

Teksty Drugie 2005, 6, s. 46-68



# **Konstanty A. Jeleński – historyk literatury nowoczesnej.**

Marian Bielecki

## Marian BIELECKI

### Konstanty A. Jeleński – historyk literatury nowoczesnej

„JELEŃSKI... kto to?” – tak zapytywał Gombrowicz rozpoczynając w *Dzienniku* dziękczynne hołdy składane przyjacielowi za bezgraniczne zaangażowanie we wspólnie prowadzonej „walce o sławę”. Wojciech Karpiński przedrukował ten niezwykle fragment jako preambułę do przygotowanego zbioru szkiców Jeleńskiego. To przygodne zapytanie dziś dla nas brzmi z całą pewnością inaczej niż samemu Gombrowiczowi, ale też zupełnie odmiennie niż czytelnikom fragmentów dziurysza, drukowanych w „Kulturze” i czytelnikom antologii Karpińskiego na początku lat dziewięćdziesiątych. Ale jak właściwie brzmi dziś to pytanie i czy trzeba je w ogóle zadawać? Czy możemy czuć się równie zaskoczeni postacią Konstantego Aleksandra Jeleńskiego, tak jak Gombrowicz czuł się zaskoczony afirmacją, którą ten go obdarzył. Czy trzeba przypominać tę postać? Czy nie jest dobrze znana? Otóż sądzę, że nie. Chociaż zachwycamy się wybitną inteligencją i wszechstronną erudycją Jeleńskiego, czasem nawet przywołujemy jego teksty, z najwyższym uznaniem mówimy o jego „europejskości”, a zwłaszcza o koligacjach z ówczesnymi elitami intelektualnymi i artystycznymi, zdajemy sobie sprawę, ile zrobił on dla Gombrowicza, Miłosza, „Kultury”, Kongresu Wolności Kultury, pisarzy-emigrantów i politycznych dysydentów z Polski (długo by o tym mówić), to jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że postać to trochę zapoznana. Dość powiedzieć, że nie mamy ani jednej książki o Konstantym Jeleńskim. Poza kilkoma okolicznościowymi, składaną bardzo pięknymi, notami wspomnieniowymi Józefa Czapskiego, Wojciecha Karpińskiego, Zofii Romanowiczowej i Bohdana Paczowskiego, zamieszczonymi w monograficznym numerze „Zeszytów Literackich” poświęconym Jeleńskiemu, dysponujemy właściwie tylko dwoma tak samo świetnymi szkicami, dobrze zdającymi sprawę z wyjątkowości tej postaci i jej zasług, autorstwa Jerzego

Jarzębskiego i Lidii Burskiej<sup>1</sup>. Jeśli zaś chodzi o teksty samego Jeleńskiego, to w języku polskim mamy trzy zbiory esejów: *Zbiegi okoliczności* (wydane przez oficynę KOS i Instytut Kultury), *Szkice*, będące wyborem ze *Zbiegów okoliczności* (opublikowane w roku 1990 przez „Znak”) oraz książkę o Hansie Bellmerze<sup>2</sup>. Oczywiście Jeleński napisał znacznie więcej (a i tak za mało – jak słusznie stwierdził Jarzębski w przywołanym eseju), choćby wspólnie z François Bondym książkę *Witold Gombrowicz Theater* (München 1976). Ma też na swoim koncie prace o malarstwie czy historii politycznej, redakcję numeru *Cahiers de l’Herne*, poświęconego autorowi *Ferdydurke* (Paris 1971) oraz przygotowanie kilku antologii polskiej poezji, przekłady literatury polskiej i francuskiej, nieprzeliczone artykuły rozproszone po czasopiśmie wydawanych w wielu krajach. Jest jeszcze fascynująca, także pod względem metaliterackim, korespondencja między innymi z Witoldem Gombrowiczem i Jerzym Giedroycem<sup>3</sup>.

Wszystko to tłumaczy, dlaczego wciąż czekamy na książkę o tej niezwyklej postaci, bowiem nie ulega kwestii, że Kot Jeleński to temat na książkę – i to bodaj nie jedną. Można by przecież napisać o nim tradycyjną biografię (czyż nie byłaby fascynująca, choćby z uwagi na jego salonowe awanse i koneksje?), ale można by też opisać Jeleńskiego jako znawcę sztuki, a zwłaszcza literatury. W niniejszym szkicu poprzestanę na ogólnym rozpoznaniu właśnie tego ostatniego tematu. A więc – Konstanty A. Jeleński, jako krytyk czy historyk literatury.

Warto najpierw powiedzieć słów kilka na temat niezwykle interesującej i oryginalnej metody krytycznej Jeleńskiego. Punktem wyjścia niech będzie następująca opinia Lidii Burskiej:

Konstanty Jeleński nie dba o „metody” ani „narzędzia badawcze” swojej krytyki – raczej przeciwnie, traktuje je czasem jako problemy do zbadania.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> „Zeszyty Literackie” 1988, z. 21; J. Jarzębski *Urok Jeleńskiego*, „Tygodnik Powszechny” 1991 nr 16; przedr. w: *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998, s. 204-213; L. Burska *W poszukiwaniu treści życia (Konstanty Jeleński)*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, red. A. Brodzka-Wald i T. Zukowski, Warszawa 2003, s. 179-206.

<sup>2</sup> K.A. Jeleński *Zbiegi okoliczności (O przeżytych i przeczytanych przez 30 lat)*, wybór i red. P. Kłoczowski, Kraków 1981; *Zbiegi okoliczności*, Paryż 1982; *Szkice*, wybór W. Karpiński, Kraków 1990; *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Mitości*, przeł. J. Lisowski, Gdańsk 1998. Korzystam z wydania paryskiego, stosując skrót ZO i podając numer strony. Nieuwzględniony tam szkic „*Ferdydurke*” po pięćdziesięciu latach („Zeszyty Literackie” 1988, z. 21) oznaczam jak FPPL.

<sup>3</sup> *Walka o sławę. Korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstantym A. Jeleńskim, François Bondym, Dominikiem de Roux*, układ, przedmowy J. Jarzębski, przypisy T. Podoska, M. Nycz, J. Jarzębski, tłum. listów z jęz. franc. I. Kania, Kraków 1998; *Jerzy Giedroyc – Konstanty A. Jeleński. Listy 1950-1987*, wybór, oprac. i wstęp W. Karpiński, Warszawa 1995.

<sup>4</sup> L. Burska *W poszukiwaniu...*, s. 179.

Konstatacja ta wydaje mi się niezwykle trafna, jeśli tylko ów brak dbałości o metodologiczne narzędzia rozumieć jako ostrożność przed ich absolutyzacją, gdy warsztatowa sprawność oraz erudycja historyczno- i teoretycznoliteracka autora *Zbiegów okoliczności* wciąż musi robić na nas wrażenie, a i jego skłonność do meta-krytycznej refleksji nie powinna podlegać żadnym wątpliwościom. Jeleński rzeczywiście nie miał wyraźnie określonej metody krytycznoliterackiej, jednak bardzo zainteresowany był swoim dyskursem krytycznym i często tematyzował jego właściwości. Klucza do krytycznoliterackiej metody Jeleńskiego należy szukać w jego komentarzach do twórczości Witolda Gombrowicza i Czesława Miłosza. Nie będzie to – rzecz jasna – ani kwestia przypadku, ani niespodzianka, bo przecież tym właśnie pisarzom poświęcił on swoje najciekawsze teksty. W szkicu o *Historii* pada mówiące wszystko metakrytyczne wyznanie:

Stosunek mój do dzieła Gombrowicza nie jest „obiektywny” (powiem nawet, że dzięki niemu nie bardzo w obiektywizm wierzę). (ZO, 69)

Podobnie na marginesie uwag o *Ziemi Ulro* Jeleński określa przygodnie, acz wiążąc swoje stanowisko metodologiczne. Nie godząc się z pewnymi filozoficznymi konsekwencjami poglądów Miłosza, Jeleński tak uzasadnia podjęcie polemiki:

Niestosowne to wyznanie ze strony „krytyka”, który nawet udając skromnisia przemawia zwykle z niewidzialnej katedry, swe własne bóle, tęsknoty i pożądania pozostawiając na boku. Ale pisząc o tej książce „dziecinnej i dorosłej, wzniosłej i przyziemnej”, jak ją określa sam autor, bardziej niż kiedykolwiek pragnę uniknąć przyprawienia sobie „gęby krytyka” (ZO, 20).

Na następnej stronie dodaje:

Czytelnik już się chyba domyśla, że nie znajdzie tu „krytyki” *Ziemi Ulro*, a raczej echo Miłoszowej metody, łączącej przeżyte z przeczytanym, bez jego – rzecz jasna – maestrii. (ZO, 21)<sup>5</sup>

Zgrabna formuła „łączenia przeżytego z przeczytanym” niezwykle trafnie charakteryzuje czytanie i pisanie Jeleńskiego. Autor ten nie uzurpował sobie wyróżnionego (np. instytucjonalnie) stanowiska komentatorskiego, nie starał się nikogo ludzić tym, że jego interpretacje aspirują do obiektywności i uniwersalności. Jego

<sup>5</sup> Gwałtowną polemikę z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim o politycznych koneksjach Iwaszkiewicza rozpoczął Jeleński deklaracją: „Zacznijmy od tego, że nie wierzę wcale w obiektywizm. Nie mam nawet ochoty starać się o «bezstronność» wobec człowieka który był jednym z ostatnich ogniw łączących mnie z dzieciństwem, z moją matką, powiedzmy z tym, co jest dla mnie wspomnieniem Polski konkretnej” (ZO, 144). Warto zauważyć, że krytyk napotyka w tym momencie ten sam problem, który ongiś nurtował Rolanda Barthes’a przy okazji pisania o Sollersie: jak pisać o autorze, którego się zna osobiście, i czy ta okoliczność nie jest zagrożeniem dla „obiektywizmu” krytycznego opisu?

krytycznoliterackie opisy były sprawozdaniami z indywidualnych lektur, gdzie jednym z podstawowych kontekstów, mimo słynnej erudycji Jeleńskiego, była jego czytelnicza wrażliwość mocno oparta na płaszczyźnie egzystencji i nierozzerwalnie związana z prywatnymi znajomościami czy konkretnymi wydarzeniami. Takie było zresztą podstawowe znaczenie tytułowych „zbiegów okoliczności”, stematyzowane w eseju o *Ziemi Ulro* (ZO, 21). Podam trzy najosobliwsze przykłady, bynajmniej nie odosobnione. Pierwszy to lektura *Historii* Gombrowicza, w trakcie której Jeleński przypomina sobie swoje autentyczne relacje z niektórymi postaciami dramatu (ZO, 69-70). Podobnie krytyk postępuje omawiając *Dziennik pisany nocą* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, odnosząc się przy tej okazji do wspólnych znajomych czy jedności lekturowych zaciekawień (ZO, 40-41). Przykład trzeci to sprawozdanie z jednej z wizyt w Luwrze, odbywanych wspólnie z Józefem Czapskim, kiedy to konfuzję Jeleńskiego, znawcy przecież i miłośnika malarstwa, wzbudzała pamięć o lekcji, jaką Gombrowicz dał m.in. w *Dzienniku* i *Trans-Atlantyku* odnośnie tego, co się odbywa w muzeach (ZO, 337-338).

