
Krytyka i nieodwołalność, czyli partner z wąsikiem

Andrzej Skrendo

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 5, S. 187–200

DOI: 10.18318/td.2019.5.12 | ORCID: 0000 0002 7402 2048

1.

„Partner z wąsikiem, czyli Edek” – jak podaje spis osób *Tanga* Sławomira Mrożka. Krytyka i nieodwołalność, bo mówić tu będziemy o „perspektywie krytyka nowocześnieści, czyli kogoś, kto poddaje refleksji konsekwencje unowocześniania i kto uznaje nieodwołalność procesów modernizacyjnych”. Warto sprawą się zająć, bo istotnie perspektywa ta zawiera w sobie „dwa paradoksy” – choć, prawdę mówiąc, nie tyle zawiera, ile się na nich opiera; i nie dwa, lecz o wiele więcej. A wszystko z okazji książki Tomasza Bocheńskiego *Tango bez Edka* (przywołany cytat na stronie 153) i w związku z nią. Książka jest bowiem naprawdę znakomita, i to w najlepszym sensie tego słowa – jest niebanalna (banał to wedle Bocheńskiego najgorsza rzecz, która może się nam przydarzyć). Zatem – do rzeczy¹.

Andrzej Skrendo – historyk i teoretyk literatury. Ostatnia ważniejsza publikacja: wstęp i opracowanie *Wyboru poezji* Tadeusza Różewicza w Bibliotece Narodowej (2017).

1 T. Bocheński *Tango bez Edka. Eseje o literaturze współczesnej*, Wydawnictwo Kusiński, Łódź 2018.

2.

Książka zaczyna się tak:

Piękne może być tango z literaturą, gdy słyszy się jej kroki, gdy tańczy się w rytm muzyki zdań. Gdyby głos literatury zamarł albo upodobnił się do któregoś z pospolitych rejestrów, zawsze można pocieszać się książkami sprzed upadku. Możliwe, że głos współczesnej opowieści nie brzmi już tak donośnie, jak kiedyś, że coraz więcej pospolitego gadania udającego literaturę, możliwe, że w ogromnej produkcji książek niknie głos suwerenny, dbający o niezależne mówienie. Ale przecież nadal słychać swobodną rozmowę, która nie rezygnuje z poznania świata za pomocą słowa. Książka ta wsłuchuje się w takie wolne głosy literackie. I unika, jak może, podszeptów, natręta. Chce jeszcze tańczyć tango z literaturą – to jej namiętność i forma rozmowy. (s. 9)

A Edek? Witkacy nazwał go Spłyciarzem, tłumaczy Bocheński; kiedyś mogło się wydawać, że „ma maniery i fizys towarzysza”, ale Edek doznał zastraszającej proliferacji i obecnie zauważamy, że także na Zachodzie „wielka armia Edków” tańczy tango. „Tańczy z intelektualistami, pogardza prostymi ludźmi. Spłyciarz współczesny ma bowiem usta pełne etycznych frazesów, którymi maskuje pragmatyczne cele”. To „nadzorca poznania” (tamże), uczestnik „zbiorowych oszołomień” (s. 10), wyznawca „Popboga” (227), zwolennik „swojskiej rezygnacji z dawnych wartości” (s. 211). Sprzyjają mu zarówno Artur, „skłamanym konserwatysta”, jak i Stomil „obwoźny twórca nowego człowieka” (s. 10). Dla obu literatura jest tylko wtedy „niezbędna, gdy można je «po prostu» użyć” (s. 11).

Wszystko się zgadza – przynajmniej na pierwszy rzut oka. Kłopot rodzi się wtedy, gdy przypomnimy sobie, że wygnanie Edka to w istocie powtórzenie gestu Artura, owego „skłamanego konserwatysty”. To on w jednym z pierwszych zdań (swoich i sztuki) zwraca się do Edka z propozycją „Won!”. Gdy już sobie to uświadomimy – w zawrotnym tempie powstają kolejne kłopoty. Tango u Mrożka nie jest pięknym tańcem, lecz raczej chocholim – i nie wiadomo, z kim, kiedy i jak należy tańczyć, żeby występ wypadł dobrze? Edek to małowówny półinteligent (jak podaje Mrozek w didaskaliach), a potem prymitywny oprawca – droga, jaką musiał przejść, aby przedzierzgnąć się w elokwentnego spłyciarza, nie wydaje się wcale taka prosta, jak sugeruje Bocheński; zastanawia zwłaszcza to, że w sztuce najwięcej i najbardziej jałowo mówi (gada – Bocheński przywiązuje dużą wagę do tego odróżnienia) Artur.

