

---

# Interpretacje

---

## Leo Lipski: forma pisania (brudnopisy listów do Ireny Lewulis)

---

Paweł Paszek

---

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, s. 315–335

---

DOI: 10.18318/td.2024.3.18 | ORCID: 0000-0001-7467-3468

Gdy obserwujemy bicie serca, to bicie serca ulega  
zaburzeniom.

Leo Lipski<sup>1</sup>

Przycisnął jej ramię do siebie i wydało mu się, że trzy-  
ma za ramię NIKOGO.

Leo Lipski<sup>2</sup>

DO NIKOGO NIEPRZYTULONY policzkiem –  
do ciebie, życie.

Do ciebie, znalezione  
kikutem ręki.

[...]

Przytulony do ciebie,  
znalezione kikutem ręki,  
życie.

Paul Celan<sup>3</sup>

Nie gniewaj się. Napiszę o Twoim piśmie.

Leo Lipski<sup>4</sup>

---

**Paweł Paszek** – dr, adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze UŚ. Zajmuje się głównie filozofią sztuki i literatury, antropologią doświadczenia oraz ekokrytyką. Obecnie pracuje nad projektem dotyczącym zagadnienia sztuki jako formy życia, ze szczególnym uwzględnieniem form tworzenia i reprezentacji doświadczeń granicznych w sztuce XX w. Ostatnio opublikował monografię *Aleksander Wat: forma życia. Studium o pisaniu, doświadczeniu, obecności* (2021) oraz artykuł *Leo Lipski. Forma życia osłabionego* (2022). Kontakt: pawel.paszek@us.edu.pl.

---

1 L. Lipski, *Niespokojni*, w: tegoż, *Proza wybrana*, wyb., oprac., wstęp A. Maciejowska, Czarne, Wołowiec 2022, s. 162.

2 Tamże, s. 108.

3 P. Celan, *Do nikogo nieprzytulony (An niemand geschmiegt)*, w: tegoż, *Psalm i inne wiersze*, wyb. i przeł. R. Krynicki, a5, Kraków 2013, s. 179, 181.

4 L. Lipski, *Wybór listów do Ireny Lewulis*, w: tegoż, *Proza wybrana*, s. 246 (dalej w tekście i przypisach jako skrót WLIL).

**L**eo Lipski (Lipschütz) wspólnie ze swym dziełem pozostaje wciąż zagadką. Możliwe, że niegdyś zmieni się to w szczególne znamię pisarza i stanie immanentną własnością jego twórczości. Są przecież życia i dzieła nieodślanialne, w swoistości niedopisane, otwarte w formie, która skrywa się we własnym cieniu.

Pisarskie przedsięwzięcie Lipskiego przypomina konstelację, w czym odpowiada częściowo postradanej biografii pisarza. Opublikowane utwory i zweryfikowane fakty stanowią punkty orientacyjne, wyznaczają sylwetę, ale spektralna całość niechybnie traci bez pozostałej reszty, na którą składają się próby tekstowe, szczątki, niezrealizowane plany, a także nadal liczne niewiadome dziejów życia pisarza. Archiwalia autora *Piotrusia* tworzą – w przenośni i dosłownie – biobibliograficzny archipelag dokumentów, pism, maszynopisów, brulionów<sup>5</sup>. Część materiałów wciąż czeka odkrycia i odczytania. W perspektywie lokalnych badań oraz względem ogólnej refleksji filologicznej i kulturowej, lektury i relektury twórczości Lipskiego, w tym porównania i korekty, a wreszcie rzetelne i skrupulatne opracowanie materiałów archiwalnych, wydają się niezwykle istotnymi czy nawet niezbędnymi działaniami. Dość wspomnieć, że rozwijająca się lipskologia jawi się jako aktualne i wartościowe studia współczesnej humanistyki<sup>6</sup>.

### **Brudnopisy listów**

Bezsprzecznie za ostatnią rewelację wyłonioną z insularnego archiwum pisarza należy uznać opublikowany niedawno *Wybór listów do Ireny Lewulis*<sup>7</sup>. Niewielka, choć niewątpliwie ważna antologia epistolograficzna, to 39 wyodrębnionych tekstów mających cechy intymnej korespondencji, które –

5 Archiwalia pisarza pozostają dosłownie rozrzucone – w Polsce, we Francji, w Austrii, w Izraelu. Największym zbiorem dysponuje toruńskie Archiwum Emigracji (zgodnie z wolą donatorki, Łucji Gliksman, część zawierająca dokumenty prywatne pozostaje objęta karencją do 2025 r.).

6 Świadczy o tym rozpiętość kontekstowa rosnącej wciąż bibliografii przedmiotowej; zob. m.in.: „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30); *Doświadczenie – pamięć – pismo. Życie i twórczość Leo Lipskiego*, red. A. Zajac, Wydawnictwa UW, Warszawa 2023.

7 Edycja wybranych dzieł Lipskiego z 2022 r. wzbudziła nieco kontrowersji, a ich głównym zarzewiem był niniejszy wybór listów. Kwestii tej jednak nie rozwijam, odbiega ona bowiem od przedmiotu moich zainteresowań; zob. m.in. H. Gosk, *Jeśli nie humaniści, to kto? Kilka słów o „Prozie wybranej” Leo Lipskiego (Wołowiec 2022)*, „Pamiętnik Literacki” 2022, z. 4; P. Sadzik, *Protezy języka*, „Dwutygodnik” maj 2022, nr 333, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10089-protezy-jezyka.html> (31.03.2023).

jak informuje stosowna nota – powstawały w latach 1953–1957. Adresatkę listów Lipski poznał najpewniej pod koniec 1947 roku<sup>8</sup>. W marcu 1949 roku pisał o niej w liście do przyjaciela, Jana Holcmana: „Druga i przypuszczalnie ostatnia kobieta, którą kocham”<sup>9</sup>. Okres realnej bliskości trwał stosunkowo krótko. W 1953 roku Lewulis wyjeżdża do Australii. Relacja, nim zaniknęła, musiała ulec przekształceniu – stała się korespondencją. Nie jest pewne, kiedy ostatecznie kontakt się urwał. Sugerując się wspomnianą datacją, można przyjąć, że trwała jeszcze w 1957 roku.

*Wybór listów do Ireny Lewulis* jako integralna część pisarskiej schedy Lipskiego, a także jako samodzielny dokument biograficzno-literacki<sup>10</sup> ma wartość szczególną już na poziomie edycji, czy może lepiej rzec – samego tekstowego przejawu. Przede wszystkim nie są to listy w ścisłym tego słowa znaczeniu. Jak stwierdza Agnieszka Maciejowska: „Same listy się nie zachowały – Irena nie miała w Australii spadkobierców, którzy przechowywałyby pamiątki po niej. [...] Spory plik brudnopisów tych listów pozostał [...] wśród papierów Lipskiego”<sup>11</sup>.

Równie interesująco wypada kolejna uwaga redaktorki *Prozy wybranej*: „Brudnopisy Lipskiego także się nie zachowały (ocalały jedynie w zrobionych [...] w 1987 roku kopiach), choć dwa zostały opublikowane w roku 2002 w *Paryżu ze złota*”<sup>12</sup>. Niewiele więc wiemy na temat materiału, z którego powstał wybór epistolograficznych brulionów. To kolejna przesłanka, by uznać, że prezentacja losów pisania i życia Lipskiego zdana jest na wypadkową ustaleń historycznoliterackich, osobliwych koniektur, nieusuwalnych luk i biobibliograficznych białych plam. Jest w tym pewna fatalność. Można jednak, w co wierzę, spożytkować to pozornie nieprzyjazne fatum.