Wyrazem niechęci do „naukowego obiektywizmu” jest też literackość krytycznego dyskursu Konstantego Jeleńskiego. Nie chodzi tylko o retoryczność zawsze efektownej frazy Jeleńskiego, ale o to, że rozwija on swój dyskurs, zawsze mocno dygresyjny, fragmentaryczny i nieciągły, w ewidentnej opozycji do naukowych sposobów pisania, dążących do obiektywizmu i profesjonalizmu, jakoby gwarantowanych przez logiczną i systematyczną linię argumentacji oraz neutralnym i precyzyjnym metajęzykiem. W następnej kolejności podkreślić należy wysoki poziom intertekstualizacji jego krytycznego dyskursu. W trakcie interpretacji krytyk chętnie uruchamia cały szereg procedur intertekstualnych, takich jak: cytat, aluzja, parafraza, stylizacja, parodia, co zbliża dyskurs komentatorski i idiom komentowanego utworu. Oba dyskursy wchodzi z sobą w rzeczywistość bliskie relacje. Dobrym przykładem może być analiza tego, co u Gombrowicza być może najtrudniejsze do opisu, mianowicie bardzo zlirowanego, a przy tym silnie nachylonego filozoficznie *Diariusza* Rio Parana (ZO, 181). Dyskurs krytyka sytuuje się wówczas gdzieś pomiędzy parafrazą a pastiszem tekstu interpretowanego – jest zatem dokładnie tak, jak radził Roland Barthes w *Krytyce i prawdzie*<sup>6</sup>. Przypadek szcze-

<sup>6</sup> Pewnie dlatego mógł o utworze Gombrowicza napisać, co następuje: „*Dziennik* jest dla «krytyka» narzędziem tortury. Nie tylko dlatego, że Gombrowicz obwarował się w nim przed krytyką najbardziej wymyślnymi podstępami. Dlatego przede wszystkim, że zawiera najgłębszą i najbardziej wnikliwą krytykę, nie tylko całej twórczości Gombrowicza, ale również samego *Dziennika*. Jest to utwór (w ramach osobistej i obsesyjnej konwencji) dialektyczny, będący dziełem i jego krytyką, zagadką i jej rozwiązaniem, pytaniem i odpowiedzią (która z kolei jest nową formą zapytania)” (ZO, 178). Nawiasem mówiąc, ten tyleż efektowny, co wymagający sporych kompetencji literackich sposób pisania łączy się dziś z poststrukturalizmem, ma on jednak swoje antecedence np. w krytyce młodopolskiej, co pokazał M. Głowiński (*Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 156-192).

gólny stanowią omówienia utworów Miłosza (acz nie tylko jego!), które krytyk interpretuje, by tak rzec – Gombrowiczem, a więc albo porównuje ich pisarskie światopoglądy czy poetyki (ZO, 29, 208, 224-225), albo też swoje hipotezy ilustruje cytataми lub parafrazami myśli z pism autora *Ferdynand* (ZO, 26, 210, 218, 238). Można by półzartem powiedzieć, że i Jeleński trochę Gombrowiczowi zawdzięczał.

Poza tym rzuca się w oczy, że Jeleński dość dużo cytuje, przy czym przytoczenia stanowią nie tylko istotną, ale wręcz integralną część jego dyskursu krytycznego. Wydaje się to zrozumiałe w kontekście przywołanego wcześniej wyznania niewiary w „obiektywizm” komentatorski. Za takimi poczynaniami kryło się niewątpliwie przeświadczenie, iż cytat oddaje w całej pełni idiomatyczność omawianego tekstu, jego niepowtarzalność i osobliwość, które mogłyby w tej czy innej mierze ulec zatarciu w przypadku próby parafrazy, o czym Jeleński mówi wprost przy okazji prezentacji aforyzmów Georga Ch. Lichtenberga (ZO, 24). Symptomatyczne pod tym względem są też każdorazowe zastrzeżenia o – niewątpliwie dlań przykrej – konieczności streszczeń, gdy krytykowi przychodzi, w sytuacji braku pod ręką tekstu, cytować z pamięci (ZO, 22, 38).

Nie należy jednak sądzić, iż Jeleńskiemu wystarczał sam pisarski talent, ewentualnie idiom omawianego tekstu. Autor interesował się i historią, i teorią literatury, skąd – obok filozofii, psychologii, socjologii etc. – zapożyczał niejednokrotnie terminologię i interpretacyjne pomysły. Tym sposobem Gombrowicz na przykład został połączony (na stałe) między innymi z triadą „mistrzów podejrzeń” – Marksem, Freudem i Nietzschem, z egzystencjalizmem, strukturalizmem (Lévi-Strauss), poststrukturalizmem (Barthes, Deleuze, Foucault, Bataille, Klossowski, Blanchot) itd. I choć trudno wpisywać Jeleńskiego w szereg któregośkolwiek z licznych zastępów teoretyków, bo był po prostu na to zbyt oryginalny i nazbyt cenił niezależność, to nie znaczy, że nie można wskazać pewnych przynajmniej analogii czy inspiracji metodologicznych. W jednym ze swoich szkiców o Gombrowiczu Jeleński powiedział, że pisarz ten bliski jest stanowisku, które byłoby połączeniem otwartego marksizmu i psychoanalizy egzystencjalnej (ZO, 176). Nie miejsce tu rozstrzygać zasadność tej opinii, jeśli idzie o autora *Ferdynand*, chętnie natomiast tak właśnie określiłbym jego własną opcję metakrytyczną. Wydaje mi się, iż określenia te wyznaczają zasadnicze bieguny orientujące krytycznoliteracką refleksję krytyka, określające kierunki interpretacyjne i sposoby wartościowania. Otóż chciałbym przez to rozumieć najpierw pewien rodzaj presupozycji ideowych, a nawet etycznych, jakie Jeleński nieodzownie wiąże z wszelką wartościową literaturą. Założenia te znajdują swój wyraz w silnej personalizacji dyskursu, co chciałbym z kolei pojmować dwojako. Wszelkie pisanie było dla Jeleńskiego czymś głęboko osobistym, dlatego też jako komentator literatury nie stronił od wyrazistych wartościowań, nie kryjąc nigdy ani swoich pasji, ani swoich idiosynkrazji. Ale można by też powiedzieć, że tego samego oczekiwał od omawianych autorów, w związku z czym konsekwentnie ganił ich w swoich tekstach za to, że ukrywali się za konwencją czy ideologią. Stąd bierze się obecna w dyskursie Jeleńskiego

retoryka wolności ideowej, w której wartościowane są utwory i ich autorzy, i dlatego też naczelnym kryterium krytycznoliterackim u autora *Zbiegów okoliczności* jest zawsze ideologiczna suwerenność, intelektualna samodzielność i artystyczna odkrywczność<sup>7</sup>. Największą cenę miały dlań te utwory, w których wartości te były poręczone przez biograficzną traumę, jeśli jest to – jak się wyraził pisząc o Herlingu-Grudzińskim – „plon doświadczenia «na własnym ciele»” (ZO, 39).

Co wymaga może szczególnego podkreślenia, to radykalizm i wyrafinowanie lektur Jeleńskiego. Jako czytelnik i jako krytyk najbardziej zainteresowany był autorami radykalnymi, takimi jak uwielbiany bezgranicznie i interpretowany przenikliwie Gombrowicz. Podobnie zresztą w twórczości tych, w których widzielibyśmy raczej „zachowawczych” klasyków (jak Miłosz czy Wat), szukał tego, co ideowo skrajne, zaskakujące, ryzykowne, nieoficjalne, co – jak dzisiaj mówimy – „Inne”, i – jako takie – subwersyjne<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Kilka przykładów: „Gombrowicz nie jest «myślicielem»: jest zawsze sobą samym, myśl jego przylega ściśle do jego życia. [...] Nic nie ma nigdy w Gombrowiczu «z drugiej ręki». Nie pozwoliłby mu na to jego narcyzm. Żadna myśl nie może spodobać się Gombrowiczowi zanim, przechodząc przez Gombrowicza i zmieniając go, nie wyjdzie z tego nieco zmienionego Gombrowicza sama na jego obraz przemieniona” (ZO, 173-174); „Bo też ten, na skróś współczesny, proroczy umysł, wolny był od jakiegokolwiek modnego żargonu, niezależny od żadnego systemu, jego dzieło wyrosło z jego własnych odkryć, własnych odczuć, własnych przeżyć. [...] Ale jest to prekursor, którego dzieło i myśl w żadnej z tych wizji świata nie zastęga, który zawsze im się wymyka, otwierając nowe drogi” (ZO, 186-187); „*Fendyurke* uchodziła za powieść subwersyjną i była nią istotnie dzięki okrutnej karykaturze wzoru wówczas jeszcze w kulturze polskiej silnego” (ZO, 60); „Bo przecież główną cechą Gombrowicza jest jego niezależność od wszelkich konstrukcji myślowych, kompromitacja oficjalnej powagi, odkrycie wstydlivej dziedziny subkultury, dziedziny bezpańskiej, porosłej dotąd chwastem kiczu, szmoncesu, brukowej prasy” (FPPL). O Miłoszu: „Walcząc w obronie poezji i życia, musi Miłosz zanalizować przeciwnika, zrozumieć jego postawę i osądzić ją – zrozumieć swą własną postawę, osądzić siebie samego. Stąd tyle wierszy w *Świetle dziennym* będących właściwie esejami w formie poetyckiej. Do nich należy *Traktat moralny* z kapitalną analizą schizofrenii współczesnego człowieka, która ze specjalną siłą występuje u teoretyków komunizmu” (ZO, 230-231). O Janinie z Puttkamerów Żółtowskiej: „Raz jeszcze uderzył mnie fakt jak mało stosunkowo znaczą w literaturze tzw. «opinie» czy «światopogląd», o ile ważniejsze są cechy osobiste: zdolność obserwacji, inteligencja, wrażliwość, samodzielność sądu, przywiązanie do prawdy” (ZO, 137).