Tango, w całym swym perwersyjnym, polityczno-klasowo-genderowym erotyzmie, odtańczone zostaje przez dwóch mężczyzn, Eugeniusza i Edka, czyli sierotę po dawnym porządku i przedstawiciela porządku nowego. Artur w swych działaniach najpierw opiera się na pierwszym, potem na drugim – i to on, arywista i zdemoralizowany Hamlet (pragnący ślubu z Ofelią/Alą) otwiera Edkowi drogę do władzy swym spazmatycznym poszukiwaniem metafizycznych fundamentów. Ostatecznie nie odkrywa ich ani w formie, ani w idei, lecz demaskuje (w trzecim akcie) metafizykę jako czystą przemoc. Tak oto wszystko okazuje się dość płaską satyrą na Gombrowicza – w swym ostatnim zdaniu Stomil powiada: „Zdawało mi się, że to międzyludzkie rządzi nami i za to ludzkie mści się, zabijając nas. Ale widzę, że to tylko Edek”. Henryk to zatem Edek, tyle że z wąsikami. Stomil zaś okazuje się najsympatyczniejszy ze wszystkich: oddany swym eksperymentom wydaje się chyba jedyną osobą naprawdę niezdolną do przemocy i nierozumiejącą jej uroku. Zresztą, właśnie z tego powodu gardzi nim Artur.

Tak nasuwa się kilka ciekawych pytań. Pierwsze: czy gra w karty z Edkiem jest najgorszą rzeczą, jaka może nam się przydarzyć – i czy warto w tej sprawie ufać Arturowi? Zwłaszcza jeśli alternatywą jest (niemożliwy zresztą) powrót do dawnych mieszczańskich wartości – wszyscy się duszą w dawnych ubraniach, a z tych ubrań wylatują mole – lub (jak najbardziej możliwa) rewolucja pogardzanych pólinteligentów? Czy nasz główny problem polega na tym, żeby być lub nie być „skłamanym konserwatystą”, czy na czymś innym, wciąż nam umykającym? Czyli: czy powtarzać gest Artura?; w imię czego to czynić – jeśli czynić?; i jak czynić, żeby się nim nie stać (co mogłoby znaczyć: nie stać się Arturem stającym się Edkiem; Arturem niby cały czas wyrzucającym z siebie Edka, ale nieustannie przez Edka powodowanym; wyrzucającym Edka nie ze sceny, bo to niemożliwe, lecz z siebie – by wreszcie dopiąć swego, czyli umrzeć, czyli narodzić się jako Edek)?

Pytanie drugie: w jaki sposób, akceptując „nieodwołalność procesów modernizacyjnych”, odrzucić ideę postępu, procesem tym rządzącą? Wolno wprawdzie orzec, że nieodwołalność to jedno, a postępowo, owa „figurka konieczności historycznej” (s. 89), to drugie – ale w jakim zakresie ktoś, kto uważa, że czasy dzielą się na te „sprzed upadku” i „po upadku” (jak czytamy w drugim zdaniu książki Bocheńskiego), może zaakceptować ową nieodwołalność, a zarazem cóż uczyni sankcją podziału, którym się posługuje, jak nie ową „figurkę”? Fakt, że idea postępu okazuje się zawsze bezwarunkowo zła, że Bocheński odcina się od niej niemal odruchowo i prawie zawsze szyderczo – to wielce symptomatyczne. To, że jej potrzebuje – jeszcze bardziej.

Pytanie trzecie (wynikające z poprzedniego): ponoć żyjemy dziś w czasach „powszechnego panowania nerwicy natręctw, rozumianej jako utożsamienie się z biegiem historii” (s. 85), choć „czas cywilizacji zachodniej dawno już przestał płynąć w jednym, «postępowym», kierunku”. Nie ma zatem powodu, by jak owi „prowincjonalni modernizatorzy nadal gorliwie poddawać się linearności” (s. 151). Ale czyż stwierdzenia, że żyjemy w czasach „«przemysłowej» produkcji banału” (s. 71) „powszechnej przeceny” (s. 352) „nadprodukcji pustki (s. 141) i tak dalej, nie zakładają właśnie takiej linearności? Gdyby z linearności zrezygnować, wypadłoby powiedzieć, że po prostu „bywa różnie” – ale to właśnie odmowa powiedzenia, że „bywa różnie” oraz konieczność mówienia, że „jest gorzej”, stanowi (chciałem powiedzieć: „ukryty” – ale tak naprawdę niemal jawny) nerw argumentacji przeprowadzanej przez Bocheńskiego w całej książce.

Powiem to raz jeszcze, bo wydaje mi się ważne. Bocheński uważa, że związek przemocy i modernizacji to najważniejsza cecha współczesności (zob. s. 153) oraz że ta przemoc wynika z uznania idei „linearności modernizacji” (s. 152). Otóż jest rzeczą zastanawiającą, że Bocheński – który w tytule swej książki sięga do *Tanga* i który poświęcił wiele wspaniałych stron Mrozkowi – nie zauważa dość wyraźnie, iż jeśli *Tango* coś pokazuje, to nie tylko, że „przemoc zakłada maskę modernizacji” (tamże), ale także (i bardziej!), że równie chętnie zakłada maskę krytyki modernizacji. Czyż właśnie nie to pokazuje los Artura, owego „skłamanego konserwatysty”, który nie znajduje sposobu, aby się „odkłamać”? I który nie potrafi wygnać Edka mimo ponawianych wciąż prób – czy nie to daremne ponowienie jest tematem *Tanga*? – gdyż Edek okazuje się niejako wcześniejszy niż Artur: już siedzi na scenie, siedzi od samego początku, gdy Artur na nią wchodzi.

