225
Millais John Everett 101
Miłosz Czesław 71, 101, 121, 217, 229
Misiuna Dariusz 150, 223
Mizielińska Joanna 97, 225, 227
Molisak Alina 204, 227
Montherlant Henry de 21, 23, 54, 66, 76, 85, 86, 89–91, 96, 107, 110, 218
Mrożek Sławomir 121
Müller Michael 214
Murakami Haruki 125, 218
Murphy Roland E. 176, 223
Musil Robert 80–82, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 96, 116, 142, 218
Musset Alfred de 54, 78
Mycielska Gabriela 107, 220

Nałkowska Zofia 53, 154
Nawarecki Aleksander 171, 216, 225
Neferetiti 60, 141, 226
Neuger Leonard 131, 221
Neugroschel Joachim 149, 220
Nietzsche Friedrich 53, 174, 199, 201, 202, 225
Novalis, właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg 78
Nowakowski Tadeusz 17, 121
Nowicki Maciej 122
Nycz Ryszard 172, 222, 226

Obertyńska Beata 133
Obuchowski Kazimierz 111, 222
Ochab Maryna 21, 221
Ofili Chris 60
Ojrzyńska Małgorzata 113, 222
Ong Walter J. 64, 201, 226
Opacka Anna 64, 226
Oppenheim Meret 108
Orska Joanna 51, 226
Osterer Tonia 94
Ostrowska Bronisława 162, 219

Paganini Niccolò 32
Paglia Camille 60, 66, 79, 89, 99, 105, 141, 226
Panas Władysław 203, 226
Pankowski Marian 121, 123, 139, 142, 147, 148, 183, 226
Parnicki Teodor 18, 121
Pasley Malcolm 214
Pawluśkiewicz Joanna 68, 219
Paz Octavio 28, 84, 91, 116, 226
Peiper Tadeusz 44, 46, 51, 210, 226
Penderecki Łukasz 10, 113, 227
Pessoa Fernando 7, 8, 10, 219
Picasso Pablo 41
Pieńkowski Wojciech 81, 218
Pietrkiewicz Jerzy 121
Pinczewska-Gliksman Łucja, zob. Gliksman Łucja
Piotrowski Grzegorz 39, 164, 225
Platon 58, 131, 132
Pluta Magdalena 146, 221
Podraza-Kwiatkowska Maria 27, 226
Poe Edgar Allan 98, 99
Pope Alexander 60
Popiel Magdalena 99, 226
Popowski Wacław Jan 206, 227
Porter Roy 111, 226
Prassinos Gisèle 108, 185, 228
Praz Mario 30, 78, 80, 86, 155, 226

Preus Robert 39, 164, 225
Prokopiuk Jerzy 160, 222
Proust Marcel 53, 54, 82–84, 86, 91, 92, 109, 116, 219, 233, 236
Przyboś Julian 51
Przybylski Ryszard 31, 32, 42, 77, 138, 169, 226
Przybysławski Artur 208, 225
Puchalska Iwona 142, 228
Purc-Stępniak Beata 144, 227

Queneau Raymond 108

Rabelais François 56, 60, 66
Rabińska Krystyna 91, 222
Rachmaninow Siergiej 138
Radetzky Joseph 73, 75, 219
Rank Otto 58
Reszke Ryszard 25, 70, 179, 222
Rich Adrienne 97
Rilke Rainer Maria 19, 21, 27, 33, 54, 77
Rimbaud Arthur 42, 162
Ritz German 77, 227
Rogalski Dariusz 70, 222
Romaniuk Radosław 212, 223
Romanowiczowa Zofia 140
Rorty Richard 206, 227
Rosiek Stanisław 11, 184, 223
Rosińska Zofia 147, 227
Roth Joseph 73, 74, 91, 92, 219
Rowiński Czesław 9, 221
Różewicz Tadeusz 17
Rubinstein Antoni 32
Rubinstein Artur 77, 227
Rudnicki Adolf 18
Rutkowska Grażyna 10, 109, 227
Rybicka Zofia 81, 218
Rycerz Danuta 160, 218
Rytard Tadeusz 43