<sup>8</sup> Podobnie sądzi Jerzy Jarzębski piszący, iż Jeleński „wybierał to, co indywidualne, osobiste, wyrastające z prywatnego doświadczenia świata, a szczególnie przyrody – przeciw temu, co kolektywne, podyktowane przez wymogi zbiorowości i historii, wiary i ideologii. [...] Bez kwestii: Jeleński szuka u swych wybrańców przede wszystkim tego, co współgra z jego osobistą pasją – przeżycia kontaktu z naturą, zmysłu międzyludzkiej gry, dążenia do autentyczności jednostki, której zagrażają stadne instynkty i konformizmy” (J. Jarzębski, op. cit., s. 207).

Natomiast przywołanie psychoanalizy nie musi tu być posunięciem zupełnie dowolnym, gdyż stosunkowo łatwo odnaleźć w dyskursie krytyka inspiracje psychoanalityczne<sup>9</sup>. Filiacje te bodaj w największej mierze dochodzą do głosu w interpretacjach utworów Witolda Gombrowicza, zwłaszcza w egzegezie *Historii*, będącej zresztą zarazem genetyczną rekonstrukcją dramatu, zaskakującą tyleż radykalizmem wniosków, co subtelnością zastosowanej metody. Charakterystyczne, że psychoanalityczne impulsy odzywają się właśnie tam, gdzie Jeleński jest najbardziej radykalny. To lektura klasyczna, wymienię więc tylko najciekawsze w tej perspektywie jej wątki. Inspiracja psychoanalityczna zarysowuje się na poziomie dyskursu

Hitler jest tam ukryty jak freudowski sęp w fałdach świętej Anny. (ZO, 67)

i w płaszczyźnie ogólnego spojrzenia na utwór –

Ale zawsze mi się wydawało, że ta struktura formalna kryje inną strukturę, bardziej intymną, że tak jak Henryk w *Ślubie*, przetwarza Gombrowicz w królewski mit układ, w którym widzi korzenie własnej psychiki (ZO, 52); Ma w sobie coś z psychodramatu, z egzorcyzmu wcześniej doznanego okaleczenia (ZO, 53); Ukrytym tematem *Historii* wydaje mi się relacja o tym, jak prywatna patologia przemienia się w uniwersalną misję (byłaby to zatem sztuka o egzystencjalnej sytuacji Gombrowicza). (ZO, 55)

Wszystkie dramaty Gombrowicza Konstanty Jeleński skłonny jest nazywać „dramatami rodzinnymi”, już choćby przez wzgląd na podobieństwa kreacji członków rodziny (rodziców, rodzeństwa) z portretami zarysowanymi w *Testamencie. Rozmowach z Dominikiem de Roux* i pierwszej książce Tadeusza Kępińskiego (ZO,

<sup>9</sup> W szkicu *Poeta i przyroda* Jeleński przywołuje naukę mistrza Freuda wprost (choć i supozycja patronatu Lacana nie musiałaby być tu błędem): „Jak uczy psychoanaliza, małe dziecko nie zdaje sobie sprawy, że jest tylko «sobą», że nie zawiera świata, że nim nie rządzi. Oderwanie świadomości indywidualnej od zbiorowego wszechistnienia jest bodaj boleśniejsze od przecięcia pępowiny i dlatego człowiek i o jednym, i o drugim «zapomina». O tym rozdarciu przypomina nam często poezja, a poezja Miłosza – nieustannie” (ZO, 206). Podobnie postępuje pisząc o Julianie Tuwimie: „Powolny wzrost antysemitckiego barbarzyństwa ranił wielu Polaków – ranił wszystkich polskich Żydów. Jakże musiał ranić poetę, który odczuwał nienawiść, niechęć czy pogardę poprzez mury kamienic, w których zawsze żyło żydowskie dziecko. Nie ma bardziej tragicznego motoru od zranionej miłości. Każdy psycholog wie dzisiaj jaką rolę w psychozach gra «odepchnięcie przez matkę», nieświadome poczucie dziecka że rodzice go nie chcą, odrzucają. U źródła psychozy Tuwima leży, jak mi się zdaje, to odepchnięcie przez matkę – Polskę” (ZO, 290). W dalszej części tego szkicu krytyk schodzi na poziom stylistyki tekstu i pisze: „Jeszcze ciekawszy psychologicznie (gdyż zawiera freudowski «lapsus») jest tragiczny wiersz «Matka». [...] Trudno tu nie dopatrzeć się w słowie «faszysta» zamiast np. «hitlerowiec», lub «niemiecki oprawca») podświadomego transferu: w emocjonalnej wizji Tuwima matkę jego zabiła oczywiście ta sama «Żelazna Hołota»” (ZO, 291).



53-54). Rodzina jest tu niezmiennie wielką metaforą „starego świata” (ZO, 62) mieszczącego w sobie wszystko to, co należy przezwyciężyć: patriarchalną opresję, feudalną niesprawiedliwość i anachronizm rytuału. Krytyk we wszystkich dramatach pisarza dostrzega jednakowy schemat: rodzina wywiera patriarchalną presję na protagonistę, zmuszając go – jak by powiedziała Adrienne Rich – „do przymusowej heteroseksualności”, podczas gdy on sam skłonny byłby bardziej interesować się mężczyznami (Cyryl, Władzio, Firulet), w różny zresztą sposób sublimując te zaciekawienia (rywalizacja, estetyzacja, rewolucyjne transgresje).

Jak widać, interpretacja ta mocno jest wychylona w stronę autora, do tego stopnia, że pewnie niejedyn literaturoznawca zawahałby się dziś przed taką lekturą<sup>10</sup>. Jedyne, co zrobił krytyk, aby osłabić „biograficzny” efekt lektury, to zwrócenie uwagi – za sugestią samego autora – na obecną w bodaj wszystkich utworach pisarza figurę sobowtóra biorącego na siebie odpowiedzialność za wszelkie „występki” (ZO, 54-55)<sup>11</sup>. Wyjątek od tej reguły stanowi właśnie *Historia* i dlatego Jeleński traktuje ją szczególnie. Piszę wręcz

W żadnym innym utworze (nawet w *Trans-Atlantyku*) nie poszedł Gombrowicz tak daleko na drodze intymnej spowiedzi. (ZO, 55-56)

Idąc tropami wyznaczonymi przez Jana Błońskiego, który w znanym szkicu *Historia i „Operetka”* opisywał rejestr: nagość – piękność – młodość – niższość – chaos – energia – natura, krytyk powiada:

Bosość należy oczywiście do tego szeregu, z tym, że wzmacnia w nim akcent seksualny i społeczny. (ZO, 57)

Jeleński nadaje temu motywowi znaczenie ideologiczne albo nawet polityczne (ZO, 57-59), kojarzy go bowiem z „buntem, negacją, subwersją, antykonformizmem” (ZO, 60). Nie waha się też z podniesieniem konotacji homoseksualnych, na które aluzyjnie wskazuje postać księcia Eulenburga. Decyduje więc:

---

<sup>10</sup> Być może tak właśnie należy czytać Gombrowicza, skoro on sam tak pisał o swoim glosatorze: „Nie uważam za dziwne, że on z taką łatwością wchłania i przyswaja sobie moją łatwość... on cały jest łatwy, nie piętrzy się, jak rzeka na przeszkodzie, płynie wartko w tajnym porozumieniu ze swoim łożyskiem, nie druzgocze, przenika, przecieka, modeluje się wedle przeszkód... on *nieomal tańczy z trudnościami*. Otóż ja po trosze też jestem tancerzem i mnie ta perwersja (żeby «łatwo» podejść do tego, co «trudne») jest bardzo właściwa, mniemam, że to jeden z fundamentów mego literackiego uzdolnienia. Ale co mnie dziwi, to iż Jeleński przedostał się także do mojej trudności, ostrości, nasze stosunki na pewno nie sprowadzają się do tańca jedynie i on rozumie mnie, jak bardzo niewiele, właśnie w tym gdzie jestem najboleśniejczy” (W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1997, s. 323).

<sup>11</sup> Koncepcję „sobowtóra” przywoływał Jeleński w innych szkicach o Gombrowiczu, takich jak *Dramat i anty-dramat* (ZO, 188-189) czy *Tajny ładunek korsarskiego okrętu* (ZO, 196-197).