Przemoc więc nosimy w sobie – i to wydaje się najciekawszy wątek w książce Bocheńskiego. Już we wstępie powiada się o Edku, że „łatwo byłoby go wykluczyć, gdyby nie był częścią prawie każdego z nas” (s. 10). Ta świadomość, że „partner z wąsikiem” jest w nas, powraca w rozważaniach Bocheńskiego – ale pozostaje nierozjaśniona. Zdaje się, że Bocheński ostatecznie nie wie, co z tą obecnością zrobić, i jedyne, co robi, to rozgrywa odkrytą przez siebie podwójność w serii mniej lub bardziej udanych samo-zaprzeczeń. Najchętniej uznałby, iż Edek przychodzi niejako z zewnątrz – i później. Dlatego próbuje lepiej zrobić to, co nie udało się Arturowi.

Ale przecież wiemy, że Edek siedzi od samego początku i gra. Nigdy się nie oddalał – to Artur krąży.

To, z czym Bocheński ma zatem prawdziwy kłopot, to nie deprymująca jednoznaczność czasu marnego, w jakim żyje i o jakim przyszło mu pisać,

ale jednoznaczność jego własnego pisania, którą jednocześnie podtrzymuje i której czuje się w obowiązku zaprzeczać. Podtrzymuje – ponieważ retoryka upadku ma swój nieodparty pocieszycielski urok i zawiera nawet coś w rodzaju nadziei: mianowicie wezwanie do heroizmu. Wydaje się nieodparta, bo przecież jest, jak jest – czyli nie jest dobrze². Zarazem jednak retoryce tej Bocheński musi się opierać – choć być może głównie po to, aby przeciwstawić się powszechnej dezinformacji dotyczącej tego, co oznacza zajmować pozycję konserwatywną. Byłoby to zresztą bardzo cenne. Najchętniej jednak Bocheński pragnąłby znaleźć się w szczupłym gronie szczęśliwców, „którzy spóźniają się i na regres, i na postęp” (s. 152). Czy to specyficznie konserwatywne marzenie? Chyba tak – w każdym razie o tyle, o ile bycie antynowoczesnym nie daje się odróżnić od bycia konserwatystą. W obu przypadkach istotą jest tęsknota za jakimś „przed” – różnica polega na tym, co się z nią robi.

Bocheńskiemu bardzo zależy na takim odróżnieniu. W pewnym momencie pisze, że „antynowoczesność, rozumiana jako krytyka i niejawnosć, a nie konserwatywny sprzeciw, jest istotą modernizmu” (s. 153). Bocheński jest i chce być modernistą, antynowoczesnym modernistą – a nie konserwatystą. Otóż to trudne, a właściwie niemożliwe z następującego powodu. Jeśli postawy te miałyby się różnić, trzeba uznać, że konserwatysta to ktoś, kto nie akceptuje postępów modernizacji i żyje w nowoczesności tak, jakby w niej nie żył; odmawia wspólnoty z nowoczesnymi. Ale jego przemożne pragnienie bycia gdzie indziej jest nie tylko iluzją, lecz również – specyficznym i być może szczytowym wytworem nowoczesności. Konserwatysta to zatem ultramodernista, podobnie zresztą jak progresista/modernizator: obaj chcą się przenieść gdzie indziej (wstecz lub wprzód). Z kolei człowiek antynowoczesny żyje i cierpi tu, gdzie jest: wśród „byłych ludzi” (s. 75), rozglądając się, kto ocalał; szuka, jak to mówi Bocheński, miejsca, gdzie dałoby się żyć tam, gdzie żyć się nie daje; pragnie erzaców tego, co bezpowrotnie utracone. Być może zatem antynowoczesność to istotnie nie jest konserwatyzm – ale konserwatyzm to antynowoczesność, o ile jest on czymś innym niż ultranowoczesność.

Spójrzmy jeszcze inaczej. Z tego, co pisze Bocheński, wynika, że nowoczesny modernizm stracił ostrze krytyczne, zajmuje się ciągłą inwigilacją oraz

2 Swego rodzaju oczywistość, spontaniczna wspólnota dotycząca tego, jak jest, stanowi silną przesłankę argumentacji Bocheńskiego. Ale nawet jeśli zgodzimy się co do tego, jak jest (czyli milcząco uznamy: jest, jak jest, czyli jest niedobrze) – to czy można by na to odpowiedzieć retoryką nadziei oraz bez mdłej pociechy w postaci wezwania do heroizmu?

prześwietlaniem i wymuszaniem całkowitej przejrzystości. Czym jest zatem krytyka i czym niejawnosć?

Krytyka to „krytyczność wobec siebie” (s. 74) – wzorem takiej postawy są Mrozek i Witkacy, autorzy, którzy „walczyli z gadaniną, jakby szło o życie” (s. 74). Niestety ich „heroiczne zmagania z banałem” pozostały „niezauważane przez większość społeczeństwa, bo większość tworzą byli ludzie” (s. 74-75). Otóż tak pojęta krytyka to *misreading* Heideggera wynikająca z przyjęcia linearnej wizji modernizacji, która na poziomie deklaracji zostaje odrzucona, ale zachowana w strukturze argumentacji oraz przemożnie obecna w retoryce przekazu. Trudno przy tym orzec, co wynika z czego: czy *misreading* z przeświadczenia o upadku, czy owo przeświadczenie z *misreading*?³