Saint-Simon Henri de 55, 90
Sambor Michał 13, 14, 122, 123, 139, 141, 161, 170, 227
Sariusz-Skąpska Irena 133, 227
Sartre Jean Paul 28
Schönberg Arnold 32
Schubert Franz 32, 157, 159, 161, 163–170, 172
Schulz Bruno 18, 37–39, 41, 42, 46, 48, 51, 125, 171, 219, 220, 223
Schumann Robert 32, 34
Segal Hanna 10, 11, 109, 112–114, 205, 210, 227
Sęk Bożena 22, 217
Shallcross Bożena 151, 154, 227
Shelley Percy Bysshe 78
Sicińska Edyta 81, 218
Sikorska Liliana 178, 221
Silva Umberto 212
Siwiec Magdalena 142, 228
Skarga Barbara 133
Sławiński Janusz 38, 46, 227
Słowacki Juliusz 26, 32, 33, 219
Sokrates 58
Sołżenicyn Aleksander 123
Soupault Philippe 47, 217
Sowinski Grzegorz 28, 57, 197, 214, 225
Stadnicka-Dmitrew Zuzanna 128, 221
Staff Leopold 27, 218
Staliński Tomasz 121
Stanek Barbara 146, 220, 221
Staśkiewicz Mariola H. 39, 164, 225

Stawar Andrzej 121
Steiner George 11, 58, 227
Stempowski Jerzy 121
Straszewicz Czesław 121
Strawiński Igor 171, 195
Stróżewski Władysław 190, 227
Strzyżewski Włodzimierz 111, 224, 226
Styś Stanisław ks. SJ 192, 218
Swinarski Konrad 121
Swoboda Tomasz 11, 86, 184, 221, 226
Szafar Tadeusz 77, 227
Szczeklik Andrzej 158, 227
Szewczuk Włodzimierz 186, 222
Szigeti László 52, 218
Szmaglewska Seweryna 136, 140
Szostkiewicz Adam 153, 219
Szuman Stefan 125
Szuster Marcin 124, 178, 220
Szymutko Stefan 13, 228

Świderski Bronisław 180, 224

Taborska Agnieszka 66, 185, 219, 228
Tatarkiewicz Anna 98, 143, 150, 194, 220
Terlecki Tymon 14, 225, 227
Thomas Louis-Vincent 196, 228
Thoreau Henry David 125
Todorov Tzvetan 116, 117, 119, 228
Tokarska-Bakir Joanna 60, 228
Tomkowski Jan 18, 163, 228
Torberg Friedrich 16, 48, 50
Tournier Michel 171, 228
Trznadel Jacek 23, 90, 218
Tuwim Julian 50
Twardowski Jan 17
Tzara Tristan 41

Underwood J.A. 149, 220
Urbański Jakub 133, 219

Velázquez Diego 211
Verlaine Paul 55
Villon François 54
Voisine-Jechova Hana 142, 228
Vries de Mzn. Rabin Simon Philip 100, 140, 228

Wagner Ryszard 172, 213
Wat Aleksander, właśc. Aleksander Chwat 212
Wayda Fryderyka 172
Ważyk Adam 21, 35–37, 39, 46, 49–51, 228
Werner Andrzej 123, 228
Węgrzyniakowa Anna 167, 228
Wieniawski Henryk 32
Wierzyński Kazimierz 121
Wirpsza Witold 17
Witkiewicz Stanisław Ignacy, pseud. Witkacy 38, 42, 54, 220
Wittlin Józef 121, 122, 126
Wojciszke Bogdan 118, 228
Woolf Virginia 142
Wujek Jakub 192, 218
Wyka Kazimierz 39, 228

Zabłudowski Tadeusz 67, 222
Zaleski Marek 111, 216, 228, 229
Zaniewicki Witold 111, 222
Zapędowska Maria 60, 141, 226
Zawadzki Andrzej 140, 229