Homoseksualizm nigdy nie został przez Gombrowicza *explicitie* umieszczony w szeregu: młodość–niższość–piękność–wirtualizm, ale bez wątpienia w gombrowiczowskiej konstrukcji do tego szeregu należy. (ZO, 66)<sup>12</sup>

Jak dotąd pisałem o Jeleńskim jako o krytyku literackim, a więc jako o kimś, kto w miarę regularnie zdaje relację ze swoich lektur aktualnie publikowanych książek, nie dbając bynajmniej o tworzenie historycznoliterackich panoram. Gdyby na tym poprzestać, to otrzymalibyśmy wizerunek niepefny. Nawet jeśli większość z tych tekstów rzeczywiście powstała jako typowe recenzje, to takie ich klasyfikowanie musi wydawać się nieuzasadnionym uproszczeniem i bardziej zasadne byłoby określanie ich jako esejów czy szkiców krytycznoliterackich albo nawet historycznoliterackich. W pisaniu Jeleńskiego ujawnia się charakterystyczna dążność do syntezy, dosyć wyraźnie zaznacza się chęć usytuowania czytanej książki (czy innego artefaktu) w szerszym kontekście historycznoliterackim, metaartystycznym czy filozoficznym, który wyjaśniłby w możliwie największej mierze jej osobiłość (najlepiej dokumentuje to oczywiście szkic *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej*). Jeleński wprawdzie nie napisał podręcznika do historii literatury, ale niejednokrotnie w swych esejach mieścił uwagi, o których warto pamiętać. I kiedy dziś usiłujemy opisywać dwudziestowieczną literaturę w perspektywie modernistyczno/postmodernistycznej, to nie wolno nam zapominać o autorach pierwszych prób podobnych rozstrzygnięć historycznoliterackich, mniej lub bardziej śmiałych. Nie chodzi tu tylko o samych pisarzy i ich metaliterackie dyskursy, które tak chętnie badamy, ale o autorów świadomie posługujących się – bądź postulujących posługiwanie się – szerokokakresowym rozumieniem pojęcia „modernizm”. Sam inicjator i promotor historycznoliterackiej rewizji, Ryszard Nycz, w swoich pracach wskazał kilku takich glosatorów, choćby Jana Józefa Lipskiego czy Czesława Miłosza. Konstanty A. Jeleński i tu był pierwszy. Najwięcej powiedział na ten temat w szkicu *O „Ziemi Ulro” po dwóch latach*, gdzie możemy przeczytać:

<sup>12</sup> Uwagi ze szkicu poświęconego *Historii*, zwłaszcza w kontekście homoerotyzmu, wydają się rzeczywiście dość radykalne, trzeba jednak wiedzieć, że jeszcze mocniejsze tezy pojawiają się w eseju *Tajny ładunek korsarskiego okrętu (na marginesie tłumaczenia „Trans-Atlantyku”)*. Niby to tekst w gombrowiczologii klasyczny, a jednak najbardziej wpływowa (tzn. powszechnie przyjęta) interpretacja to ta, wedle której dylemat Ojczyzna–Szynczyzna pozostaje nierozwikłany i znosi się w obliczu śmiechu wybuchającego w zakończeniu powieści. Jeleński chyba jako pierwszy przekonywał, iż ta opozycja jest niesymetryczna na korzyść Szynczyzny (ZO, 197), właściwe zaś zakończenie *Trans-Atlantyku* sytuje się w utworze nieco wcześniej. Według Jeleńskiego, epizod balu i motyw śmiechu potrzebne były Gombrowiczowi: po pierwsze – dla paraleli z *Panem Tadeuszem*; po drugie – żeby „zatrzeć dokonany już przez siebie wybór, aby nieco uspokoić i tak dobrze już wstrząśniętego polskiego czytelnika sprzed trzydziestu lat” (ZO, 201). Nic dziwnego, że autorzy studiów feministycznych i genderowych (np. Kazimiera Szczuka czy German Ritz) znajdują wsparcie u Jeleńskiego.

Nie zgadzam się z Miłoszem w jego potępieniu w czambuł literatury i sztuki nowoczesnej, z tym, że „modernizm” uważam za okres zamknięty, który trwał około stu lat, powiedzmy od Baudelaire’a i Maneta do lat tysiąc dziewięćset sześćdziesiątych. Można by nań dziś spojrzeć jak na barok, neoklasycyzm czy symbolizm, gdyby nie to, że awangarda ubzdurała sobie teorię zapożyczoną od „nieustannej rewolucji” Trockiego, a trudno wytłumaczyć Fenikowski, że jego prochy są tym razem definitywne. To, co dziś uchodzi za „awangardę” (nie mówię oczywiście o tworzących jeszcze jej „klasykach” jak Beckett) jest polityką, socjologią lub fizjologią w przebraniu, i słusznie ostrzegał Gombrowicz przed zakażeniem sztuki pseudonaukami społecznymi, przed zalewem intelektualizmu („im mądrzej, tym głupiej”), przed groźbą monumentalnej n u d y. [...] Nie zdziwiłoby mnie, gdyby przyszedł historyk poszedł dalej jeszcze proponując, by podziały literatury ostatnich dwóch wieków na romantyzmy, symbolizmy, modernizmy zastąpić scalonym okresem, w którym czerpie ona swe źródła w dzieciństwie, co nareszcie by dało niezależny od „wpływu” wspólny mianownik dla Chateaubrianda i Prousta, Hölderlina i Rimbaud, Nabokowa i Gombrowicza, Mickiewicza i Miłosza: artystów w y o b r a ż n i i n d y w i d u a l n e j. (ZO, 25-26)

Warto skomentować ten skreślony mimochodem projekt. Nie tylko sama historycznoliteracka hipoteza szerokok zakresowego pojęcia modernizmu jest tu niezmiernie ciekawa, ale i argumenty, które przedkładał Jeleński na rzecz posługiwania się taką masywną jednostką periodyzacyjną. Wedle autora *Zbiegów okoliczności*, przyjęcie takiej wizji historii literatury, przy próbach kreślenia syntez historycznoliterackich lub przy opisach nurtów artystycznych, daje możliwość odwoływania się do najbardziej zasadniczych kontekstów determinujących rozwój dwudziestowiecznej literatury. Podziały w jej obrębie przebiegają bowiem o wiele głębiej niż na to wskazywałyby standardowe kryteria historycznoliterackie, historyczne, społeczno-polityczne, socjologiczne etc. Z kolei przy analizach komparatystycznych dzięki takim założeniom można by uniknąć niebezpieczeństwa popadnięcia w anachroniczną „wpływologię”.

Modernizm widziany oczyma Jeleńskiego byłby zatem formacją rozpoczynającą się u schyłku wieku XIX i kończącą się w latach 60. Dlaczego jednak krytyk tak zdecydowanym ruchem zamyka tę epokę? Według Jeleńskiego, wtedy bowiem wyczerpaniu ulegają podstawowe strategie ideologiczne i artystyczne literatury nowoczesnej. Różne zaangażowania społeczne („polityka, socjologia, fizjologia”) i idea artystycznej innowacyjności („nieustanna rewolucja”<sup>13</sup>) sprowadziły

<sup>13</sup> Przy innej okazji cały wiek XX krytyk określał jako „epokę zaślepioną dążeniem do odkrycia «nowości» i «sensacji»” (ZO, 332). Na temat zasugerowanych powinowactw pomiędzy awangardą a rewolucją Jeleński pisał obszerniej w szkicu tak właśnie zatytułowanym – *Awangarda i rewolucja* (co jest faktycznie ciekawe, zwłaszcza że my dopiero dzisiaj naprawdę uświadamiamy sobie „totalitarne” oblicze ruchów awangardowych). Wprawdzie opis ten nie dotyczy bezpośrednio literatury, ponieważ szkic powstał z okazji wystawy rosyjskiego malarstwa współczesnego w Paryżu, ale wyprowadzone wnioski wydają się dostatecznie przenikliwie i inspirujące, aby je obszerniej zacytować, nie opatrując własnym komentarzem. Otóż wedle krytyka – „istniał głębszy związek pomiędzy Rewolucją Październikową

na literaturę kryzys estetyczny („monumentalna nuda”) i komunikacyjny („zalew intelektualizmu”).

Największe chyba zaciekawienie budzi koncepcja modernizmu jako formacji zrzeszającej „artystów wyobraźni indywidualnej”, których literatura czerpie „swe źródła w dzieciństwie”, takich jak Gombrowicz i... Mickiewicz. Zestawienie tych dwóch pisarzy może szokować, ale Jeleński wie, co pisze ta hipoteza mogłaby znaleźć swoje uzasadnienia. Tak jak szkicując zarys literackiego modernizmu, rozciągającego się od końca wieku XIX po lata 60. wieku XX, z pewnością świadomy był całego zróżnicowania tej formacji, tak przesuwać jej granice aż do romantyzmu, nie popada w historycznoliteracki nonsens, ale zbliża się do jeszcze szerszego rozumienia modernizmu, które czasem pojawia się w dzisiejszych badaniach literackich<sup>14</sup>. Ponadto koncepcja ta nie musi się wiązać z utożsamieniem filozofii Mickiewicza i Gombrowicza, bo – po pierwsze – dzieciństwo jako źródło twórczości to przecież bardzo sensownie obliczony projekt badawczy<sup>15</sup>, po drugie zaś – „wyobraźnia pisarza” to jedna sprawa, a to, co się z nią dzieje w tekście, to sprawa druga. Inspirująco pisze o tym sam Jeleński.

Niemniej interesujące są uwagi Konstantego Jeleńskiego na temat literatury i sztuki nowoczesnej, które można zasadnie traktować jako dopełnienie charakterystyki omówionego wyżej pionierskiego projektu modernizmu. Jako wprowadz-

---

i sztuką awangardy. Komunizm ma teologiczną wizję świata. Chodzi mu o koniec historii, o złoty wiek, który przemieni stosunki między ludźmi. [...] Nie bez znaczenia jest, że dwa wielkie kierunki rosyjskiej awangardy związanej z rewolucją – suprematyzm i konstruktywizm – wynikają z abstrakcji geometrycznej. Wszystkie wyrażone przez człowieka utopijne wizje, mające związek z tym ostatecznym złotym wiekiem, królestwem Bożym na ziemi, którym miało być urzeczywistnienie komunizmu, mają wspólną podejrzliwą niechęć nie tylko do sztuki «figuratywnej», jak mógł przypuszczać Platon, ale do wszystkiego, co łączy sztukę z życiem organicznym. [...] Idealiści, bezwiedni platonieści, natury pionowo religijne i purytańskie odczuwają pociąg do abstrakcji geometrycznej. [...] Wiemy skądinąd, że te same natury skłaniają się nieraz ku komunizmowi, przerzucając na płaszczyznę społeczną swój instynkt religijny” (ZO, 362-363). Zamieszczoną w jednym ze szkiców kolekcję cytatów z Lichtenberga Jeleński nieprzypadkowo zaczął od następującego aforyzmu: „Chciałbym Oświecenie określić znanym symbolem ognia (?). Ogień daje światło i ciepło, jest niezbędny dla wzrostu i postępu wszystkiego co żyje, tyle że – przy nieostrożnym użytku – pali i niszczy” (ZO, 24).