8 A. Zając, *Życie i twórczość Leo Lipskiego (Lipschütza) – kalendarium biobibliograficzne*, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30), s. 20.

9 Cyt. za: A. Maciejowska, *Słowo wstępne*, w: L. Lipski, *Powrót*, wyb., oprac., wstęp A. Maciejowska, Instytut Literacki Kultura–Instytut Książki, Paryż–Kraków 2015, s. 16.

10 Należy podkreślić, że Lipski miał dość liczne kontakty korespondencyjne; zob. m.in. L. Lipski, *Listy*, w: tegoż, *Paryż ze złota*, wyb., oprac. i postłowie H. Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 147–181; L. Lipski, M. Chmielowiec, *Korespondencja (1946–1974)*, oprac. A. Maciejowska, O. Hellich (Osińska), „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30); *Listy Witolda Gombrowicza do Leo Lipskiego*, oprac. P. Sadzik, „Teksty Drugie” 2020, nr 6; O. Hellich (Osińska), A. Zając, *Leo Lipski – archiwa, dysfunkcje, język. Wprowadzenie*, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30), s. 11.

11 A. Maciejowska, *Przewodnik po wyborze*, w: L. Lipski *Proza wybrana*, s. 22.

12 Tamże.

Jedną z niewyekspluowanych sugestii myśli splecionej (*pensée complexe*) jest pewien rodzaj dekonstrukcji, czy może lepiej rzec, dynamiczny kompleks układów i podziałów, a konkretnie kineplastyczne przyleganie języków i jednostek, dyskursów i organizmów, sapiencji i demencji, rozumu i przypadłości. Owa przyległość najczęściej okazuje się metaboliczną przemianą, wzajemnym konfigurowaniem. W myśleniu o sztuce takie plastyczne pola znaczeń i działań mogą charakteryzować formy bycia, witalne agentury oraz osobliwości, a także w przybliżeniu określać współrzędne ich występowania. Spleć i kompleksyjność, podobnie jak konstelacje i archipelagi, nie tylko deskryptywnie ujmują nowoczesnie organizowaną refleksję, ale w istocie odgrywają różnorodne role interpretacyjnych zaproszeń, schematów motorycznych refleksji, aktywności i angażu, eksponując potencje spotkań standardu i aberracji, znaczenia i jego braku, tekstu i ciała, pisania i życia<sup>13</sup>. Dzieło Lipskiego wydaje się dla powyższych rozpoznań niemal prototypiczne, a *Wybór listów do Ireny Lewulis* jest tego doskonałą ilustracją: po pierwsze, są to teksty szkice, teksty próby, które dla ich autora były tyle szkołą pisania, ile specyficznymi działaniami, toteż wahają się między biograficznym i literackim, cielesnym i tekstowym, a przez to uchodzą prostym klasyfikacjom; po drugie, na wybór składają się brudnopisy dzieła epistolarnego, które, jeśli istnieje, jest nieosiągalne, są to więc teksty-tropy nieobecnego; po trzecie, podstawą publikacji były kopie brudnopisów, ponieważ oryginały zaginęły<sup>14</sup>. *Wybór listów do Ireny Lewulis* ma wszelkie cechy pisarskiego kurio-

13 Zob. m.in. E. Morin, *Method*, przeł. J.L.R. Belanger, Peter Lang, New York 1992, s. 386-397; tenże, *Introduction à la pensée complexe*, Éditions du Seuil, Paris 2005; C. Malabou, *Plastyczność u zmięczeniu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, przeł. P. Skalski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018; C. Malabou, *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*, przeł. L. Diring, Routledge, New York 2005.

14 Lektura winna tu być próbą wywołania zjawy pisania in statu nascendi, wygnanej z nich metodą edytorską. Jak wiemy, sytuacja brudnopisu jako tekstu za pośrednictwem zakłada osobliwą symetrię – symultaniczne lektury dzieł i ich brudnopisów z jednej strony ukazują pracę formułowania, przebiega ona od zarodka do formy dojrzałej; z drugiej strony umożliwiają rekursywne odbicie, swoistą lekturę na wsteczny, czytanie orientujące się co rusz w stronę „energiczności” pisania. W ten sposób brudnopis staje się indeksem działania, gdyż pośredniczy on w przyszłym, ukończonym dziele w takim stopniu, w jakim przeciąga w terażniejszość przeszłą aktywność. Czyni to brudnopisy strukturami testimonialnymi, które noszą znamiona przebywania z piszącym. Bruliony zyskują więc witalny walor szarej strefy, są zarzewiem rebelii interpretacyjnej. Jak przekonuje Edward Balcerzan, „teoria obejmuje wyłącznie statykę i dynamikę literatury spełnionej, uformowanej, oderwanej od twórcy”, tym samym wciąż doskwierają nam idolatrie metodologiczne, ponieważ – jak kontynuuje autor *Przygód człowieka książkowego* – „przesłaniają [one] fenomeny osobniczej, prywatnej, z reguły ukrytej [...] twórczej autokomunikacji”, do której moż-

zum. Składające się nań teksty znamionuje kunszt literacki. Tkanka znaczeniowa bywa tu mistrzowsko subtelna, eksponuje natężenie emocjonalne, a zarazem otacza delikatnym woalem pomysłowych środków wyrazu najbardziej tkliwe sensy, co wybornie prezentuje wrażliwość podmiotu, tak że podczas lektury często wprost odczuwa się bolesną czułość, wzbierającą w obliczu dojmującego osamotnienia. Ale konwencjonalna atrakcyjność tych tekstów to jedno. To, co stanowi o ich wadze, prowadzi w sferę rozciągającą się poniżej zasady korespondencji. Mianowicie intymistyczna przestrzeń komunikacji staje się w tych szkicach – i to w sposób dosłowny – połącją prób graficznych, polem meletycznym.

Brudnopisy listów do Lewulis mimo edycyjnego „wychłodzenia” to teksty wciąż gorące, które jednak wykraczają poza *alchimie du verbe*<sup>15</sup> – to poczta z frontu realnej formacji: „Będę i chcę pisać prawdę, a c ł ą prawdę. W listach” (WLIL, s. 242), a w innym miejscu: „Listy do Ciebie są pisane wszystkim dobrym, najlepszym, którym dysponuję. Całą dobrą wolą, która się tu tak szybko spala” (WLIL, s. 243). Z brudnopiśmiennej instytucji wyradza się i w niej kształtuje pisarski tembr Lipskiego, charakter i maska pisania, „ślad osobistej kreski [*tracé*], nie do podrobienia, której [...] esencja całkowicie przesyca końcową parafę, podpis”<sup>16</sup>. Opisywany przez Ferrariego i Nancy’ego figuralny kompleks parafy w sytuacji autora *Niespokojnych* nabiera szczególnego znaczenia. W marcu 1945 roku Lipski w konsekwencji ataku paraliżu traci zdolność odręcznego pisania, nadto do końca życia będzie się zmagał z zaburzeniami afatycznymi<sup>17</sup>. Dochodzi wówczas do pewnej przemiany, której empirycznym probierzem jest substytucja technik – ruch ręki pisarza, który tradycyjnie odpowiada za osobistą kreskę pisma, zostaje zastąpiony mechanizmem maszyny do pisania. Niemniej wiele maszynopisów – szkice, bruliony, w tym brudnopisy listów – zawiera wykonane lewą ręką (Lipski był

---

na zaliczyć brudnopisy: „wielowariantową literaturę in statu nascendi”; E. Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 185.