Zeidler-Janiszewska Anna 204, 224, 226
Zelenay Tadeusz 17
Zielińska Barbara 176, 177, 180, 181, 189, 192, 200, 229
Zielińska-Elliott Anna 125
Zieliński Jan 38, 175, 213, 222, 227
Žižek Slavoj 111, 115, 209, 229
Żaboklicki Kazimierz 30, 78, 155, 226
Żeleński (Boy) Tadeusz 84, 219
Żemła Katarzyna 133, 229
Żółkiewski Stefan 17, 18, 229
Żukowski Tomasz 204, 227
Żurek Sławomir Jacek 94, 229
Żywulska Krystyna 140

Marta Cuber

# Triumphs of imagination
## On poetry by Leo Lipski

Summary

*Triumphs of imagination. On poetry by Leo Lipski* is a monograph totally devoted to the literary output of one of the most outstanding 20th century Polish writers. The author includes here the elements of his biography too, basically, though, she emphasizes the interpretative layer of the work. The book analyses Lipski's juvenilia (chapters: *Strefa ciągłości i zerwania…* and *Sprawy splątane i zamienne*), his first post-war novel *Niespokojni* (chapter *"Coś" marzenia…*) a labour-camp triptych *Dzień i noc* (chapters: *Szklana kula…*, *Muchy…*, *Wesz…*), a mini-novel *Piotruś* (chapter *"Nic" rzeczywistości*) and two small-scale narrations: *Paryż ze złota* and a story *Sarni braciszek*.

*Triumphs of imagination…* were ordered chronologically and thematically at the same time. The first part concerns avant-garde motives in Lipski's juvenilia: the language of cubism, surrealism and expressionism, as well as older discourses and more deeply rooted in a tradition of Romanticism and Modernism. The subsequent part, that is the analysis of *Niespokojni*, reveals obtrusive images and compulsive threads in a work of a Polish-Jewish author: the magic of excrement, madness of imagination, the habit of reading and an ordeal of writing. Thanks to a comparative reading and contrasting Lipski with such writers as e.g. Tomasz Mann, Louis-Ferdinand Céline, Franz Kafka, Michael Leiris, Georges Bataille, Marcel Proust, his writings ceased to be parochial, local and polycentric, regained a proper place, becoming a part of the West-European literary heritage.

Further on, looking at three camp stories highly evaluated by "Kultura" (rewarded by "Kultura" for 1955) the author reconstructs their anthropology, shows the subject being lost in a language, analyses language musicality and relations with a Romantic musical literature, as well as mechanisms and rhetorical techniques used by Lipski. Owing to that, the book on the prose imagination answers the question on how and what it was formed of that it works so efficiently, and why imagination became for Lipski first of all a mythogra-

phic-linguistic phenomenon. In *Piotruś* the tools of psychoanalysis were used one more time, thanks to which it was possible to present this novel as a continuum of *Niespokojni* and capture the fallibility of memory and fraud of imagination which displayed the remembered images in a changed and destroyed fashion. In Lipski's late narration the author finds the greatest amount of humanism: pricks of conscience of a child rescued from the Holocaust, memories from the pre-war period, but also a surprising language nakedness and overpresence of parabasis.

Imagination is a linguistic space and language is a part of imagination. The book in question has remained most faithful to the very two assumptions.