Czym jest niejawnosć? W ostatnim rozdziale, specjalnie dopisanym do książki (teksty w niej zebrane w większości ukazały się wcześniej w ciągu ostatnich 13 lat, o czym skrupulatnie informuje nota końcowa) zajmuje się Bocheński kwestią cienia/niejawnosći. Otóż, jak już wiemy, nowoczesność rządzi się „zasadą powszechnego wyjaśniania” (s. 359) oraz pożądaniem przejrzystości. Bocheński się temu opiera, choć rzecz nie w tym, by wyrazić „sprzeciw wobec jawności, ale śmiech z jawności, która rości sobie prawa, by być całym światem” (s. 350). Czym jest owo coś, co ukrywa się w mroku, nie wiadomo – i tak ma pozostać. W końcu mamy do czynienia z głębokim

3 Fundament Bocheńskiego retoryki upadku stanowią słowa „się” oraz „gadanina” wzięte z *Bycia i czasu* (przywołuję wydanie: *Bycie i czas*, przeł., przedm. i przyp. B. Baran, PWN, Warszawa 1994). Bocheński nadaje im sens antropologiczny w duchu niemieckiej konserwatywnej *Kulturkritik*. Tymczasem sens obu tych słów jest u Heideggera inny – opisowy (fenomenologiczny). „*Się jest egzystencjątem i jako źródłowy fenomen należy do pozytywnego ukonstytuowania jestestwa*” (s. 183); „*Właściwe bycie Sobą* nie opiera się na jakimś odciętym od Się stanie wyjątkowym podmiotu, lecz jest pewną modyfikacją *Się jako istotowego egzystencjału*” (s. 185); „Egzystencjalno-ontyczna interpretacja nie głosi zatem jakiejś ontycznej tezy o «zepsuciu natury ludzkiej», to zaś nie z braku niezbędnych środków dowodowych, lecz dlatego, że problematyka ta sytuuje się przed wszelką wypowiedzią o zepsuciu i niewinności” (s. 254; wyróżz. – M.H.). Podobnie z gadaniną (*Gerede*): „Wyrażenie «gadanina» nie ma tu być używane w jakimś pejoratywnym znaczeniu” (s. 237). Krytyka nie jest zatem przeciwieństwem gadaniny – powiedziałbym nawet, że zawierają się one w sobie nawzajem. Dalej Bocheński dodaje jeszcze, że Heidegger, krytykując gadaninę, sam stworzył gadaninę (s. 79) – to oczywiście prawda, gdyby poprzestać na ogólnikach, ale, ściślej rzecz biorąc, Heidegger robił coś dokładnie przeciwnego, mianowicie oddawał się inwencji. Inwencja, według Bocheńskiego, to broń przeciw mowie zmechanizowanej – Heidegger, zwłaszcza późny, nie przyjmował na stałe żadnego zestawu intelektualnych kategorii, lecz za każdym razem wynajdował je na nowo. Właśnie stąd wynika wrażenie, że uprawiał „gadaninę” – ponieważ był, by tak rzec, radykałem inwencji. Zatem gadanina nie jest przeciwieństwem krytyki, zaś inwencja nie stoi w opozycji do gadaniny – lecz właśnie nią bywa. Do kwestii tej wróć dalej w toku głównym.

ciem. Ale dzieje się tak również dlatego, że Bocheński, opisując ów cień, powołuje się m.in. na św. Tomasza i na Bataille'a, a autorów tych trudno pogodzić. Z premedytacją pozostawia swój tekst w formie zapisu procesu myślenia – i w ten sposób broni się przed możliwymi zarzutami. Tak czy inaczej, potrzebujemy skrytości, argumentuje, gdyż i pisarze, i my, czytelnicy, pragniemy „ukryć się” przed „powszechną przejrzystością” (s. 353), aby móc oddawać się „prywatnym ćwiczeniom ducha”, które niegdyś „nie były tak zagrożone jak dzisiaj” (s. 356).

Otóż mam w tej sprawie podejrzenie inne – i chyba już łatwe do przewidywania. W cieniu ukrywa się Edek. I to z nim po cichu się układamy, ukryci przed światłem. To rzeczywiście bardzo prywatna sprawa. I swego rodzaju ćwiczenie. Podobnie dzieje się z krytyką – jej przedmiotem nie są marne czasy, ale przede wszystkim Edek siedzący w nas (i odmawiający wyjścia).

3.

Mówiliśmy dotąd o sprawach strategicznych, czyli filozoficznym rusztowaniu książki Bocheńskiego. Wypada jeszcze powiedzieć słówko o taktyce: czyli o tym, jak zbudowana jest książka i co w tej budowie jest najistotniejsze.

Kluczowe znaczenie ma szkic *Torquemada na Krakowskim przedmieściu* poświęcony ultramodernistycznej krytyce Andrzeja Horubały. Autor ów nazwany zostaje (pomijając określenie tytułowe i jego ironię) „pracownikiem sądów błyskawicznych” oraz „krytykiem inkwizycyjnym” (s. 303); potem okazuje się, że wedle znanego wzoru „demonizuje pokusy, by skutecznie się przed nimi bronić” (s. 304); ostatecznie kończy na pochwalę „kiczu religijnego” (s. 307). Jest to schemat argumentacyjny recenzji tomu Horubały z roku 2011 *Żeby Polska była sexy i inne szkice polemiczne*. Co ważne – Horubała zostaje odrzucony w imię obrony modernistycznej autonomii literatury i wolności prowadzenia poszukiwań twórczych, natomiast sam Horubała myśli o literaturze w sposób przednowoczesny, jako o narzędziu doskonalenia moralnego i pomocnicy religii.