14 Por. R. Nycz *Literatura postmodernistyczna a mimesis. (Wstępne rozróżnienia)*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 162; W. Bolecki *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonosans)*, „Teksty Drugie” 2002 nr 4.

15 Motyw dzieciństwa czy dziecka jest – jak wiadomo – niezwykle wdzięcznym polem badań. Zob. np. A. Czabanowska-Wróbel *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

nie najlepiej potraktować dygresyjne komentarze ze szkicu *Czyste malarstwo czy poetyka*, osnutego na lekturze książki Józefa Czapskiego. Czytamy tam:

Chciałbym zaproponować podejście do abstrakcji jako reakcji na „wyzwanie” rzucone artyście przez socjologiczną mutację jaką zapowiada społeczeństwo technologiczne (czy społeczeństwo wysoko uprzemysłowione w sensie *industrial society*). Ta reakcja może być dwojaka: bądź „pozytywna” (próba integracji społeczeństwa przemysłowego w ramy współczesnej mitologii), bądź „negatywna” (a w istocie „kompensacyjna”): sztuka jako rezerwat odwiecznych, indywidualnych mitologii w społeczeństwie przemysłowym. (ZO, 86-87)

Dwie strony dalej krytyk dodawał:

Podejrzewam [...], że istnieją ściśle związki pomiędzy mutacją socjologiczną, jaką przeżywa nasze stulecie, i „rewolucją” artystyczną, i że związki te mają dialektyczny charakter [...]: nadania społeczeństwu przemysłowemu cech mitologicznych, lub adaptacji do tego społeczeństwa poprzez wyznaczenie malarstwu funkcji zastępczej, rezerwatu sił irracjonalnych. (ZO, 89)

Tę koncepcję rozwinął w artykule *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej*, bezpośrednio nawiązując do szkicu wyżej cytowanego:

Proponowałem w tym artykule podejście do Sztuki Współczesnej jako formy „odpowiedzi” na „wyzwanie” rzucone artyście przez socjologiczną mutację jaką zapowiada społeczeństwo przemysłowe (w sensie *industrial society*: w którym sektory pośrednictwa i usług przeważają już nad sektorem produkcyjnym). Ta reakcja może być bądź „pozytywna” (próba integracji społeczeństwa przemysłowego w ramy nowej utopijnej mitologii), bądź „negatywna” (a w istocie kompensacyjna): sztuka jako rezerwat odwiecznych, indywidualnych mitologii w społeczeństwie przemysłowym. (ZO, 350)<sup>16</sup>

Z zacytowanych fragmentów wyłania się wizja literatury nowoczesnej jako diagnozy rzeczywistości społecznej, co odpowiada dziś konstruowanym obrazom

---

<sup>16</sup> Esej *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej* jest niezwykle ciekawy i choć poświęcony jest głównie malarstwu, to łatwo wyobrazić sobie jego lekturę jako ironicznej opowieści o marzeniach nowoczesnej sztuki – także więc literatury – o artystycznej nowości i własnej autonomii, wyrażających się w dyferencjacji i puryfikacji względem tego wszystkiego, co innorodne, i substancjalizacji w „czystą sztukę”. Natomiast omawiana wyżej historycznoliteracka koncepcja modernizmu wydaje się być w jakiejś mierze zainspirowana książką Slemire Zolli *Eclisse dell'Intellettuale* (Bompiani 1959), którą Jeleński omawiał w eseju *O kulturze masowej*. Czytamy tam: „Pierwsza rozbieżność: przyjmuje się świat przemysłowy lub go się odrzuca. «Przyjąć rzeczywistość przemysłową – oznacza stać się jej niewolnikiem, nieraz mimo woli». To los, zdaniem Zolli, Whitmana, Apollinaire’a, futurystów, malarzy abstrakcyjnych. Druga rozbieżność: odrzuca się świat przemysłowy, ale zguba przychodzi w postaci marzeń o utraconej dawnej rzeczywistości: los Céline’a i Montherlanta marzących o rekonstrukcji wojownika, los Rilkego i Hoffmannsthal’a, marzących o rekonstrukcji pasterza. Jedyne wyjście to droga obrona przez Kafkę, Tomasza Manna, Prousta, Musil’a: przyjąć rzeczywistość, ale zachowując dystans” (ZO, 402).

modernizmu jako formacji ideowo-artystycznej wywodzącej się z ducha oświeceniowego. Literatura będąc w tej perspektywie najbardziej – po nauce – uprzywilejowanym społecznie dyskursem, i zgodnie z obowiązującymi mitami Rozumu i Postępu oraz na mocy swoich specjalnych uprawnień i kompetencji zdolna była opisać i wyjaśnić nowoczesną rzeczywistość, skonstruować kulturowy paradygmat i ostateczne kryteria aksjologiczne, by w konsekwencji przyczynić się do emancypacji człowieka z okowów natury i ułatwić jego egzystencję. Nie była to łatwa misja. Rozróżnienie rodzajów odpowiedzi na opisywane przeobrażenia cywilizacyjne oddaje charakterystyczną dla modernizmu ambiwalencję odczuć, kształtującą ówczesne sposoby myślenia o rzeczywistości społeczno-kulturowej, rozpięte pomiędzy nadziejami związanymi ze zwiększającymi się możliwościami poznawczymi i technologicznymi człowieka a trwogą przed nieprzewidywalną, „niehumanistyczną” cywilizacją. U Jeleńskiego po jednej stronie mielibyśmy zatem bezkrytycznych zwolenników nowoczesności, dążących do urządzenia „nowego, wspańskiego świata”, po drugiej zaś – artystów dostrzegających negatywne oblicze modernizacji i fundujących sobie estetyczne enklawy, artystów kreujących własne mity odgradzające ich od „zdehumanizowanej” rzeczywistości<sup>17</sup>.

17 Wystarczy zajrzeć do bardzo ostatnio u nas popularnej syntezy historycznoliterackiej, autorstwa Richarda Shepparda (*Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 71-140), by się przekonać, jak bardzo trafne są wnioski polskiego krytyka. Pośród całej mnogości zjawisk artystycznych, będących formą bezpośredniej odpowiedzi na proces globalnej modernizacji, Sheppard, tak samo jak Jeleński, wyróżnił dwa zasadnicze rodzaje reakcji: negatywną i pozytywną. Ta pierwsza przyjmowałaby postaci: nihilistycznego czy apokaliptycznego obwieszczenia nieuchronnej katastrofy cywilizacyjnej (Kafka, Keiser, Nietzsche, Artaud, Rimbaud); transgresji biograficznej (Rimbaud) czy tekstualnej (Benn, Stadler, Lotz); mistycyzmu, obiecującego epifaniczne objawienie (Yeats, Eliot, Hesje, Breton, Sartre); estetyzmu, oferującego autonomiczny świat sztuki (Mallarmé, Rilke, Hofmannsthal); odwrócenie się od nowoczesności ku prowincji (Rilke, Yeats, Ball), przeszłości (Eliot, Pound) albo politycznej utopii (Ball, Eliot, Pound, Hofmannsthal, George, Majakowski, Błok); wycofanie się w enklawę natury i prymitywizmu (Lorca). Wariant drugi reprezentowałiby pisarze: zafascynowani nowoczesnością (futoryści, wertycyści); dążący do integracji ze współczesnym światem, acz spostrzegający także jego alienacyjne oblicze (konstruktywizm, Döblin, Mann, Sartre); zbliżający się do postmodernistycznej wrażliwości „mnogich światów”, zakwestionowania transcendencji i estetyki zamknięcia (Woolf, Joyce, Musil, dadaści). Analogie pomiędzy pomysłami Jeleńskiego a syntezą Shepparda sięgają zresztą dalej. W eseju „*Ferdynurke*” po pięćdziesięciu latach czytamy: „Urodzony w 1904 r. Gombrowicz doznał dzieckiem olśnienia, że układ społeczny, jaki zastał, przestał być «naturalny». Pozornie nic się wokół niego nie zmieniło, a przecież była już w oczy sztuczność stosunków między dworem a czworakami, jaśniepaństwem i kredensem, a nawet szacunek należny rodzicom stawał się wątpliwy. Za «dział wód» między tradycją a nowoczesnością zwykło się uważać pierwszą wojnę światową. W istocie przełom nastąpił już

Wszelako godzi się powiedzieć, że w oryginalnej historycznoliterackiej koncepcji krytyka zarysowuje się inna jeszcze opcja, najpewniej jednak dająca się uzgodnić z powyższymi różniczeniami, a mianowicie dialektyka klasycyzmu i awangardy. Tropem tej opozycji idzie wiele powstających dziś opisów literatury nowoczesnej, w tym i polskiej<sup>18</sup>. Warto więc zobaczyć, jak rzecz widział Konstanty Jeleński. Klasykiem dla niego byłby bez wątpienia Miłosz, o czym dobitnie mówi tytuł jednego z poświęconych poecie szkiców – *Klasyk na wygnaniu*. Autor pisze tam:

Skoro jednak mówimy wyłącznie o poezji europejskiej, nie sposób pominąć tych elementów klasycznych tej humanistycznej ciągłości, która sprawia, że nie możemy dziś ocenić ani zrozumieć większości współczesnych poetów nie znając Wirgiliusza, Shakespeare’a, Racine’a. Ileż wierszy przemówi do nas wtedy dopiero, gdy odgadniemy w nich zadumanie Prospera czy usłyszymy daleki krzyk Fedry. Rozumiał to Czesław Miłosz, poeta o wyraźnie klasycznych skłonnościach. [...] Nawet chcąc ją odrzucić całą siłą woli, Miłosz tkwi niezmiennie w kulturze europejskiej. [...] Uderzająca jest bliskość jego poezji do nowoczesnej poezji angielskiej. Podobne rozwiązania formalne, podobne poszukiwania słów, które rzeczywistości nie odmalowują ale ją tworzą. [...] Poezja Miłosza jest klasyczna i prosta. (ZO, 234-237)

