

Marian Kisiel

Uniwersytet Śląski w Katowicach

NOTATKI DO CZERNIAWSKIEGO**1. Summa poetica**

1. W roku 1951 uczeń Ranelagh Grammar School w Bracknell (hrabstwo Berkshire pod Londynem), Adam Czerniawski, debiutuje jako tłumacz wolnym przekładem *W Weronie* Cypriana Kamila Norwida w piśmie „Ranelagh School Magazine” (nr 30). Rok później prezentuje się na tych samych łamach (nr 34) wierszem *Eastern Legend*. Tak rozpoczynała się przed półwieczem droga twórcza przyszłego poety, prozaika, eseisty i tłumacza polskiej literatury, jednego z filarów londyńskiej grupy Kontynenty.

Niestaranne bibliografie mogą jednak wprowadzić w błąd niewyrobionego czytelnika. Wiersz *Legenda wschodnia* nie został napisany po angielsku, lecz przez Czerniawskiego na angielski przetłumaczony. Poeta wielokrotnie powtarzał, że swoje wiersze pisze wyłącznie po polsku, nie interesuje go pozycja „poety dwujęzycznego” (takimi w kręgu kontynentczyków są np. Andrzej Busza i Bolesław Taborski). Dlatego wszystkie swoje książki wydawał wyłącznie po polsku (*Polowanie na jednorożca*, 1956; *Topografia wnętrza*, 1962; *Sen cytadela gaj*, 1966; *Widok Delft*, 1973; *Wiek złoty*, 1982; *Jesień*, 1989; *Inne wiersze i Historia ludzkości*, 1999), jakkolwiek po angielsku pisał eseje i prozę wspomnieniową (*Scenes from a disturbed childhood*, 1992). Wiersze jednak od samego początku traktuje inaczej i uznaje ich byt autonomiczny.

2. Ukazanie się wyboru jego wierszy w języku angielskim (*Selected Poems*, tłum. Iain Higgins, 2000) jest ukoronowaniem półwiekowej drogi twórczej autora *Wieku złotego*. Zasadnie można powiedzieć, że kanadyjski poeta i tłumacz najbardziej zbliżył się do koncepcji przekładu, jaką wyznaje Adam Czerniawski. Otóż, jego zdaniem, wybór tłumacza winien być jednocześnie decyzją poety, czyli – mówiąc najprościej – poszukiwaniem „poezji dobrej”. Poezję taką (oszczędną w słowach, maksymalnie zobiektywizowaną, zdystansowaną, „nagą ekspresyjnie”), przyswajając kulturze obcej, trzeba oceniać **także** pod kątem „przekładalności wiersza”.

O tym wyznaczniku wspomina Czerniawski m.in. we wstępie do antologii *The Burning Forest* (1988). Píše tam, że tekst przekładu trzeba rozpatrywać w kategoriach językowych: treść oryginału powinna odpowiadać treści przekładu, a sposób wyrażania odsyłać do innego systemu języka, różniącego się od języka oryginału. Adekwatność przekładu zbiega się zawsze z kryterium semantycznej dokładności i wierności, dopełnionymi stylistyczną ekwiwalencją (tekst przekładu należy przyporządkować funkcjonalno-stylistycznym normom języka przekładu). Wedle Czerniawskiego, takie podejście tłumackie pozwala ochraniać „poezję dobrą” przed jej zniekształceniem w procesie przekładu, ponieważ „próba oddania pełnej semantycznej różnorodności oryginału jest daremna i nieproduktywna” (*The Burning Forest*, s. 21).

Iain Higgins respektuje to stanowisko. Jego przekłady starają się być wierne oryginałowi, a tam gdzie się to nie może udać (*Lekcja poezji / Poetry Lesson*), są równie ciekawe w ekwiwalencji („nuż ci w bżuh” jako „nife in yr gut”). Poeta znalazł zatem swojego tłumacza, który nie tylko podzielił jego koncepcję translatorską, ale także starał się ją możliwie wierne wypełnić w przygotowanym przez siebie tomie.

3. Ważniejsze może jednak od urody samego przekładu jest dla czytelnika polskiego co innego. To mianowicie, jak tłumacz przedstawia czytelnikowi angielskiego kręgu językowego wizerunek polskiego poety. Ta decyzja wydaje się tutaj najistotniejsza, ponieważ kryje się w niej wyraźna wypowiedź interpretacyjna. Higgins zrezygnował z układu chronologicznego, jaki zastosował Czerniawski w dwóch tomach retrospektywnych (*Władza najwyższa. Wybór wierszy z lat 1953–1978*, 1982; *Poezje zebrane 1952–1991*, 1993). Tutaj kryterium porządkujące jest inne – tematyczne, a nie chronologiczne. Kryterium – dodajmy – niebywale interesujące, ponieważ pozwala inaczej spojrzeć na dotychczasowy dorobek poety, zwykle sytuowanego w nurcie neoawangardowym lub neoklasy-cystycznym.