15 Rimbaudowskim tropem podtekstowo posługuje się sam Lipski: „Przeczytałem książkę, która by ci się podobała: Parandowski: *Alchemia słowa*. To książka o pisaniu. Ale jak napisana” (WLIL, s. 253).

16 F. Ferrari, J.-L. Nancy, *Ikonoografia autora*, przeł. P. Tarasiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 15.

17 Zagadnienie to przedstawia szeroko Olga Osińska; zob. m.in. taż, „Ja rozumiałem, tylko nie mogłem mówić”. O twórczości Leo Lipskiego jako afatyka. *Rekonesans, w: Medycyna narracyjna. Opowieści o doświadczeniu choroby w perspektywie medycznej i humanistycznej*, red. M. Chojnacka-Kuraś, Wydawnictwa UW, Warszawa 2019.

praworęczny) krótkie adnotacje, sugestie, uwagi do korekt, dopiski, w tym również podpisy<sup>18</sup>. Wszystkie te niemal nieczytelne, najczęściej pojedyncze słowa, łącznie z parafami imiennymi, tworzą osobliwą strukturę niepowtarzalnych śladów. Drżące linie odręcznego pisma splecione w koślawe litery wiążą ze sobą surową bezmiennność mechanicznego fontu, zdruzgotaną cielesność, fabułę biografii, detal witalny i własne imię pisarza. I tu znów zachodzi rzecz niespodziana, oto wątek zwykle rezerwowany dla studiów archiwalnych zyskuje kapitalną wartość i stanowi zarzewie konceptu lekturowego, za którym stoi urosła już do rozmiarów tradycji pewna opowieść o hasle kluczu. Wydaje się bowiem, że odpowiednie ujęcie specyficznej autograficzności pisania, niczym właściwie wyartykułowane słowo *szibboleť*, otwiera jedną z dróg do enigmatycznej twórczości Lipskiego jako osobliwej parafy, niepodrabialnej i niepowtarzalnej.

Niewątpliwie brudnopisy listów do Lewulis należy traktować jako wyimki ze sfery prywatnej. Czytanie ich wymaga specjalnego podejścia, odpowiedzialności – są to wszak próby korespondencji zastępującej bezpośrednią relację, próby restytucji utraconego. W najważniejszym zamiarze pisanie – epistolografia jest tego poręcznym przykładem – winno się okazać drogą do rzeczywistej reperacji: „ja, pomimo wszystko, próbuję budować most między kontynentami – [...] z listów” (WLIL, s. 256). Dzięki temu zyskują na wadze fragmenty sprawiające wrażenie pisania in flangranti, partie o charakterze wewnętrznych marginesów, w których autor *Waadi* bezpośrednio i pośrednio odsłaniał własne laboratorium pisarskie. Dzięki temu z owych brudnopisów wyłania się mozaikowa projekcja, dynamiczny autoportret piszącego, a także rodzący się wraz z nim obraz formy pisania.

Na takowy kurs lektury nakierowuje już początek pierwszego szkicu: „To piszę w 10 dni po twoim wyjeździe” (WLIL, s. 239). Trudno o bardziej zwięzłe przedstawienie relacyjnego spojenia rzeczywistości i tekstowości, czasu i miejsca, obecnego i nieobecnego, piszącego i pisania. Deiktyczny zaimek, który w pierwszej kolejności wskazuje na „to”, co jest pisane „teraz”, niejako wtórnie, zza gramatycznego woalu orzeczenia, niby gestem, wywołuje tego, który pisze. Wskazujące „to” oraz terazniejsze „piszę” orientują w stronę epizodu pisania i wywołują performatywnego ducha: „to piszę”, czyli „to”

<sup>18</sup> Maszynopisy, o których mowa, znajdują się wśród udostępnionych zbiorów toruńskiego Archiwum Emigracji – świetnym materiałem ilustracyjnym w tym wypadku są listy i brudnopisy listów Lipskiego do Michała Chmielowca; Biblioteka UMK w Toruniu, Archiwum Emigracji, Inwentarz Michała Chmielowca, AE/MC/VIII/2.

właśnie „piszę”, dokładnie „to”, co ty, adresatko (i ty, czytelniku, w konsekwencji publicznej edycji), właśnie „tu” i „teraz” czytasz. Piszący wypowiada to w dwójnasób – literalnym znaczeniem i działaniem, gestem pisania. Na teksturze, niczym w teatrzyku cieni, ukazuje się hybrydyczna sylwetka, można dostrzec splecione wizerunki piszącego i pisania, plastyczne, wzajemnie niedokończone i nieco przesunięte, jak w widzeniu astygmatycznym. Hipostazy metabolicznych przemian tego, „co zwie się «życiem»”<sup>19</sup>, pozostają wciąż-jeszcze-do-pomyślenia – w pomyłkowym co rusz, wciąż potykającym się dwutakcie: stawania-się-piszącym i stawania-się-tekstu. Pisanie „c a ł e j prawdy” w najlepszym wypadku może znaczyć tylko „całą” widmowość ikonograficznego kompletu piszącego i pisania, gdyż wszelka korelacja tych form to niegotowość i niezupełność.

Brudnopisy listów do Lewulis to obecnie najcenniejsze źródło wiedzy o twórczej i egzystencjalnej kondycji Lipskiego w czasie, który był dlań pisarstwo bodaj najbardziej aktywne<sup>20</sup>. W szkicach epistolarnych ujawnia się mieszanina doświadczeniowa świadomości, egzystencji i cielesności. Świadomość podmiotu korespondencyjnego opanowana jest przez czas i przeszłość, które jako pamięć i nieobecność nieustannie wdzierają się w terażniejszą egzystencję na emigracji. Dochodzą do tego dysfunkcje cielesne, w łączności z polekowym otępieniem omsłabiające wszelkie inicjatywy i wpływające na pisarską predyspozycję. Potrójna szczelina – świadomości, egzystencji i ciała – nieustannie przecina i rozwarstwa domeny podmiotowości, a jedynym, co jeszcze jakoś kojarzy owe wymiary ze sobą i wprowadza w nie witalne tchnienia, okazuje się pisanie:

w fabryce, która jest koło mnie, postanowili pewne rzeczy wyrabiać ręcznie. Więc do szumu maszyn dołączyło się jeszcze nieznośne stukanie młotka o metal. [...] Tego nie można wytrzymać. Więc śni mi się, że leżę na wznak na jakimś tapczanie i mam zamknięte oczy. A ty kłęczysz za mną i zatykasz mi uszy. [...] Ale obmyśliłem najwięcej książkę. Teraz trzeba pisać. To najlepsze, co mogę dla Ciebie i siebie zrobić [WLIL, s. 263-264].

19 F. Ferrari, J.-L. Nancy, *Ikonomia autora*, s. 27.

20 Lata 1948-1960 to okres względnie intensywnej pracy pisarskiej autora, którego płodnym nazwać raczej nie można. Dodać należy, że w okresie listownej relacji z Lewulis wciąż pozostaje obecna w twórczej świadomości Lipskiego powieść *Niespokojni*: „Niedawno musiałem czytać *Niespokojnych*. Jak dużo tam jest Ciebie” (WLIL, s. 252); zob. A. Maciejowska, *Przewodnik po wyborze*, s. 21-30; A. Zajęc, *Życie i twórczość Leo Lipskiego (Lipschütza)...*, s. 21-23.