Niejako po drugiej stronie znajduje się szkic z 2007 roku *Tokarczuk, czyli jak umysł kryje się pod peruką*. Zawiera ona miażdżącą krytykę *Podróży ludzi księgi* opatrzoną zapewnieniem, że w powieści tej Tokarczuk „wyznaczyła zasadę swojego pisania, zasadę, której wierna jest do dziś” (s. 297). Głównym argumentem są uderzające podobieństwa między pewnymi fragmentami *Podróży...* a książką Zdzisława Woźniaka *Alchemia* wydaną w popularnej serii *Wszystko o...* przez KAW w roku 1978 – dowodzić mają one intelektualnej

nędzy tej i pozostałych książek Tokarczuk. Ale ważniejsze jest chyba co innego: Tokarczuk jak Coelho, „poucza, uzdrowia, daje magiczne opisy i sprzedaje terapię” (s. 292). „Sprzedajność” wydaje się w tym katalogu najważniejsza – bo ponownie godzi w autonomię literatury. Progresistka Tokarczuk robi za-tem to samo co pragnący regresu Horubała; oboje są ultranowocześni.

Między tymi dwoma szkicami zachodzi jeszcze taka różnica, że pierwszy niejako nie zostaje ponowiony, a drugi – owszem. W podobnym, a chyba nawet w bardziej bezapelacyjnym tonie pisze Bocheński o książce *Kobieta i mężczyźni* Manueli Gretkowskiej (w roku 2007 w recenzji z nieistniejącego dziś „Dziennika”). „Od pierwszych zdań wiadomo, o czym jest ta powieść” (s. 288), zaczyna Bocheński – i od pierwszego zdania, właśnie przywołanego, wiadomo, jak skończy, czyli zdaniem „Pisze jak Jelinek, tyle że gruntownie przerobiona przez Wandę Wasilewską” (s. 290). Równie surową odprawę otrzymuje Michał Paweł Markowski jako autor *Polskiej literatury nowoczesnej* (2008).

Inaczej, jak powiedzieliśmy, dzieje się w przypadku ultramodernistycznych poszukiwaczy regresu: tych więcej w książce Bocheńskiego nie znajdziemy. Nie jest nim Jarosław Marek Rymkiewicz w *Samuelu Zborowskim*, choć – jak zauważa Bocheński – sławi „wspólnotę szlachejnych, dostojnych osób, wolnych w swych sądach, wspólnotę istniejącą w XVI wieku, dziś ograniczoną do niewielu” (s. 23). Owo sławienie jednak „należy do teatru” (s. 27), co oznacza, że powinno być czytane z pamięcią o konwencji osłabiającej dosłowny sens tego rodzaju oświadczeń. Podobnie dzieje się u Rymkiewicza dramaturga – przekonuje w świetnym szkicu Bocheński: „więcej [tu] nowoczesnej elipsy, uproszczenia dawnych form, modernistycznej groteski nawet, niż pietyzmu dla form dawnych” (s. 166).

Niejednoznaczna, a może nawet – nieco zagadkowa, wydaje się sprawa Bronisława Wildsteina i jego powieści *Czas niedokonany* (2011). Jak zauważa w pewnym momencie Bocheński, prawdziwi pisarze „Od pytania, czy czasem twórcze nie zmienia się w banalne i nudne, zaczynali i kończyli dzień” (s. 74). Otóż Wildstein zaniedbywał ten obowiązek (albo, co gorsza, zapytywał, ale nic z tego nie wynikło), Bocheński zaś fakt ten zauważa, jednakowoż przesadnie się nad nim nie rozwodzi. „Gdy Wildstein wpadał w koleiny abstraktów, dopowiadał sensy jak w felietonie, wzywałem na pomoc nieobecnego redaktora, ale – przynajmniej – robiłem to o wiele rzadziej niż w czasie lektury *Doliny nicości*” (s. 219). To chyba najsurowsza ocena Wildsteina. Po niej, wieńcząc wywód krytyczny, przychodzą słowa otuchy, że pisanie Wildsteina „nie znajdzie zrozumienia u trywialnej synczyzny” (s. 221).

W centrum krajobrazu literatury szkicowanego przez Bocheńskiego znajdują się Auden i Márai (co nie zaskakuje). To, w jaki sposób Bocheński chwali ich obu, mówi wiele o Bocheńskim:

Wykłady o Szekspirze ukazują poetę, którego sublimacje prowadzą do transcendencji [...] Jego terapie należą do jego czasów, do dojrzałej moderny. Odpowiednim słowem nazwać swoje indywidualne pragnienie to uleczyć się ze zbiorowych pokus. Inaczej mówiąc, należy odnaleźć swoją muzykę w hałasie świata. (s. 273)