W równie wymownie zatytułowanym eseju *Poeta i historia* Jeleński napisał:

Dla Miłosza kultura nie jest, jak dla wielu innych poetów, składem poetyckich rekwizytów, z których czerpie się nazwy, pojęcia, imiona o pewnym napięciu magicznym, aby je użyć w kontekście osobistej mitologii. W genealogii poetów Miłosz należy do gałęzi, która wydała Claudela, T.S. Eliota, Ezra Pounda, do gałęzi wyrastającej z pnia historii, a nie – jak Rimbaud, Rilke czy Apollinaire – z głębin ludzkiego istnienia. Miłosz identyfikuje się z historią, wydaje się czasem, że życie rodzaju ludzkiego jest dla niego bardziej realne niż życie osobiste. Okaże się zresztą później, jak bardzo obce mu jest deterministyczne

---

w świadomości co bystrzejszych i bardziej wrażliwych przedstawicieli poprzedniego pokolenia. Ładnie to ujęła Virginia Woolf w swym eseju *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924): «W grudniu albo w okolicach grudnia 1910 zmieniła się ludzka natura. [...] Przesunięciu uległy stosunki między ludźmi: między państwem a służbą, między mężem a żoną, między rodzicami a dziećmi. A kiedy zmieniają się stosunki międzyludzkie, dokonuje się równocześnie zmiana w religii, obyczajach, polityce i literaturze» (FPPL). Oczywiście zbieżności te nie są kwestią przypadku, a wynikiem lektury klasycznych dokumentów modernistycznej świadomości filozoficzno-literackiej. Prócz eseju autorki *Wspólnego pokoju* ważną rolę w argumentacji Shepparda odgrywa *List Lorda Chandosa* Hugona von Hofmannsthal’a, wysoko skądinąd ceniony przez Konstantego Jeleńskiego. Oba teksty przypomniał ostatnio Ryszard Nycz (*Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 34, 69, 100-114, 212-213).

<sup>18</sup> A. Eysteinnsson *Awangarda jako/czy modernizm?*, przeł. D. Wojda, w: *Odkrywanie modernizmu...*, s. 155-199; E. Możejko *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994 nr 5/6; J. Orska *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.

podejście do tego zbiorowego życia jakim jest historia. Do jakiego stopnia właśnie ten proces identyfikacji nakazuje mu widzieć w historii życie dramatyczne, pulsujące wolnym wyborem, ciężarne nadzieją, to znów przecuciem katastrofy. (ZO, 226)

Zanim spróbuję zrekonstruować stanowisko ideowe Miłosza, zauważę tylko, że Jeleński już tu mimochodem zarysowuje opozycję klasycyzm–awangarda, rzutując ją zresztą na grunt europejski<sup>19</sup>. Po jednej stronie mamy zatem Claudela, Eliota, Pounda, obok których stoi nasz Miłosz, po drugiej natomiast Rimbauda, Rilkego i Apollinaire’a. A kto z naszej literatury sytuowałby się w tej drugiej linii? W dalszej części szkicu Miłoszowi przeciwstawiony zostaje Konstanty Ildefons Gałczyński i choć glosa o nim nie jest do końca aprobatywna, to jednak dają się z niej wyczytać cechy stanowiska „awangardowego”. Jeleński pisał:

Wiersz jego jest naturalny i bezpośredni jak śpiew ptaka (czy raczej jak bek leśnego koźła). Aluzja historyczna jest u Gałczyńskiego przypadkowa, odpowiada jedynie jego wewnętrznej mitologii. [...] Gałczyński jest obrońcą absurdu (tego poetyckiego tlenu i azotu). Może on chwalić PZPR, plany pięcioletnie, przeklinać Amerykanów, prawić bzdury o wojnie bakteriologicznej – to tylko zewnętrzna szata jego wierszy. Pod tą czapką niewidką siedzi rogaty, przekorny diabeł, koźli faun roześmiany od ucha do ucha, sprośny Marcholt urzęnięty polską wódką. [...] Mami jak błędny ogień, huk jak echo po lesie, ma w sobie krew i spermę i przeczy, każdym słowem przeczy higienicznej, abstrakcyjnej, kaznodziejskiej nudzie, którą jak nową zarazę niesie ze sobą świat komunistyczny. Ale Gałczyński jest potomkiem Villona i może spokojnie nabierać, naciągając, „kajać się” – jak wielu artystów pierwszej miary pozostał dzieckiem i nic nie może zdegradować jego natury, która pozostaje dumna, wolna i nietknięta przez uczynki. Gałczyński byłby wolniejszy w obozie koncentracyjnym niż Miłosz w anarchistycznej utopii. Bo Miłosz nie jest poetą wolnym. Cięży na nim jak kamień grzech pierworodny poczucia odpowiedzialności nie tylko wobec własnej natury, ale wobec ład społeczny, wobec ludzi, wobec „historii”. (ZO, 228)

Trzeba skomentować to przeciwstawienie. Wydaje się, iż obu poetów łączy jedno: egzystencjalne wyobcowanie i próba wykreowania indywidualnej mitologii; różnią natomiast konkretne reakcje na owo dojmujące doznanie. Jeśli Miłosz *remedium* na nie poszukiwałby w kulturze, będącej dla niego skarbcem wciąż ży-

<sup>19</sup> Opozycji klasycyzm–awangarda odpowiadałoby u Jeleńskiego przeciwstawienie Skamandra i Awangardy Krakowskiej. Eseista tłumaczył tę, nie do końca może wyraziście, relację w szkicu o poezji Kazimierza Wierzyńskiego: „Skamandryci głosili w swoim manifeście z r. 1920: «Wierzmy głęboko w dzień dzisiejszy», ulegli oni w pewnym stopniu retoryce futurystów, ale to, co awangarda wносиła istotnego i nowego, zupełnie ich nie interesowało. Samoloty, fabryki i wynalazki opiewali Skamandryci czasami (na równi z egzotyką, snem, dzieciństwem, prowincją i – oczywiście – miłością), ale klasycyzująco-romantycznym wierszem. Stąd wrogość awangardy do Skamandra wydaje mi się całkowicie zrozumiała i nie dziwi mnie wcale, że przetrwała po dziś dzień u Juliana Przybosia czy Jana Brzękowskiego, cierpiących na uraz zapoznanych przez lata odkrywców, których przekreślony patent lansowała wspaniale prosperująca firma” (ZO, 270).



wych humanistycznych treści, tak Gałczyński skłonny byłby raczej sądzić, że i owe kulturowe akcesoria są w stanie przyczynić się jedynie do dalszego wyobcowania, co najwyżej może posługiwać się nimi przygodnie niczym narzędziami. Stąd bierze się jego dystans albo wręcz przekora nie tylko wobec kultury, ale i każdego rodzaju zobowiązań nakładanych nań z racji przynależności do rzeczywistości społecznej. Miłosz zaś żyje i tworzy w poczuciu obowiązku, a nawet dumy z powodu uczestnictwa w kulturowym uniwersum, z którym jest gotów identyfikować się bez reszty do tego stopnia, że jego osoba mniej znaczy dlań od zbiorowości. Jeśli więc Gałczyński sił twórczych poszukiwałby w obszarze swojej własnej egzystencji, to Miłosza określałoby kulturowe dziedzictwo. Miłosz miota się pomiędzy nadzieją a przecuciem katastrofy, ale jest zawsze u siebie<sup>20</sup>. Gałczyński natomiast wszędzie czuje się nieswojo, zawsze jest kontestatorem i elementem wywrotowym. W materii środków artystycznego wyrazu Miłosz skłania się ku formom klasycznym i regularnym, Gałczyński wybiera zawsze radykalnie, woli absurd, ironię i parodię.

Drogą Gałczyńskiego szedłby oczywiście Gombrowicz, który także pozostał przecież „podszyty dzieckiem”. Autora *Ferdydurke* Jeleński również przeciwstawił Miłoszowi, komentując nieco chybioną recepcję ich dzieł w ojczyźnie:

I tak, Gombrowicz jest w Polsce „mistrzem” jako satyryk, humorysta, widzi się w jego dziele element absurdu, a nie uporczywą eksplorację sytuacji człowieka wśród innych ludzi. Poeci, na których znać wpływ Miłosza – to filozoficzni moralści, waloryzujący czas historyczny. Nikt natomiast nie kontynuuje jego uporczywej eksploracji sytuacji człowieka w naturze. (ZO, 225)

Natomiast przy innej okazji po stronie Miłosza w tym sporze widział też Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, a rzecz dotyczyła w tym wypadku strategii dyskursywnej w pisaniu autobiograficznym. O ile zatem Gombrowicz często „gra w otwarte karty” (ZO, 39), chętnie eksponując w tekście nie tylko swój punkt widzenia, ale i swoją osobę w najbardziej nawet zwyczajnych uwikłaniach egzystencjalnych, to autor *Dziennika pisanego nocą* marzyłby raczej o pisaniu diariusza, w którym – jak to wyznawał w często dziś cytowanej głosie metaliterackiej – „historia spuszczone z łańcucha” (Stempowski *dixit*) przedstawiana byłaby przez uważnego obserwatora i lojalnego kronikarza zaznaczającego nieznacznym gestem swą sy-

---

<sup>20</sup> Tak samo jak Jerzy Stempowski, o którym Jeleński napisał: „Hostowiec czuje się u siebie w najszerszych ramach tak zwanej cywilizacji zachodniej, niezależnie do wieku i miejsca: wszędzie tam, gdzie powołaniem człowieka jest wyciśnięcie swego piętna na przyrodzie, wszędzie tam gdzie toczy się, między jednostką i społeczeństwem dialog Antygony i Kreona, wszędzie tam, gdzie istnieje rozdarcie między poczuciem winy i marzeniem o wolności. W tym sensie do cywilizacji zachodniej należą klasyczne Ateny i dzisiejsza Moskwa, Tyberia da ewangelistów i współczesne Chicago” (ZO, 300). Por. też fragment rozmowy Jeleńskiego z Renatą Gorczyńską na temat Miłosza (R. Gorczyńska *Portrety paryskie*, Kraków 1999, s. 236-238).