Marta Cuber

## Die Vorstellungskrafttrophäen
### Die Prosawerke von Leo Lipski

Zusammenfassung

Die vorliegende Monografie ist im großen und ganzen den Werken eines der hervorragendsten polnischen Schriftsteller des 20.Jhs, Leo Lipski, gewidmet. Die Verfasserin berücksichtigt zwar auch dessen biografische Daten, doch sie hebt vor allem die Interpretationsebene seiner Werke hervor. Literarisch zergliedert werden Lipskis Jugendwerke (die Kapitel: *Kontinuitäts- und Abbruchszone…* und *Verwirrte Sachen und Ersatzsachen…*), sein erster Nachkriegsroman *Die Ruhelosen* (Kapitel „*Etwas*" *von dem Traum…*), das Lagertriptychon *Tag und Nacht* (die Kapitel: *Glaskugel…*, *Die Fliegen…*, *Die Kopflaus…*), der Kleinroman *Peterlein* (Kapitel „*Nichts*" *von der Wirklichkeit…*) und zwei kurze Erzählungen: das Pariser Tagebuch *Paris aus Gold* und die Erzählung *Rehbruder.*

Die Monografie ist chronologisch und thematisch aufgebaut. Der erste Teil betrifft avantgardistische Motive in Lipskis Jugendwerken: kubistische, surrealistische und expressionistische Sprache, aber auch ältere und tief in der romantischen und modernistischen Tradition eingewurzelte Diskurse. Im nächsten Teil – der literarischen Analyse des Romans *Die Ruhelosen* – werden lästige Bilder und kompulsive Motive in dem Werk des polnisch-jüdischen Autors enthüllt: die Magie von Exkrementen, die Verrücktheit von der Vorstellungskraft, die Lektüresucht und die Qual des literarischen Schaffens. Dank der komparatistischen Lektüre und der Gegenüberstellung des Schriftstellers Lipski solchen Autoren, wie: Thomas Mann, Louis-Ferdinand Céline, Franz Kafka, Michel

Leiris, Georges Bataille, Marcel Proust sind Lipskis Werke keine provinziellen, lokalen und nur auf polnische Sachen konzentrierten Werke mehr; sie wurden zum Bestandteil des westeuropäischen Literaturnachlasses.

Im weiteren Teil der Monografie ergründet die Verfasserin drei, durch die literarische Zeitschrift „Kultur" hochgeschätzte (der Preis von der „Kultur" fürs Jahr 1955) Lagererzählungen des Schriftstellers, indem sie deren Anthropologie wiederherstellt, die Verlorenheit eines Subjektes in der Sprache zeigt, den Wohlklang der Sprache und deren Beziehungen zu romantischer Musikliteratur, als auch die von Lipski angewandten rhetorischen Mechanismen u. Methoden untersucht. In ihrer Monografie versucht die Verfasserin die Frage zu beantworten, warum die Prosa von Leo Lipski so wirksam ist, und aus welchen Gründen die Vorstellungskraft für Lipski zu einem mythografisch-sprachlichen Phänomen wurde. Bei der Lektüre des Werkes *Peterlein* bediente man sich wieder der Psychoanalyse, was den Roman als eine Fortführung des Romans *Die Ruhelosen* darzustellen und die ganze Täuschung des Gedächtnisses und der die behaltenen Bilder in veränderter, vernichteter Form projizierenden Vorstellungskraft zu fassen ließ. In Lipskis spätesten Erzählungen findet die Verfasserin die meisten humanistischen Elemente: die Gewissensbisse eines vor Holocaust bewahrten Kindes, die Erinnerungen von vor dem Krieg, aber auch eine auffällige Kahlheit der Sprache und eine Übergegenwart der Parabase.

Die Vorstellungskraft ist ein sprachlicher Raum und die Sprache ist ein Teil der Vorstellungskraft – den Grundsätzen bleibt die vorliegende Monografie über die Prosawerke von Leo Lipski treu.

Redaktor
*Agnieszka Plutecka*

Projektant okładki
*Wojciech Łuka*

Redaktor techniczny
*Małgorzata Pleśniar*

Korektor
*Barbara Jagoda*

Copyright © 2011 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**
**ISBN 978-83-226-1991-X**

Wydawca
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 15,25. Ark. wyd. 14,5. Papier offset. kl. III, 90 g Cena 18 zł (+ VAT)

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek

Marta Cuber – pracuje w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się rodzimą prozą XX i XXI wieku, szczególnie twórczością polskich Żydów.

Cena 18 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1991-X