Idea zbawienia przez literaturę zdaje się ideą szaloną, albo herezją... Bohater Márai'ego nie jest jednak ani wariatem, ani heretykiem. Nawet nie wybrał roli „zbawiciela”. To rola wybrała jego. Jako wygnaniec zrozumiał jedynie, że dziś wszyscy są wygnani i że potrzebne jest samopoświęcenie jednostki, inaczej wszystko przepadnie. Co to znaczy, że przepadnie? Nadal będą istnieć ludzie, nie będzie tylko kultury europejskiej z jej krytycyzmem i szacunkiem dla suwerenności jednostki. Zostanie szare kretynowisko – jakby napisał Witkacy. (s. 283)

Mamy tu wszystkie kluczowe słowa i zapewne należałoby je ułożyć tak: najpierw „hałas” i „kretynowisko”, czyli dojmujące poczucie „wygnania” jako kondycji uniwersalnej; potem – „sublimacja” osiągnana na drodze samotnych ćwiczeń duchowych, będąca „samopoświęceniem” z punktu widzenia porządków społecznych; następnie „transcendencja” i „zbawienie”; ale – co istotne – cała ta droga to jedynie „terapia”. Albo lepiej – „tylko”, lecz i „aż” terapia.

Wyróżnione i bardzo niepewne miejsce w myśleniu Bocheńskiego zajmuje Tadeusz Różewicz. Z jednej strony Różewicz zdaje się podzielać większość przeświadczeń „dojrzałego modernizmu”, z drugiej wszakże – jego wybitnie ambiwalentna fascynacja Kafką przełamuje rysowany przez Bocheńskiego krajobraz niejako od środka. Kafka to dla Różewicza pisarz najważniejszy ze wszystkich, ale zarazem przedmiot bezlitosnego szyderstwa; w szczególności – uzurpacja zwana „samopoświęceniem” oraz „sublimacją” artysty. Takie szyderstwo trafia nadzwyczaj celnie – i musi się jawić niemal jako zdrada. Nic więc dziwnego, że Bocheński pisze o Różewiczu aż trzy razy.

Komentując tom *Matka odchodzi* i scenę, podczas której Tadeusz czyta swoje wiersze umierającej matce i narzeka, że brzmia głucho, powiada Bocheński:

Nie podobają mu się jego wiersze? Wyrażają przecież postępujące oddzielenie od rzeczy, czyli doskonale ujawniają powszechną

niedoskonałość – oschłość, chłód, pozorność. Płyną z nurtem czasu, więc dlaczego miałyby mieć ciepło zamiast chłodu, czułość zamiast oschłości, dotykliwość zamiast pozorności. Zgodził się kiedyś poeta, by komentować postępujące współczesne nic, śmietnik wypełniający czas, więc czemu skarży się na swoje wiersze [...] Tylko wtedy mógłby umierającej matce przybliżyć świat, którego nie dotknęła i nie zobaczyła, gdyby heroicznie przywracały brzeg morski i kamienie miast, a nie ich istnienie widziane obojętnym okiem nowoczesności. (s. 136)

Jak łatwo zauważyć, kluczowe jest tu słowo „heroizm”. Powraca ono w recenzji tomu Różewicza *Kup kota w worku*, w której znajdziemy taką apostrofę do samego poety (podkreślającą nadzwyczajną wagę pytania):

a teraz przysła chwila na Twoje rozliczenie, Różewiczu. Napisz, po której stałeś stronie. Czy miałeś rację, dowodząc, że jeszcze czas na budowanie, gdy kultura po holokauście zamieniła się w ruinę? I że potrzeba ładu obróci się przeciwko kulturze, jak każde złudne pocieszenie. (s. 144)

A więc – czy jesteś pewien, że miałeś rację, odmawiając heroizmu? Zauważmy, że jest to wciąż to samo pytanie, które zadaje się Różewiczowi od lat 60. – i Bocheński o tym wie. Na szczęście, pytanie to da się zniuansować przez powrót do kluczowego dla projektu Bocheńskiego przeciwstawienia Różewicza i Witkacego: „Różewicz cytuje wulgaryzmy, trywialne powiedzenia i dowcipy, Witkacy wymyśla nowy język, twórczo przerabia zużyte i zdeformowane. [W] *Na czworakach* gada prostacka ulica, w *Szewcach* – ludzie zdegradowani wyją do utraconej dziwności” (s. 127). Na tym, jak rozumiem, ma polegać różnica między „dojrzałym” a późnym modernizmem (a właściwie postmodernizmem). No ale przecież cytowanie to też „przerabianie” – powtórzenie nieuchronnie wytwarzające różnice. Opozycje cytowane – wymyślanie nowego języka albo gadanie – wycie chyba jednak więcej zakrywają, niż odkrywają. Na tym poprzestańmy ⁴.

4 Na marginesie zauważmy tylko tyle: Różewicz, jak dowiadujemy się, „zagrożony” jest wciąż tym, że „zinterpretują go jako prekursora postmodernizmu”, a właściwie „prekursora bylejakiźmu, banalizmu i brutalizmu” (s. 144). Ale Różewicz nie potrzebuje tego rodzaju interpretatorów – tę robotę wziął przecież na siebie Bocheński... W tym miejscu chciałoby się w melancholijnym tonie przywołać pytanie sformułowane przez samego Bocheńskiego (ale, rzecz jasna, w kontekście „postmodernisty” – chodzi o Dereka Attridge’a): „W jakiej mierze formułowanie mocnych tez odpowiada ideologizacji życia społecznego?” (s. 338).