gnaturę gdzieś w lewym dolnym rogu, zupełnie jak na renesansowych malowidłach. To przeciwstawienie krytyk podsumowuje następującą uwagą:

To prawda, że ten autoportret jest „ledwie naszkicowany”, gdyż Herling podziela niechęć Miłosza do zbyt osobistych wyznań. (ZO, 39)<sup>21</sup>

W szkicu *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej* krytyk bardziej szczegółowo, acz w znacznie rozleglejszej perspektywie światopoglądowej, pisze o rozpoznaniach modernistycznej literatury i ich faktycznych konsekwencjach:

Nie ulega wątpliwości, że wspólną cechą myśli, literatury i sztuki współczesnej jest walka o scalenie człowieka. Alienacja Marksa, „tłumienie” (*refoulement*) Freuda, „nieautentyczność” Heideggera – to diagnozy rozczłonkowania, wewnętrzne rozdzicia człowieka współczesnego. Marksizm, psychoanaliza, egzystencjalizm – to różne formy dążenia do wolności, likwidacji kłamstwa. Ale te zagadnienia dotyczące uwolnienia człowieka są częściej przedmiotem studiów, teorią niż praktyką. Jedynie w literaturze (Joyce, Gombrowicz), czasem w sztuce (nadrealiści) przejawia się praktyka wolności. Istotnie, dzieło, które mówi „trzeba uwolnić” – nie jest niczym innym jak otwartym oświeconym humanizmem. Humanizm zaś – to hodowla „wartości” po śmierci Boga, świecka forma materializmu. Podziały na nadbudowę i bazę, świadomość i podświadomość, istotę i istnienie wskazują, że prawda tkwi w „niższym” poziomie, z tym że określenie tego poziomu jako „niższy” jest właśnie tradycyjnym błędem humanizmu. Dzieło „uwalniające” jest dziełem, które pozwala nam w praktyce zejść na ten „niższy” poziom i zrozumieć, że nie tylko nas to nie zubaża, ale wzbogaca. Dziełem, które obala sztuczne przeszkody między różnymi dziedzinami ludzkiego doświadczenia. Bądźmy zresztą jeszcze ostrożniejsi. Żadne dzieło literackie, żadne dzieło sztuki nie „uwalnia” nas w naszym zachowaniu, nie obala naszych przegród i murów psychicznych. (ZO, 353-354)

Łatwo spostrzec, że w ostatnim zwłaszcza fragmencie dyskurs Jeleńskiego nasyca się idiomatyką Gombrowiczowską (Niższość–Wyższość), co zresztą wskazuje tyleż na wzmiankowaną już zależność krytycznego gustu komentatora od komentowanego autora, co na mocne osadzenie tej twórczości w ideologii artystyczno-filozoficznej modernizmu, niezwykle celnie i zwięźle tu scharakteryzowanej. Ale ten wywód ma więcej niż jednego bohatera, ponieważ przedstawionej argumentacji, a także całej epoki nowoczesności, patronują „mistrzowie podejrzeń” – Marks,

<sup>21</sup> Warto może przypomnieć, że na opozycji Miłosz–Gałczyński (plus Andrzejewski–Gombrowicz) opierała się klasyczna diagnoza Kazimierza Wyki: *Tragiczność, drwina i realizm*, w: *Pogranicze powieści*, Warszawa 1989, s. 7-31. Por. też: Z. Żabicki „Tragiczność” i „drwina” w świadomości „pokolenia 1910”, w: *O prozie polskiej XX wieku. Materiały konferencji ogólnopolskiej w Toruniu*, red. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Wrocław 1971, s. 123-149. Jeszcze częściej przeciwstawia się Miłoszowi samego Gombrowicza. Por. J. Jarzębski *Gombrowicz: ucieczka z rodzinnego domu*, w: *W Polsce czyli wszędzie*. *Szkice o polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1992, s. 28; *Być wieszczem*, w: *Poznanie Miłosza 2, część druga, 1980-1998*, red. A. Fiut, Kraków 2001, s. 102-124; R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, op. cit., s. 73-84.

Freud i Nietzsche, zamiast którego pojawił się tu Heidegger, na różne sposoby diagnozujący zjawisko alienacji. To niewątpliwie z ducha ich myśli wywodzi się zalecenie krytyka wieńczące cytat. Z tych wszystkich powodów nie może więc być niespodzianką, że wątki te pojawiają się w konkretnych interpretacjach utworów Gombrowicza. W roku 1957 w eseju *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza* Jeleński napisał:

Gombrowicz [...] ma wiele wspólnego z twórcami dążącymi do totalnej wizji człowieka. Jak każdy rasowy koń współczesnej myśli, Gombrowicz jest z Nietzschego po Marksie, z Freuda po Kierkegaardzie. Ma za sobą najśmielsze zamierzenia demistyfikacyjne”. (ZO, 174)<sup>22</sup>

Dwanaście lat później w szkicu *Dramat i anty-dramat* nie pisał już bezpośrednio o „mistrzach podejrzeń”, wskazywał bowiem na ich uczniów:

Dzieło Gombrowicza stwierdza na własną rękę to, co zaczyna odkrywać współczesna myśl – „śmierć człowieka” następująca po „śmierci Boga”. Myśl współczesna wyszła poza okres redukcji tego co ludzkie do poziomu biologii i ekonomii (co było zamierzeniem pozytywizmu i marksizmu). Epistemologia Foucault, strukturalizm Lévi-Straussa, psychoanaliza Lacana, neomarksizm Althussera mają jeden wspólny mianownik – odrzucając znaczenie świadomości na rzecz podświadomości, którą określa się dziś jako całość „ponadczasowych praw struktury” (Lévi-Strauss). „Odkrycie” lat sześćdziesiątych to pozbawienie człowieka inicjatywnej myśli na rzecz tego, co jest myślane. (ZO, 186-187; por. FPPL)

Warto na chwilę zatrzymać się przy zagadnieniu „kryzysu podmiotu”. Konstanty A. Jeleński nie tylko jako pierwszy polski krytyk pisał na ten temat, także jako pierwszy sugerował, że konstatacja ta nie musi wiązać się z cywilizacyjną katastrofą, z nicowaniem kulturowego dorobku i etycznym upadkiem. Co więcej: z jego całkiem częstych komentarzy można wyczytać zarówno to, na czym miałyby polegać rozgrywająca się w ówczesnej filozofii dekonstrukcja podmiotu, jak i to, jak w tej krytycznej sytuacji miałyby się odnaleźć współczesna literatura. Jak bowiem pamiętamy, jej podstawowym zadaniem i ambicją ma być „walka o scalenie człowieka” (ZO, 353) i dążenie do „totalnej wizji człowieka” (ZO, 174). Problematyka ta wiąże się u Jeleńskiego z często powracającym w jego dyskursie wątkiem „ahumanizmu”.

---

<sup>22</sup> Zauważając wpływ myśli Marksa i Freuda na nadrealistów, krytyk stwierdził, że ten pierwszy „zburzył świat wartości” (ZO, 363), a drugi „starł konwencjonalne pojęcie człowieka o samym sobie” (ZO, 363). „Mistrzowie podejrzeń” bliscy byli także Jeleńskiemu. O inspiracjach Freudowskich w jego pisaniu już była mowa, wspomnę więc, że i tropy Nietzscheańskie oraz Marksowskie są równie wyraźne. Por. Nietzscheańskie echa w szkicu o Miłoszu – nadawanie sensu egzystencji naznaczonej jego brakiem (ZO, 17), przygodność (ZO, 21) czy interpretację poezji Kazimierza Wierzyńskiego, utrzymaną w tonie *Z genealogii moralności* (ZO, 279), oraz uwagi o analogiach pomiędzy Gombrowiczem a Marksem (ZO, 176) i o kulturze masowej (ZO, 382-404).

Po raz pierwszy termin ten pojawia się bodaj w szkicu o poezji Miłosza *Poeta i przyroda* w kontekście współczesnej dekonstrukcji tradycyjnego, humanistycznego, a więc uniwersalizującego i antropocentrycznego, dyskursu o moralności, dokonującej się w filozofii i nauce (neo-marksizm, egzystencjalizm, strukturalizm) oraz literaturze (ZO, 218). Jeśli chodzi o tę ostatnią, to Jeleński wymienia wysiłki na tym polu Miłosza, który w *Rodzinnej Europie* odsłaniał sakralną stronę natury i erotyzmu (ZO, 222-223; por. ZO, 18), i ujawniał zainteresowanie występkiem godzącym w kulturowe zakazy (ZO, 208), a także Gombrowicza, opisującego podobną transgresję w *Pornografii* i radykalnie dekonstruującego moralność w oślawionej diariuszowej scenie z żukami (ZO, 208).

Nieco inaczej interesujący mnie termin zostaje oświetlony przez Jeleńskiego w szkicu poświęconym malarstwu Jana Lebensteina. Otóż krytyk dostrzega głęboką analogię pomiędzy artystyczną pracą malarza, przeciwstawiającego się mitowi „śmierci sztuki”, i intelektualnym protestem Leszka Kołakowskiego przeciwko idei „śmierci człowieka”. Warto przypomnieć, że jest to rok 1973, zatem Jeleński nawiązuje tu do głośnych dyskusji sprowokowanych radykalnymi proklamacjami pierwszych postmodernistów i poststrukturalistów – z „literaturą wyczerpania” Johna Bartha i „zniknięciem człowieka w *épistème*” Michela Foucault na czele. Tylko rzecz w tym, że choć Jeleński pisze z najwyższym uznaniem o wysiłkach Lebensteina i Kołakowskiego, to jego stosunek do bulwersujących tez i kryjącej się za nimi świadomości metaliterackiej i filozoficznej, wcale nie jest oczywisty, a na pewno nie jest jednoznacznie pejoratywny. Co do diagnozy „literatury wyczerpania”, to – choć Jeleński nie pisze o tym wprost – doprawdy trudno znaleźć kontekst inny dla wieńczącego jego tekst o *Trans-Atlantyku* następującego pytania:

Czyż pałac w którym Gonzalo gromadzi swe różnorodne skarby „aby mu trochę Potaniały”, jego biblioteka, w której arcydzieła „Gryzą się Gryzą i chyba jak Psy zagryzą” nie są zapowiedzią owej krytyki sztuki i kultury w naszym społeczeństwie, która dopiero w latach sześćdziesiątych dojdzie do głosu? (ZO, 202)

Natomiast w sprawie „śmierci podmiotu” Jeleński wypowiadał się wielokrotnie i bardziej bezpośrednio. Przede wszystkim autorowi *Zbiegów okoliczności* wcale nieobca jest ta problematyka i właśnie na marginesie przywołanego szkicu o malarstwie stara się przekonać, że oba te mity wywodzą się „ze słusznej reakcji przeciw sztucznemu rozwodowi między kulturą i naturą, przeciw antropocentrycznej koncepcji świata” (ZO, 95). Ponadto, wbrew niezwykle częstym wówczas pomówieniom o inklinacje destrukcyjne i nihilistyczne, Jeleński dowodził swoistego, paradoksalnego humanizmu głosicieli „śmierci człowieka” i „śmierci sztuki”, nazwanych trafnie „antymetafizyczną falą” (ZO, 95), a którzy tylko na pozór ryzykownie „przekładają instynkt i impulsy nad myśl racjonalną; przypadek nad przyczynowość i świadomą kompozycję; hałas nad słowo; «zwierzę» nad «człowieka»; ciało nad ducha” (ZO, 95).