Jawi się więc Adam Czerniawski w *Selected Poems* jako poeta metafizyczny i autotematyczny. Zgromadzone w sześciu działach tomu wiersze zostały z sobą wymieszane tak, by o ich zaszeregowaniu nie decydowała data powstania, lecz główna myśl. Zabieg taki częstokroć bywa ryzykowny, bo wiersze późne (dojrzałe artystycznie) muszą sąsiadować z wierszami wczesnymi (mniej doskonałymi), a czytelnik zostaje pozbawiony wglądu w coś ważnego dla indywidualnego wizerunku twórcy. Po prostu: nie widzi jego ewolucji poetyckiej. Tutaj okazało się, że zabieg tłumacza był niezwykle fortunny.

Wiedzieliśmy już wcześniej o tym, że w dorobku Adama Czerniawskiego poszczególne rodzaje jego sztuki pisarskiej wzajemnie się dopełniają, tworząc spójny system. Teraz zobaczyliśmy, że również w poezji ten system nie może zostać naruszony przez pozbawienie poszczególnych wierszy ich naturalnego sąsiedztwa. Autor *Jesieni* tworzy swoje wiersze nie bacząc na czas, wierny

refleksji o sztuce i metafizyce. Metafizyka jest zresztą najważniejsza, bo dotyczy pytania o człowieka w świecie; sztuka – pytając o człowieka w kulturze – określa zarazem miejsce samego poety. Jako metafizyk – Czerniawski pyta o sens, odwołując się do rozmaitych systemów naukowych i filozofii; jako poeta – zakorzenia się w tradycjach polskiego i angielskiego wiersza, przywołując na sojuszników Norwida i Różewicza, Eliota i Pounda. Temu światu myśli jest wierny od półwiecza.

4. Naturalnie, dokładna analiza *Selected Poems* będzie wymagać sporego namysłu krytycznego od dobrego teoretyka przekładu. Tutaj wskazałem jedynie na kilka wątków, bez których wnikliwy interpretator tego tomu nie będzie mógł się obejść. Nie mam wątpliwości, że ów wybór wierszy wnosi świeży powiew do krytyki literackiej, która od blisko dwudziestu lat szerzej i skrupulatniej zajmuje się dorobkiem Adama Czerniawskiego i – w ogóle – kręgu Kontynentów. Odtąd każdy, kto będzie chciał coś nowego powiedzieć o autorze *Topografii wnętrza*, nie będzie mógł pominąć tej lektury. Przekład i wybór Iaina Higginsa dobrze przysłużyły się zarówno poecie, jak i generacji, z której on wyrósł.

2. Tajemnica wiersza

1. W latach 1967–1971 Adam Czerniawski ogłosił na łamach londyńskich „Wiadomości” 21 miniatur krytycznych pod tytułem *Wiersz współczesny*. Pomyśłodawcą cyklu był Michał Chmielowiec. Gdy w roku 1977 ukazała się osobna publikacja z tymi esejami (w Oficynie Poetów i Malarzy), autor *Łabędzia Sabaudii* nie żył od trzech lat. Adam Czerniawski napisał wówczas w nocie wstępnej: „korzystam z okazji, by książeczkę poświęcić pamięci Michała Chmielowca, którego nieustające zainteresowanie tym cyklem i częste nalegania o dalsze odcinki, walnie przyczyniły się do wykończenia projektu” (s. 5).

Chmielowca, jednego z najbardziej uważnych czytelników emigracyjnych, Czerniawski darzył wielkim szacunkiem. Stąd wzięło się powtórzenie inskrypcji na jego najnowszej książce, poświęconej wierszowi współczesnemu („Pamięci Michała Chmielowca [1918–1974]”, s. 5). Po *Liryce i druku* (1972), *Wierszu współczesnym* (1977), *Muzach i sowie Minerwy* (1995) i *Krótkopisie* (1998), *Światy umowne. Szkice o wierszu współczesnym* (2001) to kolejne podjęcie rozmowy o wierszu i jego fakturze. Albo inaczej: o tajemnicy wiersza jako przedstawieniu świata. Czerniawski – jak Chmielowiec – także czyta uważnie i drobiazgowo. Dlatego od tej paraleli rozpocząłem swoją lekturę.

2. *Światy umowne* są „przejrzaną, poszerzoną i miejscami gruntownie przedagogowaną wersją *Wiersza współczesnego*”. Tak napisał Adam Czerniawski w nocie odautorskiej. Niezbyt ściśle. *Światy umowne* nie są bowiem prostą kontynuacją książki sprzed lat. Są uściśleniem jego programu poetyckiego i wyraże-

niem stanowiska wobec wiersza jako formy poetyckiej. Tu nie ma prostego przełożenia programów, bo nie o jeden i ten sam program chodzi. Jeszcze w latach osiemdziesiątych poglądy Czerniawskiego były bardziej umiarkowane, teraz są radykalne i stanowczo wyrażone. Zmiana *Wiersza współczesnego* na *Światy umowne* nie polega tylko na drobnych korekturach i stylistycznej rewizji. Tutaj rzecz dotyczy dalece bardziej istotnych spraw.