4.

Utopie utopią – skoro ani droga wstecz, ani do przodu, bo obie utopijne i ideologiczne, to potrzeba utopii trzeciej. Wszystko po to, aby ocalić autonomię sztuki, co oznacza też – suwerenną jednostkę. „Odzyskać jednostkę w rozmowie o sztuce – to nie jest cel nierealny. Jednak nierealny? Nie szkodzi” (s. 71).

Wzorem odzyskiwania mógłby być Mrozek, który miał „pięciu mądrych czytelników” (s. 69) – choć, niestety, w dzisiejszych „czasach podążania jednocześnie wieloma ścieżkami, oczywiście postępowymi i akceptowanymi” już „nie znalazłby pięciu odrębnych osobowości rozmawiających z jego pisaniem” (tamże). Niekiedy jednak wystarczy jeden rozmówca – tak rozmawiają Wiesław Juszczak i Dariusz Czaja (*Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości*, 2017). Bocheński ma wrażenie, przypatrując się ich „olimpijskiej obojętności wobec profanów” (s. 208), że oto „rozmawiają ze sobą dwie wieczności” (tamże). Ich przekonanie, że nie ma żadnego kryzysu sztuki, gdyż prawdziwa sztuka jest czymś trwałym i nienaruszalnym, to już jednak jakby nadmiar „istotności”. W konkluzji Bocheński poprzestaje na czymś, co nazywa „wiarą w sztukę długiego trwania” (s. 211) – i nią się zadowala. Inny wariant tego, czego trzeba najbardziej, to rozmowy Antoniego Libery z o. Januszem Pydą o Beckettcie. Oto obaj rozmówcy stają się „jedną postacią scaloną pasją”, choć „w końcu rozumieją, że nie usuną zasadniczej różnicy” (s. 199). Jak widać po tych przykładach, w rozmowie istotnej najważniejsze jest to, że zawsze znajdzie się jakiś powód, który ją zakłóca. *Telos* takiej rozmowy, jej ostateczne wygaśnięcie w akcie identyfikacji wspólnego źródła, nigdy nie może się spełnić. A to oznacza, że nigdy nie możemy być pewni, do kiedy jeszcze rozmawiamy, a odkąd – już tylko gadamy.

Ale jest jeszcze gorzej – nawet kiedy jesteście sami ze sobą, kiedy prowadzimy intymne *soliloquium*, niejako samoistnie wzbudza się w nas coś obcego. To głos natręta, podpowiada Bocheński – tak jakby ten głos przychodził z zewnątrz (a przecież człowiek od razu, „jeśli natręta nie było wśród słuchaczy, znajduje go w sobie”; s. 77). Ale to też Edek stojący w cieniu, w który uciekamy przed inwigilacją dokonywaną przez nowoczesność – bo nadzieja uwolnienia to przecież jedynie „utopijne pragnienie ucieczki przed mową mechaniczną” (s. 79). I wreszcie to też gadanina zarażająca od wewnątrz każdą możliwą krytykę – krytyka niby krytykuje gadaninę i ma ją za swój przedmiot, a w istocie krytykuje samą siebie, odkrywając tym samym, jak łatwo zamienia się w swe przeciwieństwo.

Najlepszych dowodów, że rozmowa istotna się nie uda – możemy, co najwyżej, stopniować nieistotność – dostarczają dwaj najważniejsi dla

Bocheńskiego autorzy, czyli Witkacy i Mrożek. Razem – i każdy z osobna. Bocheński widzi to ostro – a zarazem jakby tego nie dostrzega.

Witkacy – „Witkacy właściwie stworzył kilka regulaminów, które bronić go miały przed natrętem: regulamin przyjaźni, regulamin rozmów, regulamin odwiedzin w pracowni, regulamin krytyki, regulamin teorii. Każdy z tych regulaminów zachęcał do odfiltrowania istotności, w każdym walczył twórca ze «spłyciarzem»” (s. 80-81). Ale te regulaminy to tylko akty kapitulacji, dzięki którym „Zwyciężony zachowuje godność, negocjując warunki kapitulacji” (s. 80). W sztuce nie doświadczamy bowiem nigdy na dłużej dziwności, która by nas ocalała, lecz ostatecznie jedynie „dziwności zbanalizowania dziwności” (s. 83) – czyli otrzymujemy nie dziwność, lecz wzmożony banał. I choć przeciw „mechanicznemu gadaniu”, które „unicestwia świat”, mamy inwencję, która „musi nieustannie przywracać go z wygadanego pozoru” (s. 77), to ostatecznie nawet u Witkacego inwencja „przeobraziła się w skiełbaszone przeklinanie istnienia” (s. 84). To nie ja rozmawiam z natrętem – to „natrętwo rozmawia samo z sobą” (s. 90). Ale w takim razie „Skąd [w ogóle] bierze się świadomość językowych natręctw?” (s. 84). Otóż „nadświadomość twórczego umysłu nadal jest możliwa, choć jej cena jest coraz większa” (s. 85) – powiada Bocheński, i tym samym czym prędzej wycofuje się na utracone pozycje. Regulaminy jednak zachowują sens.