W powyższe wyznanie Lipski włączył nakaz pisania jako „najlepszego” przedsięwzięcia. Wprawdzie owo „najlepsze” działanie można uznać za próby przedzierania się na stronę obecności i autentycznego bycia, ale – jak widać w załączonym fragmencie – próby te pisarz realizuje za pomocą „zakłóć” nieobecności, metafor i tropów, rojeń i snów. Autor *Niespokojnych* prezentuje tu ścieżkę pisarskiego ekstremizmu, czyli jedynej dlań słusznej i jedynej możliwej praktyki istnienia, którą dobrze charakteryzuje następujące wyznanie: „Nie mogę emocjonalnie pojąć tej prawdy: od mojej funkcji drugorzędnej, pisania, zależy funkcja pierwszorzędna” (WLIL, s. 260). Wiele z takich marginalnych uwag, niby przypadkiem wplecionych w główny wątek, wzbiera znaczeniem i współtworzy wewnętrzne didaskalia, które organizują scenę pisania i w przewrotny sposób uzależniają od siebie rzeczy pierwsze. Jakby oprócz dramatycznego doświadczenia rozłąki pracowało jeszcze inne, niezbędne i konieczne doświadczenie ekstremalne – pisanie jako poręcz i racja istnienia:

Będę pisał. Powinno być: Spróbuję pisać. Nie umiem na razie pisać. Nie widzę żadnej racji istnienia, jeśli się okaże, że naprawdę nie umiem [WLIL, s. 266].

Pisarstwo Lipskiego zapośredniczone, a zarazem pośredniczące w okolicznościach kontyngentnego życia, oznacza bycie podmiotem, autorem, sobą. Wymienione kategorie ogólne skupiają wokół siebie konkretne ekspozycje, role i pozy, między innymi interlokutora listownej dysputy, pariasa historii i społeczeństwa, zdemolowanego ocalańca z wojennej makabry, nieuczestnika Zagłady, emigranta, pisarza na obczyźnie, porzuconego kochanka, samotnika z wyboru, niemistycznego ascety. Dodać do tego należy radykalizację pisania jako korelatu bycia ciałem. Choć wątki niestandardowo ujmowanej cielesności odnajdujemy już w twórczości przedwojennej, dopiero od czasu wystąpienia wspomnianych kłopotów zdrowotnych autor *Piotrusia* pisanie w sposób szczególny kontraktuje z ciałem. W pierwszej kolejności chodzi o próbę odpowiedzi na groźbę „zamurowania we własnym cielem”<sup>21</sup>, to znaczy utraty zdolności komunikacji. Następnie kwestie niniejsze zmieniają się w rachowanie przytomności cielesno-intelektualnej, porażanej działaniem farmaceutyków. Istotne jest, że własne niedyspozycje i zależności somatyczne

21 Zob. L. Lipski, M. Chmielowiec, *Korespondencja*, s. 361. Por. L. Lipski, *Proza wybrana*, s. 58, 270, 380; tenże, *Paryż ze złota*, s. 77.



Lipski rzadko opisywał wprost – zarówno w listach, jak i w tekstach fikcyjnych. W związku z tym za szczególną korporealność jego pisania odpowiadają zwłaszcza specyficzne przekształcenia obrazowe i figuralne. Pisanie, które przylega do ciała, nie tyle przejmuje niedomagania, ile realizuje kineplastyczny zabieg, a dalej protetyczną substytucję i suplementację cielesnego w tekście<sup>22</sup>. Tego rodzaju przyleganie spełnia, a zarazem przekracza ukonstytuowany paradygmat zamienni. W pisarskim projekcie autora *Piotrusia* przyległość pisanego i cielesnego staje się deformacją niedostateczności ciała w tekst. W szkicach listów do Lewulis można to dostrzec w kilku intensywnych passusach, jak choćby we fragmencie z imaginacyjną przemianą tęsknoty, która na początku reifikowana i mięsna, przechodzi następnie w sferę snu, zyskując znaczenia zdruzgotanej cielesności, by wreszcie na końcu obrócić się w trop tekstowo-życiowy:

Tęsknota leży przede mną. Jest namacalna, z mięsa. W koszmarach jest dużym wałkiem z ciała, okrągła. Ma coś z kikuta. Niepodobna jej obejść ani ominąć. Żyje [WLIL, s. 261].

### Forma pisania: metabolizm

Pisanie to metabolizm. Twórczość Lipskiego znajduje się wśród najznamiętszych tego przykładów<sup>23</sup>. W brulionach listów do Lewulis pisarz przywdziewa szaty epistolograficznej osoby z insygniami podmiotu dyskursu miłosego, co rusz ów dyskurs obracając w fabułę twórczego doświadczenia. Daleko tu jednak do autotekstowej monodii czy „autoreferencyjnych procesów, [...] grafomańskiego autyzmu czy solipsyzmu”<sup>24</sup>. Wręcz przeciwnie, to „pisanie naprawdę” (WLIL, s. 261), które jest podobnie jak w argumentacji Ferrariego i Nancy’ego:

22 Por. O. Hellich (Osińska), *Choroba i archiwum. Medycyna w twórczości Leo Lipskiego*, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30).

23 Metaboliczne odczytania próz Lipskiego – zwłaszcza powieści *Niespokojni* – przedstawiła w swej monografii Marta Tomczok. Ostatnio własną wersję tego trybu lektury zaproponował Andrzej Zieniewicz; zob. M. Tomczok (Cuber), *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2011, s. 52-119; A. Zieniewicz, „Niespokojni”. Wymilczany inno-tekst, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30).

24 F. Ferrari, J.-L. Nancy, *IkonoGRAFIA autora*, s. 49.

nieskończonym przechodzeniem między dwoma ciałami, uchwytnym przejściem od jednego do drugiego korpusu – od korpusu autora do korpusu dzieła. Pisarstwo i ruch, który jest w nie wpisany, pojawiają się dopiero w chwili, gdy dwa ciała lekko ocierają się o siebie, gdy dwa ciała pisma rozbrzmiewają jedno przez drugie<sup>25</sup>.

W mikroantraktach epistolograficznej perypetii Lipski przedstawia obraz metamorfozy – ze szczeliny pisania, niczym z transformacyjnej maski, wyłania się inne, nowe oblicze: „O pisaniu: nie wiem, jak i co pisać. Zarysowało się to już dawno. [...] A co napiszę, to zaraz w drogę” (WLIL, s. 240); „Jestem bardzo nieprzytomny. Np. gdy wychodzę z domu, biorę zamiast laski ołówki. To jest symboliczne” (WLIL, s. 245).