Ten zbiór esejów czytać należy od klamry, jaką poeta-krytyk zaproponował. Więc najpierw od eseju (1) *Architekt, czy też koń* i (26) *De amicitia*. W sformułowaniach: „Wiersz składa się ze słów” (s. 7) i „Wiersz należało traktować jako przedmiot autonomiczny. Należało go czytać i badać w izolacji, w zupełnym oderwaniu nie tylko od życiorysu autora, ale również często w oderwaniu od całokształtu jego dorobku” (s. 130), sformułowaniach wzajemnie się uzupełniających, kryje się klucz do zrozumienia postawy lekturowej Czerniawskiego. Ucznia szkoły New Criticism i wyznawcy Workshop Criticism.

3. W swoich komentarzach autor *Światów umownych* jest drobiazgowy i bezwzględny. Pyta o wiersz w jego stanie tworzenia i kontekst w jego prawdziwości. Jest platonikiem, a nie arystotelikiem. Wierzy w obiektywną wartość dzieła i do tej wartości dąży. Zastanawia go nawet tak wtórny, zdawałoby się, czynnik wierszotwórczy jak interpunkcja. Powiada w głosie (6) *Interpunkcja i strofy*: „Bardziej przekonują poeci, którzy [...] strukturę wiersza traktują jako rzecz otwartą. Decyzji w sprawie dużych liter, interpunkcji i rymów nie należy podejmować apriorycznie: wszystko musi być podporządkowane naczelnemu celowi, mianowicie stworzeniu zharmonizowanego dzieła sztuki” (s. 31).

Czerniawski stoi po stronie liryki trudnej, stronie Norwida, Eliota, Pounda, choć potrafi docenić także poetów mu obcych: np. Jana Lechonia czy Jana Rostworowskiego. U podstaw jego koncepcji poetyckiej (bo przecież wszystkie swoje eseje pisze on z pozycji poety właśnie), jego akceptacji i odrzucenia poszczególnych wierszy, tkwi przekonanie, że – tak czytamy w komentarzu (20) *Poemat dla niepalących* – „żaden poeta nie chce, by wartość jego utworu była kwestionowana” (s. 104). Jeżeli tak, to należy dołożyć wszelkich starań, by możliwie najdokładniej wnikać w sens wiersza. Możemy na drodze dochodzenia do prawdy, obiektywizmu, pewności mylić się, błędzić, spierać się z sobą samym. Tego nie uda się uniknąć. „Wiersz – napisał Czerniawski w eseju (25) *Dziś, tylko cokolwiek dalej* – nie jest składnikiem chemicznym, który można ująć w formułę wykluczającą wszelką wieloznaczność. Dwie nawet sprzeczne interpretacje mogą okazać się równie wartościowe” (s. 129).

4. W czym tkwi zatem tajemnica wiersza i dlaczego staramy się do niej dotrzeć? Tkwi ona, naturalnie, w słowach i we właściwym, dokładnym ich odczytywaniu. Poetę-krytyka denerwuje nonszalancja, z jaką czytelnicy (także krytycy) podchodzą do tej niewielkiej – i ostatecznie skróconej – formy wyrazu, wybierając z niej tylko fragment i nie zważając na całość. Radykalizm interpreta-

cyjny Adama Czerniawskiego nazwać by więc można **antyredukcjonizmem**, jeżeli to słówko (w Norwidowskim rozumieniu) daje się tutaj zastosować.

Dokładność czytania pozwala na tłumaczenie sensów ukrytych, odkrywa w wierszu pola istniejące w nim również potencjalnie, lokalizuje tekst w przestrzeni literatury i sztuk pokrewnych. Poeta-krytyk bardzo zwraca uwagę na tę kwestię, ponieważ – dowodzi – wiersz, który nie jest zakorzeniony w sztuce, traci coś niezwykłego, mianowicie uodpornia się, by tak rzec, na dialog tworzywa. W komentarzu tytułowym (3) *Światy umowne* czytamy: „Właśnie sztuka jest od tego, by tworzyć światy, które poznamy tylko w snach i marzeniach” (s. 15). Sztuka, czyli wszystkie formy artystycznej ekspresji człowieka; nie tylko poezja, lecz także muzyka i malarstwo.

5. Chciałoby się tę książkę detalizować, kłócić się z nią i wypominać jej autorowi dogmatyczność w stawianiu rozmaitych kwestii. Ale, powiedziałem już, *Światy umowne* czytać należy nie tylko jako zwykły zbiór esejów, ale także jako program twórczy. Kiedy nakładają się na siebie dwie perspektywy – krytyczna i poetycka – łatwo zboczyć z jednej drogi interpretacyjnej. A wtedy znajdziemy się w takim gąszczu spraw i takiej zawieszinie problemów, że trudno będzie uwolnić się i od bluszczoowości stylu, i mazi argumentów.

Adam Czerniawski dał nam książkę, która – w pewnym sensie – jest ukoronowaniem jego półwiekowego romansu z poezją. Pokazał, jak dochodzi (on sam) do tajemnicy wiersza, czemu ufa i jakie są jego kryteria waloryzowania poezji. Czy zechcemy pójść za nim? Żaden autor nie byłby sobą, gdyby powiedział, że to go nie obchodzi. Ale w omawianym tutaj zbiorze jest także myśl inna: „szukaj na własną rękę”. Lepiej bowiem błądzić samemu w ciemnościach niż iść za ślepym nauczycielem.