Ale dryf nie daje się już powstrzymać. Przecież „nadświadomością” dysponuje też Różewicz, tyle że zostaje ona potępiona jako „zmistyfikowana” (s. 126). Różewicz bowiem uczy „kochać nieudane demiurgie” oraz zajmuje się jedynie „poprawkami w założeniu zepsutego, tandetnego” (tamże). Wszystko zatem zawisło od utrzymania fundamentalnej różnicy w ramach twórczej „nadświadomości”, różnicy nie do przekroczenia – i nie do zauważenia. Między „kochaniem nieudanej demiurgii” a „skiełbaszonym przeklinaniem istnienia” albo między najbardziej banalnym banałem, nieuniknionym banałem dziwności, a poprawianiem tego, co z założenia zepsute. Nawet twórcza nadświadomość, ostatnia instancja ratunkowa, musi zatem wewnętrznie się podzielić, niejako oddzielić się sama od siebie, aby wydzielić z siebie Edka i wtedy wreszcie, w owym rozdwojeniu, być sobą. Co więcej, nie wystarczy zrobić to raz, lecz akt ten, gdy raz wykonany, musi być bezwzględnie ponawiany, aby zachować jakąkolwiek skuteczność.

Ponawia go zatem i Mrożek – „niepogodzony z natrętem, wydany natrętem” (s. 86). Zawsze interesowało go, przekonuje Bocheński, tylko „jednostkowe i wyjątkowe dzieło sztuki opisane przez odpowiedzialną i mądrą jednostkę” (s. 70) – ale żeby to było możliwe, trzeba gdzieś „skryć się [...]

przed Edkiem” (s. 61). Przede wszystkim, rzecz jasna, uciec przed Edkiem noszonym w sobie. Mroźek w efekcie uporczywej procedury „odfiltrowania istotności”, a był prawdziwie nieustrasliwy (dowodem jego *Dziennik*), zamienił się w widmo, a właściwie widmo widma. Tak oto „Widmo widma przeciwstawia się widmowatym czasom? Pustka szydzi z nicości współczesnej?” (s. 55). No właśnie... Na koniec widzimy Mroźka jak „schodzi do ciemności, by jako człowiek z podziemia oddawać się amorfii na złość czasom i czytelnikom” (s. 62). Czyż owo „oddawanie się amorfii” nie jest jeszcze gorsze od naprawiania nienaprawialnego (bo to jednak wciąż naprawianie)? Przecież Mroźek systematycznie zaprzecza wszystkiemu, na czym winno nam zależeć. Tu dalej iść już nie można, potrzebny jest zatem radykalny i całkowicie spodziewany zwrot: „paradoks późnej twórczości Mroźka pokazuje nowoczesną sztukę w stanie czystym, sztukę jako formę ponadczasowego poznania, naśladowającą poznanie religijne. Takiej sztuce twórca potrzebny jest właściwie tylko jako medium pozbawione biografii” (s. 89).

Dopowiedzmy, na czym polega ów „paradoks”, bo warto. Mówiliśmy o trzech utopiach: regresywnej, progresywnej i utopii „rozmowy istotnej”. Okazuje się jednak, że są tylko dwie – trzecia, gdy się spełnia, staje się pierwszą. To już nie terapia, lecz rekolekcje – spełnienie tajonego marzenia o wyjściu z czasu marnego i opuszczeniu miejsca skażonego. Dojrzały modernizm, jak każdy erzac, nie zaspokoi duszy spragnionej trwałej identyfikacji.

5.

Książka Tomasza Bocheńskiego to piękna przygoda, chciałbym powiedzieć na koniec. Kiedy zapisuję te słowa, przychodzi mi do głowy zakończenie szkicu o natręcie, czyli o partnerze z wąsikiem: „Niełatwo skończyć tekst o nowoczesnym natręcie. Może należy napisać koniec humorystyczny tej fatalnej historii, np. «mowo pozornie niezależna, któż wypowie wszystkie twe ograniczenia»” (s. 92). Błyskotliwe i wspaniałe autoironiczne wyznanie! Przyznaję, że cieszyłbym się, gdyby ktoś uznał, że usiłowałem tu jedynie wspomóc Bocheńskiego w dziele wypowiedzania owych ograniczeń. Jeśli coś nas dzieli, to okoliczność, że on wygania Edka, a ja bym się z nim układał. Ostatecznie jednak Bocheński nie robi niczego innego – może tylko nadmiernie utrudnia sobie robotę.

Abstract

Andrzej Skrendo

UNIVERSITY OF SZCZECIN

Criticism and Irrevocability, Or: A Partner with a Moustache

Skrendo discusses Tomasz Bocheński's *Tango bez Edka: Eseje o literaturze współczesnej* [A Tango without Edek: Essays on Contemporary Literature] (Łódź 2018), which is conceived on a broad comparative scale and spans philosophy and literature. On the one hand Bocheński touches on Heidegger (*das Man; Gerede*), on the other hand he explores literary writers such as Witkacy, Mrożek and Różewicz. Skrendo critiques Bocheński's criticism of postmodernism without, however approving of postmodernism. Referring to the metaphor in the title of Bocheński's book, Skrendo suggests that today it is impossible to dance without Edek, and that it is better to find a *modus vivendi* with this representative of contemporary populism than to exclude him.

Keywords

postmodernism, modernism, literary criticism