Podobny lekturowy kurs obrała ostatnio Hanna Gosk – wychodząc od interpretacyjnej próby z zapisem *Narysować kotka*<sup>26</sup>, badaczka udowadnia, że jakość psychiczno-podmiotowa powstała ze splotu traumatycznej pamięci, zdrowotnych problemów, osobistych strat, komplikacji historycznych i emigracyjnego ulokowania zostaje twórczo przekształcona i oddana w nietypowych formach pisarskich:

Zapiski Lipskiego o charakterze epistolarnym mają znamiona silnego pobudzenia emocjonalnego i wewnętrznego napięcia. Zawierają ślady intensywnego pamiętania, stanowią formę jednoczesnego doświadczania przeszłości i terażniejszości, są swoistym działaniem. Można je odczytywać z uwzględnieniem wskazań estetyki afektywnej, która takie działanie-doświadczanie-pamiętanie uznaje za odmianę formy estetycznej, decydującej o kształcie podmiotowości jednostki „uprawiającej” wspomnianą trójaktywność. [...] Można się zastanawiać, na ile świadome, na ile mimowiedne jest tu użycie formy artystycznej antynarracyjnego nieopowiadania przeciwko realnej i aktualizowanej w pamięci wspomaganej wyobraźnią opresji. Takie nieopowiadanie powstaje z resztek, pozwala jednak w skupieniu i napięciu

25 Tamże.

26 H. Gosk, „Narysować kotka”. Doświadczenie, pamięć, wyobraźnia w antynarracyjnym mikroopowiadaniu, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30). Przywołanie *Narysować kotka* zarówno w artykule Gosk, jak i tutaj powodowane jest bezpośrednim związkiem owego tekstu z brudnopisami listów do Lewulis – konkretnie z brudnopisem „[Walka z podświadomością..]” (WLIL, s. 257) i następującym po nim „[Gdy piszę czarny list..]” (WLIL, s. 259). *Narysować kotka* oraz obydwa bruliony wydają się szkicami jednego listu.

pochylić się nad utratą i nieobecność zamienić w głęboko przeżywane doświadczenie<sup>27</sup>.

Wspomniana trójaktywność „działanie-doświadczenie-pamiętanie” to swego rodzaju metronom domen pisania, którego zastosowanie nie kończy się na okołokorespondencyjnych tekstach autora *Waadi*. Podobnie kategoria „antynarracyjnego mikronieopowiadania”<sup>28</sup> trafnie charakteryzuje reprezentacje doświadczeń i „strasznych skurczów nieobecności”<sup>29</sup> w całym dziele Lipskiego. Praca świadomości, oddziaływania afektywno-emocjonalne, akces zewnętrżności, cielesność, egzystencja obracająca się ku przeszłości – wszystko to „wżywa się” w tekstowy biotop, tętni w pisanim przedstawieniu:

Noc jest coraz to głębsza, coraz to bardziej bezdenna, wydłuża się jak kwiat i we wnętrzu ukryte są pręciki i pyłek. Kochana, w nocy mogę uwierzyć w jedynność pisanego, w jego nieomylną trafność. Zanurzam się w nocy – studni, gdzie gdzieś na dole, w zwierciadle świeci księżyc lub przechodzą chmury niesfornym stadem. Zamiatają ulice jak pokój, jest chamsin, chiński, nieruchomy, szary, jak ze stali, gdzie widać morze stojące jak misa rtęci, na nim położony gładko statek z białym żaglem. Mewy siedzą na wodzie, senne i zmęczone [WLIL, s. 253].

W omawianych brudnopisach listów szczególnie interesująco wypadają partie, w których czytelność tekstu ustępuje wobec wrażenia pisania na gorąco – to fragmenty zarządzane mozołem „lepiania i rozplądania”<sup>30</sup> słów i zdań. Owo wrażenie wstępnie nazywam efektem pisania, ewentualnie efektem graficzności. Jeśli chodzi o wymiar techniczny owych partii, zasadne wydaje się wskazanie tendencji w stronę katachrezy. Zwłaszcza subtelnie abuzyjne zachwianie znaczeń i syntaktyki o potencjale tropiczno-figuralnym przyczynia się do poczucia niestabilności, a w konsekwencji wywołuje efekt dopiero tworzącej się tekstury. Właściwie kwestia ta wykracza poza bruliony epistolarne, gdyż w całym dziele autora *Piotrusia* dają o sobie znać dynamiczne

27 Tamże, s. 168, 171.

28 Por. H. White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2019, s. 81.

29 L. Lipski, *Paryż ze złota*, s. 79.

30 Por. L. Lipski, *Niespokojni*, s. 73.

domeny reprezentacji, w których doświadczenie przedstawione koreluje z doświadczeniem przedstawiania. Faktury tekstów Lipskiego rzadko bywają wygładzone. Nawet jeśli nie była to zakładana strategia, to podkreślić należy, że Lipski był świadomy „nierówności” i kwestie te niejednokrotnie tematyzował:

Niektóre udane pomysły, niektóre zgrzytające nierównościami. Przez wszystko wybija się „JA”. (I to jest niedobrze). Wychyla się jakby z opowiadania. Dużo po polskiemu. Szkice zgrzytające w spięciach. [...] Nie mam w tym opowiadaniu uczucia pełności, zadowolenia. Bardzo ciężko je przeżywać. Pisałem niektóre ustępy prawie że ze wstrętem. Nie interesuje mnie „mięso” powieści. Interesują tylko sformułowania, które żadnych materialnych korzyści nie przynoszą [WLIL, s. 244-245].

„Wychylanie”, „zgrzytanie”, „spięcia”, „ciężkie przeżywanie”, „wstręt” – to symptomy przedzierzgnięcia materii doświadczenia w materię tekstu. Forma pisania stanowi tu ogniwo pośrednie, a dzięki efektom graficzności odkrywa metaboliczny dynamizm:

Mam wargi suche. Jestem zrównany z ziemią. Mole i czerwie. Mówiłaś. Z czułością myślę o pisaniu; towarzyszka. Nie wiem, czy potrafię: w pierwszym rzędzie idzie życie, a ja nie żyję [WLIL, 252].

Fragment ten to tekstura *im Werden* – lapidarność, jukstapozycja, nieco zaskakujące zestawienie leksykalne, syntagmatyczna nierozstrzygalność. Efekt graficzności moderuje znaczenie i sens tekstowego wyjątku w stronę procesu, uwidacznia fizjologię, osobliwy nerw pisania w przyleganiu do siebie komunikatu i komunikującego. Spojeniu podlegają forma „teraz” pisanego właśnie tekstu i formacja „teraz” piszącego tekst. Lipski w trakcie pisania „z czułością myśli o pisaniu” (WLIL, s. 252) – nabiera dystansu, by zaraz, w następnej chwili, wprost stopić się z tym, co tekstowe. W momencie kiedy dystans autora i pisanego jest wyraźny, nominalne i gramatyczne znaki obecności jasno pozycjonują bieguny – wiadomo, kto i co pisze. Natomiast kiedy ów dystans maleje, różnica się rozmywa, ale paradoksalnie nabiera mocy – wtedy oficjalne znaczniki świadomości, egzystencji i ciała są już tylko tekstem. Forma pisania osiąga pik i zaraz rozplywa się w teksturze. Postępując w tej refleksji krok dalej, można założyć, iż Lipski „myślał” pisanie tak intensywnie, że pisząc, prawem szczególnej przemiany cały stawał się pisaniem: „Czasem

tak intensywnie myślę listy, że wydają mi się napisane. Tak było wczoraj, gdy wysłałem pustą kopertę (14 listopada)” (WLIL, s. 247)<sup>31</sup>.

Lipski w brudnopisach listów do Lewulis przedstawił całkiem sporo bezpośrednich odniesień do spraw pisania i pisarstwa – czy to w formach autoprezentacji i autokomentarzy, czy też w bardziej wysublimowanych sekwencjach tropiczno-figuralnych. Pisarska praca okazuje się dla niego konieczną czynnością, istnieniowym gestem mozołonego kojarzenia siebie z rzeczywistością, niemożliwą restytucją przeszłości: „Wydaje mi się, że jeszcze potrzebuję trzech książek. Po tym będę potrzebował stu. Po tym będę chciał wyjechać w teren, w przeszłość” (WLIL, s. 266). Są jednak również takie wyjątki, gdy pisarz skarży się i przyznaje do nieusuwalnych trudności, problemów z językiem i wolno posuwających się prac:

Dziś przed godziną miałem pierwszą satysfakcję z pisania. Inna rzecz, to jest obiektywna wartość. W każdym razie piszę. Nie ma dnia *sine linea*. Wykreślam bez końca i zostaje tylko to, co między wierszami. Dosłownie [WLIL, s. 241].