6. To trudna lektura. Dla wymagającego czytelnika od wymagającego autora. Esej zamykający książkę, (27) *Pro domo sua*, Adam Czerniawski zamknął słowami: „Mamy dowody na to, że wbrew powszechnym mniemaniom, dzieło niełatwo tłumaczy się warunkami, w jakich powstało. [...] Nie od dziś i nie tylko przy ocenie poezji teoria idzie swoją drogą, a kapryśna, nieokielzana ludzkość, swoją” (s. 139).

3. Opowiadanie i pozytywka

1. Adam Czerniawski, bodaj jak żaden inny autor z takim dorobkiem, nie doczekał się dotąd poważnego szkicu, którego przedmiotem byłyby jego formy narracyjne. W przeciwieństwie do poezji i eseistyki proza Adama Czerniawskiego pozostaje dzisiaj wciąż najmniej opisanym fragmentem jego pisarstwa. Bez ryzyka popełnienia większego błędu można postawić tezę, iż Czerniawski-prozaik prawie w ogóle nie funkcjonuje w świadomości krytycznej, zepchnięty został na literackie peryferie i dokładnie zapomniany.

Trudno może – usprawiedliwimy nieco kolegów po piórze – winić za ten casus jego obecności wyłącznie krytykę. Nie znamy dokładnie wysokości nakładu dwóch pierwszych zbiorów jego opowiadań, nie wiemy też, jak wyglądała dystrybucja tych książek. Prawdopodobnie żadna z nich nie przekroczyła nakładu trzystu egzemplarzy (obie zostały wydane przez londyńską Oficynę Poetów i Malarzy), zaś sposób kolportażu nosił charakter prywatny i biblioteczny. Trzecia książka prozatorska Czerniawskiego, wydana już w Polsce przez warszawski Staromiejski Dom Kultury, miała nakład jednotysięczny, lecz jej dystrybucja była podobna. Zresztą, jakakolwiek by była – wysokość nakładu dosyć wyraźnie określała typ czytelnika, do którego była adresowana ta niejednoznaczna, zwodnicza, przewrotna, rozbita na wiele kodów, kolażowa i mistyfikacyjna proza. Był to czytelnik elitarny, wykształcony i obeznany z osiągnięciami polskiej (zwłaszcza emigracyjnej) i światowej literatury współczesnej.

Zarówno *Części mniejszej całości* (1964) jak również *Akt* (1975) czy *Koncert życzeń* (1991) – to zbiorki niewielkie. Pierwszy tworzy osiem, drugi – siedem małych narracji, kilku- i kilkunastostronicowych opowiadań, każdorazowo inaczej zarekomendowanych czytelnikowi. *Koncert życzeń* jest większym opowiadaniem lub mikropowieścią, podobnie edytorsko skomponowaną. *Części mniejszej całości* poprzedza – słynna już dzisiaj – dwuwyrazowa przedmowa Witolda Gombrowicza („Warto przeczytać”), *Akt* rekomenduje notatka fingowanego edytora („opracował Józef Zenon Tynicki zgodnie z paragrafami małego kodeksu karnego i cenzury wewnętrznej”), *Koncert życzeń* zamyka – najbardziej klasyczne z klasycznych – posłowie autora tych słów. Poza trzecim metatekstem, dwa pierwsze są godne szczególnej uwagi, choć każdy nosi inny charakter. Pierwszy w pewien szczególny sposób reklamuje książkę, drugi ją mistyfikuje. Obydwa wszakże są dziwne. Dwa słowa Gombrowicza można odczytać poważnie, można i żartobliwie. Podobnie – „opracowanie wydawnicze” Józefa Zenona Tynickiego. Obydwa metateksty, jeszcze przed właściwą lekturą opowiadań, wprowadzają w proces odbioru element „gry z czytelnikiem”, suponują specyficzną strategię narracyjną, zapowiadają lekturową niespodziankę, stwarzają hipostazę „niewiadomego”.

Śledząc recepcję krytyczną dwóch pierwszych tomów Czerniawskiego (a ona jest dla późniejszych losów tej prozy zasadnicza), zauważamy, iż zasadniczo żaden z krytyków nie potraktował tej wskazówki poważnie. Recenzenci *Części mniejszej całości* i *Aktu* prawie nie próbowali poddać interpretacji poszczególnych opowiadań, swoją opinię fundowali na impresji zrodzonej w wyniku lektury, zatrzymywali się na opisie faktury tekstu, czasami tylko pobieżnie funkcjonowali zabiegi artystyczne, jakie zastosował Czerniawski (wyjątkiem był Michał Chmielowiec, który napisał świetne omówienie zbioru pierwszego). Ta proza przekraczała ich przyzwyczajenia odbiorcze i oczekiwania – okazała się zbyt trudna, niezrozumiała, uduchowiona, aby mogli ją

przyjąć serio. Oczywiście, żaden z recenzentów do tego się nie przyznał. A jednak repertuar zarzutów, skierowanych pod adresem „arcyciekawej” – jak ją określiła Alicja Lisiecka – „choć jeszcze w dość pierwotnej fazie rozwojowej” prozy Czerniawskiego, dobitnie świadczy o bezradności krytyków. Prawdopodobnie inaczej by oni zareagowali, gdyby autor *Części mniejszej całości* poszedł za sugestią Stanisława Balińskiego, że „w dziedzinie noweli opisowej mógłby stworzyć utwory ciekawe i nastrojowe”. Czerniawski poszedł jednak swoją drogą. Jaka to droga?