Jeszcze o pisaniu: ja mam strasznie niską wydajność i to trwa latami [WLIL, s. 242].

Spisuję siebie, jak gdybym był ołówkiem. [...] Wysycha język. Staje się mniej giętki. Nie pomagają słowniki, których zresztą nie ma. Rozpacz. Co robić? Spisuję siebie [WLIL, s. 243].

Piszę od dwóch tygodni z nieprzewyciężonym jak dotychczas wstrętem. Ale postanowiłem przeznaczyć codziennie czas na to: od 10-11 do 3 nad ranem [WLIL, s. 265].

Z tego rodzaju wyznań wyłania się sylweta złożona z objawów i autodiagnoz. Aktywny i retroaktywny profil pisania spełnia do pewnego stopnia funkcje kuracyjne, niemniej dynamiczna mediatyzacja niweczy terapeutyczne rezultaty. Dzieje się tak dlatego, że pisarskiej kuracji poddawane jest to, co w pewnym sensie zostaje wywołane samym pisaniem. Inaczej mówiąc, pisanie wywołuje chorobę, której jedynym remedium jest samo pisanie.

31 Por. L. Lipski, O. Raskin, *List*, „Archiwum Emigracji” 2022, nr 1 (30), s. 334.

Autoportret piszącego i obraz pisania to struktury deficytowe, powstają i jednocześnie znikają. I tak też Lipski, pisząc, „spisuje siebie”, co należy rozumieć przynajmniej dwojako – jako tradycyjne „sobąpisanie” siebie<sup>32</sup>, a także jako wyczerpywanie, eksploataowanie aż do braku, swoistą apoptozę, „spisywać się” bowiem można również w taki sposób, „jak gdyby się było ołówkiem”. Odpowiada temu dosłowne docieranie do pustki w tekście: „piszę. Nie ma dnia *sine linea*. Wykreślam bez końca i zostaje tylko to, co między wierszami. Dosłownie” (WLIL, s. 241). Komunikat w dosłowności osiąga granicę wyrazu. Ale to nie wszystko. Dosłowność w krytycznym momencie obraca się w swoje przeciwieństwo. Oprócz literalnego znaczenia rodzi się trop pustki, który sugeruje istnienie niewidocznej parafy. W ten sposób powstaje inna tradycja sensu jako przy-słownej, „między-wierszowej” luki: „z nieprzewycięzonym jak dotychczas wstrętem”, „spisuję siebie” i „zostaje tylko to, co między wierszami” (WLIL, s. 265, 243, 241). Może zatem nieco zaskakiwać, że ta sama pisarska praca jest argumentem na rzecz życia, wsobną dyplomacją, czymś w rodzaju modus vivendi:

Poruszam się w ślepych mieście. Nie broniłbym się, jak to robiłem w R[o-sji] i podczas pierwszych dni p[aralizu], przed śmiercią. Jest mi wszystko jedno. [...] Ale myliłabyś się, gdybyś sądziła, że widać to po mnie albo po pokoju. Pokój jest uporządkowany, a ja jestem pogodny. [...] Wyjście? Nie widzę żadnego. Półwyjście – to uwiązać się w pisaniu [WLIL, s. 248].

Zamysł podniesienia na siebie ręki więźnie w sytuacji przypominającej klincz – piszący oddaje się opresji pisania<sup>33</sup>. Jak przekonuje Olga Hellich, dla Lipskiego „literatura staje się i jedyną drogą «pół-wyjścia» z doświadczanego bezsensu istnienia oraz z samotnie przeżywanej, pełnej cierpienia codzienności, i przestrzenią, w której rozgrywa się doznawana przezeń utrata”<sup>34</sup>. Przypomina to hipotetyczną fabułę, w której więzień labiryntu nieustannie usiłuje opuścić błędną przestrzeń, ale każdy jego kolejny krok tworzy przed nim nowe zawilości, odsłania „kłąb rodzących się dróg, które rosną,

32 Zob. M. Foucault, *Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, w: M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, przeł. B. Banasiak i in., red., wyb. i oprac. T. Komendant, postowie M.P. Markowski, Aletheia, Warszawa 1999; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 50-87.

33 Zob. H. Gosk, „Narysować kotka”, s. 167-168.

34 O. Hellich (Osińska), *Choroba i archiwum*, s. 62.

schodzą się, rozlatują nieobliczalnie, niespodziewanie, mimo to prawidłowo i nieuchronnie”<sup>35</sup>.

Nie sposób jednak pominąć bardziej dynamicznych sensów, których źródłem jest koincydencja „półwyjścia”, „uwiązania się”, „pisania”, a także licencyjnego „uwiązać się w” (nietypowy przyimek)<sup>36</sup>. Powstaje w ten sposób dziwaczny imperatyw, którego drobne sprzeniewierzenie gramatyczne wywołuje efekt pisania, a dalej propozycję bycia in spe „w” czy „przy” nadziei. Nie dotyczy to przy tym skutecznej rewitalizacji ani odmiany losu. „Uwiązać się w pisaniu” to dać się opętać bliskiej przyszłości pisania jako niepełnej, „półwyjściowej” podmioty uzależnienia od rozdzierającej tęsknoty i mar nieobecności na rzecz innego uzależnienia – od pracy fikcji, blefu litery i języka, czyli tego, co składa się na „życiodajny błąd fantazji”<sup>37</sup>, jedno z widm formy pisania.

Pisanie stanowi niemocne sytuowanie w byciu. Są to nieznaczące, ślimacze, ale wyczerpujące manewry: „Muszę się bardzo pomęczyć, i to nie będzie łatwe, o ile w ogóle. Nie potrafię obszernie pisać” (WLIL, s. 240). Jest w tym zadziwiająca dwuznaczność pisania, które, po pierwsze, należy do dziedziny *poiesis* (ποίησις), do szczytów twórczego życia w samym środku fetyszu, a po wtóre, okazuje się ciężką pracą, cielesną udręką i niewzniosłym bólem, co łączy je z domeną *ponos* (πόνος)<sup>38</sup>. Pojetyczne uwzględnienie nie budzi zastrzeżeń, co innego przewrotne, by nie rzec bluźniercze, związanie pisania, działalności powszechnie branej za lekko-bytową, z terminem *ponos*, który w dawnej grece oznaczał wyczerpujący znój życia, harowę, niewolniczą

35 L. Lipski, *Niespokojni*, s. 72.

36 Rzecz tę można oczywiście zrzucić na karb „problemów” z językiem polskim, do których Lipski przyznawał się również w brulionach listów do Lewulis: „Bibiku Kochany, nie noszę chałasów, mówię prawie zawsze «tę», nie «tą», nie cierpię, jak się rondel tendelenda po umyciu, kurczę się, gdy słyszę, że z kranu cieknie, boję się że zapomnę po polsku” (WLIL, s. 240).