To epigon Gombrowicza – jak twierdził Czesław Dobek? „Synkretysta”, który czerpie z Gombrowicza, Witkacego, Jarry’ego, Kafki, Michauxa, Mrożka, a jednak do nich niepodobny – jak sugerowała Alicja Lisiecka? A może dobry obserwator „syndromu” absurdałnej świadomości współczesnego świata, w którym daleko- i bliskowschodnie zagadki i kalambury, Rabelais, Münchhausen, Gogol i Maupassant sąsiadują z Edwardem Learem (i Szekspirem przez *Króla Leara*), surrealistami, słopiewniami Tuwima (a pewnie i z zaumem Chlebnikowa), Kafką, Gombrowiczem, Schulzem, Witkacym, Beckettem, Thurberem, Mrożkiem – jak dowodził Michał Chmielowiec? A może to „szalony kucharz”, przyrządzający – jako główne i jedyne danie – „sałatki egzystencjalne” ze wszystkiego po trosze – jak suponował Maciej Broński? Albo: „komplikacjonista”, grający z nami w znaczone karty, wyrafinowany absurdysta, dla którego „trudny świat” jest bajecznie prosty, lecz tę wiedzę podaje nam w postaci mistyfikacji, satyry, absurdu, groteski, brutalności („brutalizacji”) i niejednoznaczności – jak wyrokował Bogdan Czaykowski? Albo: świetny artystycznie „koleżyta” – jak pisał Janusz Koryl?

Brak zgodności (albo raczej – rozrzut, sieczka w obrębie tradycji) wydaje się tu rzeczą znaczącą. Małe narracje autora *Aktu*, czerpiąc z wielu źródeł, ustawiają się wobec nich jak gdyby **w poprzek**. Nie kontynuują bezpośredniego wzorca, ale przetwarzają go, łącząc jednocześnie z wzorcem innym. Stąd w jednym opowiadaniu pojawiają się nawiązania do utworów kilku autorów, przy czym żaden z tych utworów nie stanowi *nucleus* opowiadania, żaden model nie jest przejęty w wersji dokładnej i żaden nie stanowi bezpośredniego rozwinięcia. Można by rzec, iż proza Adama Czerniawskiego jest równocześnie prozą akceptacji i negacji tradycji. Prawie tak samo, jak w metaforze Ignacego Fika: tradycja jest dla pisarza węzłem, ale wąż ten pożera swój własny ogon.

2. Dlaczego małe narracje Czerniawskiego nie zostały dotąd wyczerpująco opisane przez krytyków? Można to prosto wytłumaczyć. Otóż, nowoczesna proza polska wciąż traktowana jest jak szyfrogram, rzecz ciekawa dla niewielkiej tylko garstki fascynatów myślowego labiryntu. Wydawać by się mogło, że w końcu naszego stulecia, mocno uwikłanego w spór z tradycyjnym rozumieniem literatury, awangardystyczne (tak je nazwijmy) realizacje prozatorskie będą dla wszystkich czytelne, a przynajmniej, że krytyka wyznaczy im właściwe

miejsce w hierarchii znaczeń współczesnych. Okazuje się, że jest inaczej. Pozytywistyczny model prozy wciąż dominuje w przyzwyczajeniach i gustach zarówno krytyków, jak i czytelników. Kilkudziesięcioletnia walka z jednym modelem narracyjnym stanęła nagle pod znakiem zapytania.

W latach Postmodernistycznego Naporu okazało się nadzwyczaj wyraźnie, że wszelką nowość aprobujemy tylko pod jednym warunkiem – jeśli przychodzi ona z zewnątrz i odnosi się do innej literatury niż nasza. Krytyka polska przyjęła z entuzjazmem różne odmianki prozy francuskiej, angielskiej, iberoamerykańskiej i amerykańskiej, a wcześniej – przełamanie normy technik realizmu dziewiętnastowiecznego w utworach Joyce’a, Prousta czy Virginii Woolf. Aprobata nowości w polskiej prozie nie przychodzi jednak zbyt łatwo. Doświadczali tego w przeszłości Jerzy Andrzejewski, Leopold Buczkowski, Leon Gomolicki i Wilhem Mach, doświadczają dzisiaj autorzy najmłodszy. Zawołanie Kazimierza Wyki ze stareńskiego eseju *Tragiczność, drwina i realizm* (1945): „realizm czeka na wszystkich” – do dzisiaj w wypowiedziach szeregowych krytyków jest głosem najpotężniejszym. Tak, jak gdyby pozytywistycznie rozumiana „prawda o czasie” była jakimś panaceum, samowystarczającą metodą, której podjęcie musi wydać od razu dzieło znakomite. Tymczasem nowoczesna proza – jak to doskonale uchwycił Ishmael Reed – „może być tym, czym chce być: wodewilem, wiadomościami o godzinie szóstej, mamrotaniem dzikich ludzi opanowanych przez demony”. Aby jednak do takiej konkluzji dojść, trzeba wyjść poza partykularz własnej literatury, własnej tradycji, trzeba postawić przed sobą inne cele niż te, jakie nakłada na prozę (z natury swej – zachowawcza) historia arcydzieł polskich.

Znakomicie wyraził to w *Ragadonie* (1987) Jan Tomkowski. Polemika ze spetryfikowanymi fundamentami polskiej krytyki prozatorskiej przeprowadzona została tutaj bodaj najostrzej i najcelniej.

Powieść, mówił [krytyk], powinna grać, dźwięczeć i zachwycać. Czuję jakąś wewnętrzną melodię, która pobrzmiwa w każdym arcydziele. Jakby inaczej, a wciąż tak samo. Gra i gra. [...] Litości, szepnąłem, znów pomylił pan powieść z pozytywką.

Oto główny punkt sporu. Racje zwolenników nowości i konserwatorów tradycji zawierać się będą między „powieścią” i „pozytywką”, między tym, co poszukujące, a tym, co dostępne powszechnemu doświadczeniu (więc i recepcji estetycznej).

3. Narracje Adama Czerniawskiego są – w swoim Gombrowiczowskim grymasie – opowieściami bezwzględny. Cecha ta ujawnia się na wszystkich planach: genologii, narracji, lektury. Wszystko jest tutaj możliwe, nic nie jest przypadkowe, chociaż niejednokrotnie można by sądzić, że przypadek właśnie odgrywa w omawianym zbiorze główną i jedyną rolę. Ale funkcja przypadku (nie: przypadkowości) bywa zazwyczaj destrukcyjna: rozbija on wszelką kon-

strukcję, tworzy wariantywne systemy, porządkuje świat wedle niejasnych reguł. Przypadek sam w sobie – jak to doskonale pokazał Krzysztof Kieślowski w filmie pod takim właśnie tytułem – ma jednakże jakiś swój ciąg uporządkowany, własny początek i koniec, jest on zwrotem niespodziewanym w następujących po sobie zdarzeniach, wprowadza nowy wariant do historii, która i tak musi (lub może) zakończyć się jedynym pewnym rozwiązaniem. Przypadek jako wariant historii nie może jej zmienić, gdyż jest ona – ze swej natury – inwariantna. Nad planowym zakończeniem historii, by tak to wyrazić, czuwa u Kieślowskiego bezwzględne oko Opatrzności. W prozie Adama Czerniawskiego taki przypadek nie ma racji bytu, chyba że rozumieć go jako **zawieszenie** prawnego porządku świata przedstawionego, suspensywną grę na poziomie stylistyki, kompozycji, itd.

Jeśli tak jest rzeczywiście – wówczas małe narracje Czerniawskiego są bezwzględnie suspensywne. Organicznie stają się opowieściami niemożliwymi w lekturze i nie możliwymi w typologii. Ich styl przypomina wszystko, sprawia wrażenie mozaiki, jakiegoś repetytorium z form prozatorskich już uprzednio poznanych. Będzie w nich obecna równocześnie i proza realistyczna, i zapis dziennikowy, i wykład filozoficzny, i rozmowa (a raczej warianty konwersacji, różne jej odmianki), i opowiadanie detektywistyczne. Powaga i żart, serio i ironia, prawda i fałsz, realizm i absurd sytuacji. Czegóż tutaj zresztą nie ma? W *Koncerte życzeń* Czerniawski określi to metaforycznie jako „rozpaczliwe miauczenie, które wnet przeobraża się w skowyt i pisk, i wreszcie przechodzi w otepiający łoskot, chichot i smród”.

Utwory takie chętnie nazywam **procesami narracyjnymi**, a nie opowiadaniem w słownikowym rozumieniu tego terminu (niezależnie od ilości dodawanych do nich przydawek). Proces narracyjny bowiem jest z natury swojej dynamiczny: konstrukcyjny i destrukcyjny, oparty na ciągłych alternacjach. Jest on, mówiąc wprost, wewnątrznie skłóconą formą porządku i chaosu. Nic w nim nie jest do końca pewne, nic nie jest ważniejsze, nic mniej ważne. Wszystko się wzajemnie unieważnia jak w estancji Gonzala, i wszystko warunkuje swoje istnienie. Rzecz to oczywista, że w tego rodzaju procesach narracyjnych olbrzymią rolę odgrywają konwencje (czy raczej – strategie narracyjne). Są one jednak właśnie suspensywne: zawieszają byt określonego porządku świata (przedstawionego), odsyłają czytelnika do punktu wyjścia, choć ten punkt każdorazowo bywa zmienny. Czytelnik musi być świadomy swojej roli, wszak to on – prawem nie spisanej umowy – jest głównym bohaterem owego procesu narracyjnego. Może dokładniej nie tyle on jako **czytelnik**, ile jego – wprawdzie przez pisarza wymodelowana – **świadomość czytelnicza**. W procesie narracyjnym przecież naczelną zasadą jest świadomościowe rozumienie świata, ontologia ustępuje poznaniu.