37 Formuła „życiodajny błąd fantazji”, przytoczona przez Agatę Bielik-Robson w „*Na pustyni*”, przerzuca kontekstowe mosty między „ocalającą krytyką” (*rettende Kritik*) Waltera Benjamina, kryptoteologiczną i mesjanistyczną reinterpretacją nowoczesności autorstwa Bielik-Robson oraz zapoznanym znaczeniem „fantazji” jako wkraczania w „pokazującą (się) zmienność”, tj. „wstępowania w uobecnienie”, na które zwracają uwagę m.in. Martin Heidegger i Catherine Malabou; zob. m.in. A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków 2008, s. 432-439; C. Malabou, *Plastyczność u zwierzęciu pisma*, s. 60-61.

38 Zob. *Słownik grecko-polski*, t. 3., red. Z. Abramowiczówna, PWN, Warszawa 1962, s. 599; *Pocket Oxford: Classical Greek Dictionary*, red. J. Morwood, J. Taylor, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 266. Por. M.J. Siemek, *Wykłady z filozofii nowoczesności*, red. M. Falkowski, M. Pańków, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 11.

nieproduktywną pracę. *Ponos* odważa bycie instrumentalne najniższej rangi, które w swojej prekarności musi oclić każdy występ słowem. Mowa tu o byciu skazanym na bezwocne, niechwalebne szykowanie formy dla nadciągającej śmierci. A jednak fatalny stygmat umęczenia – ów glejt na udział w śmiertelnym korowodzie – jest także bliźną witalności. Skoro pośród sensów leksemu *ponos* skrywa się bezimienny żywioł, to pisanie, będące praktykowaniem nuklearnej pracy słaniającego się ciała i zbitej egzystencji, może oznaczać zarówno ostatnie słowo, jak i najsłabszą z rebelii na tyłach istnienia, najmniejszą dywersję. „Półwyjście”, o którym Lipski wspomina Lewulis, odsłania pisanie jako ekstremum, w którym litera i gest, „metafora” i „animalizm” zachodzą na siebie, mierzą się, wykreślają wzajem i kompleksowo płaczą, rezerwując dosłowną i międzywierszową „dwuznaczność *signifiant* jako Życia”<sup>39</sup>.

Zdaniem Lipskiego rzetelny pisarz musi się pisaniem trudzić. Jest to wyznacznik totalności pisarskiego projektu i skala dla dzieła. W 1954 roku – a więc z początkowego okresu korespondencji z Lewulis – Lipski w liście do Michała Chmielowca opowiada się za tymi, którzy

piszą w niepokoju, z zaciśniętymi ustami albo szcękając zębami. Trudności zdają im się nie do pokonania. [...] Wiadomo, jak Flaubert piłował każde zdanie, jak p i s a ł ciągle ten sam fragment dzień, noc, znowu dzień. Strasznie trudno<sup>40</sup>.

Dla autora *Niespokojnych* trud pisania jest miarą autentyczności i zaangażowania, te zaś są próbami totalności i realnej formacji piszącego<sup>41</sup>. Inaczej mówiąc – to, co tu jawi się jako niskie i nieznaczące, okazuje się skrytym wigorem, czyni pisanie życiowym działaniem:

Piszę słowa skazane na zagładę przez czas, przez przestrzeń, niewarte chwili obecności. Jak ranne ptaki przelatujące morze. Jest noc parna, niespokojna [...]. Podziemne krążenie, przelewanie: wiosna. Koty uginają blachę na dachu [WLIL, s. 258].

39 J. Derrida, *Edmond Jabès i pytania księgi*, w: E. Jabès, *Księga pytań*, przeł. A. Wodnicki, Austeria, Kraków 2004, s. 215.

40 L. Lipski, M. Chmielowiec, *Korespondencja*, s. 407 (wyróżnienie Lipskiego). Por. L. Lipski, *Niespokojni*, s. 101, 107-108.

41 Zob. L. Lipski, M. Chmielowiec, *Korespondencja*, s. 409.



Jest parna noc, niespokojna [...]. Podziemne krążenie, przelewanie. Koty uginają blachę. Jesienną wiosną tętni nerwowo głębia ziemi. [...] Piszę te słowa skazane na zagładę przez czas, przez przestrzeń; są jak ranne ptaki przelatujące morze [WLIL, s. 259].

Czynność pisania sprawia wrażenie torującej ramy egzystencji, a pisane słowa, wedle deskryptywnego dookreślenia, włączają świadomość piszącego w czas i przestrzeń. Bez poetycznej glorii „piszę” Lipskiego oznacza pozycję *minorum gentium*, odarcie z horacjańskiego splendoru trwania nad rzeczami i wbrew przemijaniu. W słabym „piszę” po raz kolejny ujawnia się sylwetka piszącego i obraz pisania. Instancja nadawcza przylega do śladu, którego formą jest zdaniotwórczy predykat, a ekstensją znaczenie i działanie określone owym czasownikiem. I znów wraz z efektem graficzności pojawia się przeświadczenie, że piszący uobecnia się wyłącznie tekstem, a ściślej rzecz ujmując, staje się pisaniem, tym razem „skazanym na zagładę”. Przywodzi to na myśl *performative utterance*, które ulega tej samej słabości, jaka je zakłada. Podobnie piszący uobecnia się, ale „ginie z powodu” i „upada pod przemocą”<sup>42</sup> pisania, to znaczy raz jeszcze wybiera „półwyjście” zamiast rzeczywistej śmierci.

Oprócz cytacji, w których pisarskie rozterki zostały wyrażone przez Lipskiego eksplicytnie, odnajdziemy w brudnopisach korespondencji do Lewulis wiele fragmentów, gdy omawiana kwestia pozostaje procesem przebiegającym w tle. W jednym z pierwszych brulionów możemy przeczytać:

Dziś, 26 czerwca, obudziłem się w czas, obudziło mnie: Nie ma. Runęły domki z kart. Nie potrzebowały aż runąć. Zmiótl je oddech. Rozpląnęły się [WLIL, s. 240].

Konkretny sens precyzyjnej chronografii i gramatycznej jawności nadawcy zostaje osłabiony przez wtargnięcie „nijakiego” poczucia braku, ale i to równie szybko traci wyraz na rzecz sekwencji asydentonicznej. Funkcję tej ostatniej można sprowadzić do dekoncentracji semantycznej i obrazowej – „nie ma”, które wyrywa ze snu, zmienia się w językową widokówkę rozpadających się domków z kart. W skoncentrowanym telegramie dosadny i dojmujący

<sup>42</sup> Zob. J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 7-8; R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Aletheia, Warszawa 2011, s. 17-21.

wyraz zyskują świadomość i samowiedza opuszczonego podmiotu, który zarażony przeszłością, usiłuje określić swoje położenie w wybrakowanej terażniejszości. Dokładna rachuba dnia i miesiąca, czyli cała konkretność daty, zderza się z nieokreślonym brakiem. Nieco dziwaczny, powtórzeniowo-zacinający się zestaw składni („obudziłem się”, „obudziło mnie”) antycypuje – a właściwie już zawiera w sobie – sentencję wyroku: „Nie ma”. Na tym nie koniec, można tu bowiem wskazać jeszcze swoistą „znaczącość”, uzupełniającą literalną semantykę – zestrój brzmieniowo-akcentowy („w czas”, „nie ma”, „z kart”) konfrontuje się z rytmem syntagmy, co wywołuje iluzję przebudzenia. Następnie można zauważyć, że negacja („nie ma”) tworzy z podmiotem zestrój aliteracyjny („mnie: Nie ma”), co prowadzi do quasi-alternacji („mnie”: „nie ma” czy „mnie”: „nie”), która prowokuje odczytania amfibologiczne (np. „Nie ma” – kogo? – „mnie”, albo „obudziło mnie” to, że mnie „nie ma”). Na powierzchni tekstu powstaje zatem coś, co przypomina ruchomą tmezę, a sam dynamizm owej sytuacji odpowiada za skryty efekt pisania. W nietypowy sposób ujawnia się też forma: w pisane słowo zdaje się wchodzić coś, czego znaczenia należy szukać „między wierszami. Dosłownie” (WLIL, s. 241). Tekstualny kompleks wokół „mnie: Nie ma”, podobnie jak wcześniej „piszę”, osiąga sugestywność specyficznego performatywu – kinoplastycznie dopasowuje się i przylega do wklęsłości po stracie, w pewnym sensie stając się nią. Krótko mówiąc, wzruszające wyznanie to nanoalegoria formy pisania.