4. Susan Langer powiada w *Uczuciu i formie*, że jeśli czytelnik nie może zrozumieć „świata przedstawionego”, widocznie coś jest nie tak albo w utworze, albo też w recepcji czytelniczej. W procesach narracyjnych rzecz jest chyba jednak innego rodzaju. Carlos Fuentes nazwał kiedyś tego typu realizacje pisarskie „krytyką sztuki pisania”, której początek widział w *Ulissesie* i *Finegan's Wake* Joyce'a. U Joyce'a była to – zdaniem Fuentesesa – „krytyka indywidualnej sztuki pisania, pisania podmiotowego «ja», pisarstwa wyłączonego”, krytyka ekonomii językowej, postrzeganej przez Joyce'a jako „luksus i marnotrawstwo” równocześnie. Gdyby rozszerzyć te spostrzeżenia na powstające co najmniej od lat dwudziestu w Polsce utwory awangardystyczne (artystycznie rewolucyjne w stosunku do prozy realistycznej, jak to trafnie nazywa Henryk Bereza), znajdziemy się w centrum zasad określających te teksty.

Czy dla prozy Adama Czerniawskiego te zasady będą także prawomocne? Oczywiście, tak. Ale ograniczanie narracji autora *Aktu* tylko do reguł awangardowych – nieco wykoślawiałoby ich sens. Jest to przecież proza wykorzystująca także nieskończone możliwości groteski, bawiąca się własnym tworzywem językowym i czyniąca z niego – niewątpliwie filozoficzną – *Ding an sich*. To również proza wymierzona przeciwko tradycyjnym świętościom, takim jak niereformowalna „polskość”, idealizująca stare symbole i upatrująca w nich boskiego tchnienia. Wreszcie – proza opierająca się na fundamencie „zdrowego rozsądku”, którego poszukuje w różnych śmiesznych kontekstach otaczającego nas świata.

5. Uważny czytelnik dostrzeże w niej bezustanną kpinę z wiecznych wieczeń ludzkich we wszelkiego rodzaju ideologiczne i totalitarne (jakikolwiek by one były i skądkolwiek by pochodziły) Opatrzności, usłyszy także Wielki Śmiech, który nią targa. Ten śmiech może także stać się naszym udziałem w trakcie lektury *Narracji ormiańskich* (2003), wyboru opowiadań z dotychczasowej twórczości Czerniawskiego.

Przypomnijmy: ten śmiech nazywa się – *katharsis*.

4. Diariusz potyczek

Krótkopis 1986–1995 (1998) jest ujawnieniem – bardziej stanowczo niż dotąd i bardziej wyraziście – pisarskiego wyznania wiary autora *Muz i sowy Minnerwy*; jest podsumowaniem blisko półwiekowych przemyśleń nad kondycją literatury i obecnością pisarza w rozmaitych uwarunkowaniach historii i środowiska; jest wreszcie – pytaniem o sens myśli humanistycznej w ogóle, zwłaszcza tej, która nieustannie potyka się o barierę „ojczyzny” i „obczyzny”.

Czerniawski jest w swoich sądach radykalny, definitywny, apodyktyczny. Nie uwzględnia racji cząstkowych, nie zagłębia się w psychologię tworzenia. Ta – prawdopodobnie – jest dla niego odpryskiem solipsyzmu, a tego stanowiska poeta-krytyk wyjątkowo nie cierpi. Z analitycznym destruktywizmem rozprawia się on z wszystkimi błędnymi opiniami, które za błędne uznaje. Jest poniekąd humorzasty w rozdawaniu laurów i prztyczków, i jakkolwiek retuszuje ten stan ironią (a w stosunku do siebie – autoironią), to przecież trzeba powiedzieć, że zarówno jego definitywność, jak też jego ironia sięgają tego samego fundamentu, którym jest aksjologiczna bezwzględność.

U źródeł literackiego diariusza Adama Czerniawskiego legł – podobny w swoim arystokratyzmie i definitywności – *Dziennik* Witolda Gombrowicza. Autor *Krótkopisu* nie cytuje wprawdzie słynnego zdania autora *Dziennika*, że sztuka jest arystokratyczna jak książę krwi, lecz nieustannie ten sąd potwierdza ciągłymi polemikami z innymi pisarzami i tłumaczami. Walczy przeciw wszystkim i wszystkiemu, i ta *bellum contra omnes* wydaje się najwyraźniejszym rozpoznaniem pisarskiej strategii omawianej książki.

W *Krótkopisie* Czerniawski jest niepokorny, zadziorny, buńczuczny, choć nigdy nie przekracza granicy dobrego smaku. Nawet tam, gdzie odmawia racji swoim adwersarzom, nie czyni tego przecież z chęci wykazania ich intelektualnej niemocy. Autor *Liryki i druku* lekce sobie waży brak mądrości innych, on walczy z „zadufkami”, którzy w swoim egocentryzmie przekroczyli zasadę stosowności i – nie zważając na kruchą materię myśli – chętnie udzielają rad innym, choć wartość tych rad jest mizerna i wątpliwa. To się oczywiście może nie podobać, lecz – przynajmniej – bywa uwodzicielskie.

Autor *Krótkopisu* sam bywa egocentryczny, lecz ta postawa diarysty jest zrozumiała. Tym bardziej że Czerniawskiemu przychodzi walczyć nie tylko o własny wizerunek (stąd nieustanne wypominanie pomyłek, które są popełniane w jego życiorysie), ale także o wartość własnej myśli artystycznej. Jako tłumacz przypomina tedy o nieubłaganej konieczności respektowania lingwistycznych walorów przekładu, prymacie semantycznej dokładności i wierności „tekstu wtórego”. Dopełniona stylistyczną ekwiwalencją, nakazuje ona podporządkować tekst przekładu funkcjonalno-stylistycznym normom języka przekładu (tutaj Czerniawski-tłumacz polemizuje z komunikacyjnym stanowiskiem Barańczaka, wedle którego od tekstu przekładu w zasadzie nie powinno oczekiwać się pełnego i dokładnego przekazu wszystkich sensów treści i stylistycznych właściwości oryginału, zgodnych z funkcjonalno-stylistycznymi normami języka przekładu, ale tylko prawidłowego przekazu podstawowej funkcji komunikacyjnej oryginału, jego funkcjonalnej „dominanty”). Jako poeta – ustawicznie zastanawia się nad dziwnymi kolejami koincydencji, sprawiającej, że te same obrazy odnajdują swoją obecność u rozmaitych autorów, choć nie były przez nich zamierzone. Jako eseista wreszcie – ciągle przypomina o potrzebie

ukazywania sztuki słowa w kontekście innych form artystycznego spełnienia, jak: malarstwo, muzyka czy teatr.

Czerniawski w *Krótkopisie* pozostaje więc w zgodzie z samym sobą, głównie jako autorem zbiorów krytycznoliterackich. I jakkolwiek jego diariusz jest rodzajem „dziennika batalistycznego” (krew tu się leje gęsto), to trudno znaleźć w nim prawdziwego trupa. Ostatecznie przecież w dzienniku Czerniawskiego (jak w każdym innym dzienniku) chodzi o próbę udzielenia odpowiedzi na fundamentalne pytanie o własne pochodzenie, miejsce w czasie i przestrzeni.

Pisarz emigracyjny, z własnego wyboru będący pisarzem polskim (a mógł być pisarzem angielskim), próbuje w *Krótkopisie* znaleźć wiarygodną formułę określającą podstawowe pytanie ontologiczne: „kim jestem”. W poszukiwaniu tej formuły rozprawia się zatem ze wszystkim, co ją zaciemnia. Patrząc z perspektywy obczyzny to musi tak wyglądać: walka o własne miejsce w literaturze jest obroną swojej odmienności artystycznej. Zgoda na ułomne i niepogłębione etykiety krytyczne równa się zgodzie na fałszowanie fragmentów życiorysu, zniekształcanie światopoglądu pisarskiego, odsuwanie w cień. Nikt rozsądny nie może przystać na podobną strategię.

Jest to bardzo osobisty tom, wewnątrznie spójny, świetnie napisany. Koncentrując się zasadniczo na rozważaniach metaliterackich i filozoficznych, przynosi także – niespotykaną dotąd w innych książkach Adama Czerniawskiego – wielką dawkę emocjonalnego zaangażowania w sprawę poezji, sztuki przekładu filozofii. To, co definitywne w sądach o sztuce – bywa częstokroć łagodzone melancholijną zadumą; to, co osobiste – skrywa się w rozważaniach na temat kondycji ludzkiej w ogóle (także na temat głupoty, zawiści i braku tolerancji).

Takie książki przyjmuje się w całości albo odrzuca. Ciekawe, jaki będzie los *Krótkopisu* w recepcji estetycznej. To pytanie, immanentnie obecne w diariuszu Adama Czerniawskiego, męczy również i mnie.

REMARKS ABOUT CZERNIAWSKI

Summary

The article is considered a summa of remarks related to the less known and rarely commented works by an émigré – Adam Czerniawski. The subjects of interpretation are his poems translated into English, miniatures of literary criticism, short novels and his memoirs.

Modern Polish prose is still commonly treated as a ciphertext, a subject interesting for but a few readers who revel in this labyrinth of thoughts. It may seem that at the end of our century – a period so involved in discourse with traditional understanding of literature – avant-garde variants of prose should be obvious and legible for everyone or, at least, that literary criticism shall place them on the appropriate level in the hierarchy of modern forms. Apparently, it turned out that the situation is different. The prose model imposed by Positivism still remains predomi-

nant in habits and tastes of both literary critics and readers. Few decades of struggle with that one narrative pattern suddenly became questionable. Therefore, the short narrative novels by Czerniawski has not yet been sufficiently analyzed by critics. These narrations are considered – with their Gombrowicz-style grimace – the absolute stories. The feature of absoluteness is visible at all their levels: origin, narration, reading. Everything is possible here but nothing is accidental or random. However, limiting these narrations to only avant-garde rules would with no doubt distort their sense. The prose by Czerniawski uses also infinite potential of grotesque, it plays with its own language and makes out of it an undoubtedly philosophical *Ding an sich*. The prose was also written in order to face traditional sanctities such as, for instance, irreformable „Polishness” that glorifies old symbols by perceiving them as hallowed by God’s interference. Finally, the prose by Czerniawski is based on „common sense” that can be found in numerous funny contexts of the surrounding world.