### **Pisanie totalne (suma)**

Lipski w *Sarnim braciszku*, ostatnim tekście opublikowanym za życia, usiłował opisać coś, czego opisać się właściwie nie da – można o tym pisać, nieustannie zawieszając akt, doprowadzając do radykalnego wahania:

Gdy usiłuję go sobie przypomnieć, nie mogę. Jest zbyt nieokreślony, jakby podlegał prawu Heisenberga; o drgających konturach, przezroczysty, wąska ręka, szara jak u dwuletniego dziecka<sup>43</sup>.

Pisanie ekstremalne, holografia, to ślady, które powstają i zanikają w literaturze, w tekstach, w fabułach, w języku. Jako aktualność słabego życia, „miejscu niespodziewanych spotkań”, „ciche przejścia w olśniewającej obecności

43 L. Lipski, *Sarni braciszek*, w: tegoż, *Proza wybrana*, s. 396.

ciał”<sup>44</sup>. Ślady te są niczym chłopiec, niepamiętany brat „sarnich sióstr”. Holograficzna radykalizacja nie oznacza pisania nieustannego – Lipski pisał sporadycznie, ale pisanie było dlań krytycznym przechodzeniem: „Po napisaniu dłuższego opowiadania [...] gotuje się we mnie – nic. Nie mogą sobie dać rady ze sobą. Chodzę, chodzę, chodzę i chodzę. Po ulicach, sam, w nocy” (WLIL, s. 247), czy też: „Powracam z szamotania się, ze spraw nieudanych: z pisania” (WLIL, s. 253-254). W splątaniu tego, co literackie i pozaliterackie, w konfrontacji performatywnego piku i niskiego trudu pisarskiego cechu, w kompleksach przyległości i przemian, wśród plastycznych mieszanin ciała, egzystencji i świadomości – „funkcja drugorzędna, pisanie” (WLIL, s. 260), staje się znaczeniem formy życia. Właśnie dzięki temu w pisaniu realizują się – tj. docierają do jakiejś sygnifikacji – doświadczenia-granice, przeciążenia, załamki bycia, pustki i nieobecności. W inscenizacji kryzysu pisanie – epistolarne czy fikcyjne – odmienia się przez śmierć i jej przeciwieństwo:

Te listy są materiałem wybuchowym, czymś niszczącym, wyzwalającym. Pozwalają swobodnie oddychać. Tylko nie ma czym. Te listy są dla mnie zabijające i wyzwalające: dwa pojęcia na pozór różne [WLIL, s. 260].

Metafora „materiału wybuchowego” określa heterologiczną formę pisania Lipskiego, której istotne cechy odpowiadają splątanim sensom emergencji i destrukcji<sup>45</sup>. Należy jednak pamiętać, że w twórczości autora *Piotrusia* sensory tych pojęć („eksplozja”, „niszczenie”, „wyzwalanie”, „życie”) modulują najczęściej ilościowa nieznaczność, poszczególnosc i detaliczność, toteż wbrew ich maksymalistycznym asocjacom znaczą one to, co osłabione, labilne, plastyczne. Przytoczony wyjątek z listowego brulionu nie jest okazijną refleksją. Trop „materiału wybuchowego” wiedzie ku innym utworom – w *Niespokojnych* główny bohater o hołubionym Louisie-Ferdinandzie Célinie wypowiada taki sąd: „Najsilniejszy środek wybuchowy w literaturze. Gdyby się chciało trochę przesadzać, można by powiedzieć, że jego zdania mogą zabijać”<sup>46</sup>. Ale

44 F. Ferrari, J.-L. Nancy, *Ikonoografia autora*, s. 50.

45 Zob. C. Malabou, *Ontologia przypadku. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2017, s. 10-13; por. też, *The New Wounded: From Neurosis to Brain Damage*, przeł. S. Miller, Fordham University Press, New York 2012; też, *The Future of Plasticity: An Interview with Catherine Malabou* (wywiad przeprowadzony przez K. Lawless), „Chiasma” 2018, nr 3, s. 107.

46 L. Lipski, *Niespokojni*, s. 137.

w *Niespokojnych* semantyka emergencji i eksplozji chyba najdobitniej ujawnia się w portrecie Ewy – postaci-tajemnicy. Wizerunek bohaterki wyłania się systematycznie jako formowanie i destrukcja. Począwszy od eksperencji czasu dzieciństwa, aż po próbę z własną śmiercią – życie znaczy dla niej pochłanianie świata, pochłanianie siebie, hiperbiologizm, cielesną zupełność, całkowitą aktywność aż do letalnej granicy:

chęć rozbicia komuś głowy, rozbicia choćby szklanki, wybuchu, rzucenia wszystkiego, aby rozleciało się z hukiem; ucieczka i śmierć: płaski krajobraz, pochmurny, płaski dzień; ból odjeżdżania i umierania, podobny do bólu, który zadaje sobie czasem, raniąc się umyślnie w działaniu<sup>47</sup>.

Opis ten można traktować jako szczególną metonimię pisania ekstremalnego. A jako taki stanowi kolejne już, nieodmiennie częściowe rezydium fascynującej i fantastycznej konstelacji formy pisania i formy życia, łączącej archiwalia i oficjalne edycje dzieł Lipskiego. Niech też stanowi przewrotne motto, które sens sumy wyprowadza ku następnym działaniom.

---

47 Tamże, s. 129.

## Abstract

---

### Paweł Paszek

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

*Leo Lipski: Form of Writing (Drafts of Letters to Irena Lewulis)*

The article presents Leo Lipski's *Wybór listów do Ireny Lewulis* (Selected Letters to Irena Lewulis) as a heterological document on the creative process. Alongside the traditional intimate semantic fabric typical of love epistolography, *Wybór listów* embodies a significant self-reflexive and self-thematizing discourse on writing as a form of life and *raison d'être*. The article employs post-deconstructive practices of micrological readings and re-readings to conceptualize Lipski's texts as plastic forms of writing. In line with theorists such as Morin and Malabou, these forms engage the intertwined dimensions of the personal, the global, the organic, and the discursive. Moreover, the article argues that the letters' rough drafts comprising the above selection prove to be textual battlegrounds where real writerly toil thoroughly intensifies the present, the corporeal, the linguistic, and the graphic. Ultimately, the presented approach to Lipski's specific autography provides one of many keys to understanding his oeuvre. Furthermore, such an approach forms a basis for diagnosing new ontologies of subjectivity, works, and the text–life relationship in a more general way.

### Keywords

---

Leo Lipski, form of writing, form of life, plasticity, tangled thought