Godne uwagi jest to, że Jeleński już dziesięć lat po apokaliptycznych proklamacjach nie odczytywał ich – jak to do dziś bywa tu i ówdzie – w formie symplicy-

zującej, przejęty strachem o los tradycji i przyszłość cywilizacji. Może dlatego, iż dobrze znał teksty, z których pochodziły owe ekstremalne tezy, a czasem i ich autorów. Przede wszystkim precyzyjnie wskazywał wektor polemiczny „ahumanistycznych” rewizji, skierowany w stronę tradycyjnego paradygmatu humanistycznego, który najlepiej nazywać nowoczesnym, i funkcjonującej w jego obrębie wizji podmiotu: esencjalnego, autonomicznego, pewnego, racjonalnego, uniwersalistycznego, posiadającego tożsamość i zajmującego wyróżnioną pozycję. Rejestr zarzutów względem zastanych z końcem wieku XIX ujęć podmiotu jest u Jeleńskiego pełny<sup>23</sup>. Dekonstrukcja podmiotu ma charakter wielostronny i – rzecz by można – przychodzi zarówno z zewnątrz, jak i od wewnątrz. Podmiot nie istnieje w sposób samoistny i uprzedni względem kontekstów powołujących go do życia, konstruujących i określających go, takich jak: struktury językowe – Nietzsche (ZO, 174), Foucault (ZO, 187; FPPL); historyczno-kulturowe – Lévi-Strauss ZO, 187; FPPL); społeczne – Marks (ZO, 174), Althusser (ZO, 187; FPPL). Te czynniki zewnętrzne blokują czy egzorcyzmują to, co wewnętrzne i naturalne: cielesność, instynkty, pożądania, myśli, a co bynajmniej nie chce poddać się racjonalizacji i uspojnieniu – Nietzsche (ZO, 174), Freud (ZO, 174), Lacan (ZO, 187; FPPL). W eseju *O kulturze masowej* Jeleński odstąpił jeszcze inne, nie dla wszystkich oczywiste, bo i skrętnie przez dyskursy nowoczesności skrywane, właściwości takiego modelu podmiotowości: totalizującą opresywność i ideologiczną interesowność. Odpowiadając na częste krytyki kultury masowej, autor przekonywał:

Ale wystarczy zastąpić „atomizację” przez „indywidualizację”, „wykorzenienie” przez „wyzwolenie z atawistycznych więzów”, „wulgaryzację” przez „rozszerzenie dostępu do kultury”, anonimowość” przez „wolność życia prywatnego” – a otrzymujemy bardzo różny obraz naszej epoki. Podobnie, pojęcia takie jak „organiczność”, „harmonijność”, „humanizm”, „osobowość”, odpowiadające rzekomo temu cośmy utracili, wydają się bardzo nęcące, ale o ileż mniej jeśli podstawimy pod nie „totalizm”, „jednostajność”, „elitaryzm”, „burżuazyjność”. (ZO, 397)

„Nowy” podmiot literatury i filozofii, wedle autora *Zbiegów okoliczności*, byłby zupełnie inny: niepewny, irracjonalny, idiomatyczny, zmienny, zmediatyzowany i nieuzurpujący sobie wyjątkowości, i znów nic dziwnego, że ideowym sprzymierzeńcem okazał się Gombrowicz. W szkicu, od którego zacząłem ten wątek rozważań, czytamy:

Jeśli jego dzieło tak wcześnie zapowiada centralne momenty współczesności – kryzys kultury, śmierć człowieka, konflikt pokoleń, to dlatego, że są to dla niego od najwcześniejszych lat centralne momenty osobiste. [...] Ale na to odkrycie, że „ja” nie istnieje, zareagował wołą, żeby być sobą. (ZO, 187-188; por. FPPL)

Co to znaczy „być sobą”? Być to – oczywiście – pisać. To gest nieustannej auto-kreacji tekstualnej, ciągle konstruowanie „ja”, próba suwerennego posługiwania

<sup>23</sup> Na ten temat zob. przede wszystkim: A. Burzyńska *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 153-192.

się kontekstami kulturowymi czy literackimi, zawieszając metafizyczną opozycję literatura–rzeczywistość (i jeszcze parę innych). A w takim kontekście jako pierwszy pojawić się musiał właśnie autor *Ferdynurke*:

Gombrowicz lubił te przecinające się tory fikcji i życia. (ZO, 70)

Dla Gombrowicza nie istnieją, oczywiście, granice pomiędzy życiem i sztuką. [...] Nie chodzi mu oczywiście o *Exegi Monumentum*, o przetrwanie. Chodzi mu o wyrażenie siebie samego tak silnie i tak odważnie, aby uzyskana w ten sposób forma (a raczej niedoformę, co jeszcze trudniejsze [...]) narzucić innym tak, aby móc się z nią samemu pogodzić. [...] *Dziennik* Gombrowicza nierozzerwalnie związany jest z tym zadaniem stwarzania samego siebie. (ZO, 177, 178)

Z kolei w eseju o poezji Aleksandra Wata Jeleński parafrazował Oskara Wilde'a i powiedział: „życie imitujące poezję” (ZO, 257), a przy innej okazji stwierdzał: „W kulturze masowej nie ma podziału na «sztukę» i na «życie»” (ZO, 385), trwa bowiem tam „ciągła gra wzajemnych wpływów” (ZO, 385)<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Słowa te padają w interesującej recenzji książek Edgarda Morina (*L'Esprit du Temps*, Paris 1962) i Gastona Bouthoul (*Sauver la Guerre*, Paris 1961), którą wraz z esejem *O kulturze masowej* (zainspirowanym m.in. antologią Miłosza *Kultura masowa*), warto tu wspomnieć. Co ciekawe, łatwo tam dostrzec podobnie „dekonstrukcyjną” strategię opisową, co w powyższym przytoczeniu. Przede wszystkim Jeleński z kilku powodów darzy najwyższym zainteresowaniem kulturę masową, nie lekceważy jej, jak to czynili elitarni moderniści (Ortega y Gasset, Jaspers, Eliot, Marcel) widzący w niej tylko barbarzyństwo, degradację, anonimowość (ZO, 384, 395). Po pierwsze, argument demograficzny, związany z koniecznością zaspokojenia potrzeb ludzkości, gwałtownie zwiększającej swoją liczbę (ZO, 382-382), i w tej sytuacji to na płaszczyźnie kultury masowej może ewentualnie dojść do komunikacyjnego konsensusu (ZO, 384-385). Po drugie, cywilizacja wytwarzająca kulturę masową oferuje wysoki standard, komfort i swobodę życia (ZO, 385, 387, 400), a i sama kultura jest tu efektowna i wielobarwna – to świat sportu, rozrywki, mediów, wielkich miast i synkretycznej, heterogenicznej polifonicznej estetyki (ZO, 386, 400). Po trzecie, *mass culture* może się przyczynić do rozbitcia autonomii i zniesienia hierarchii dawnego układu, zniwelowania różnic socjalnych, etnicznych, rasowych i zlikwidowania przemocy w dyskursie społeczno-kulturowym (ZO, 384-386). Po czwarte, wprawdzie kulturze masowej obca jest, będąca tradycją nowoczesności, ideologiczna kontestacja, a właściwy jest raczej permissywizm ideowy, to Jeleński przypomina (za Morinem), jak gładko nowoczesne mieszczaństwo asymilowało najbardziej radykalne transgresje modernistycznych ikonoklastów (ZO, 385-386). Po piątę, programowo rezygnuje się tutaj z ideologii i teologii, tworzy się wprawdzie specyficzną mitologię, ale jej celem jest „indywidualne, natychmiastowe użycie” (ZO, 387); owa zaś mitologia jest specyficzną utopią wyłącznie estetyczną, ukształtowaną poprzez zatarcie metafizycznej opozycji pomiędzy sztuką a życiem (ZO, 385), a wiąże się z powrotem do „stosunku archaicznego ze światem, do dzieciństwa ludzkości, odkrywającej, pod magicznym rytuałem, grę taniec, śpiew, poezję” (ZO, 387). Po szóste, uchylone zostaje następne tradycyjne przeciwstawienie męskość–żeńskość, a wszystko to miałyby związek z coraz

Jakoż te literackie autokreacje nie muszą być jedynie tekstualnymi fajerwerkami, zawieszonymi w zupełnej dyskursywnej próżni. Fundamentem okazało się ciało, należało tylko obalić kolejną metafizyczną opozycję, w czym pomocny okazał się znowu Gombrowicz, ale nie tylko on. W przywołanym wyżej eseju o twórczości autora *Ciemnego świedidla* krytyk napisał:

Wat odkrył na własną rękę to co przeczuło niewielu filozofów i artystów – że również ciało ma „podświadomość” i że istnieją tereny niezbadane (na skutek uporczywej fikcji dualizmu „ciała” i „duszy”) a kluczowe dla zrozumienia czym jest „osobowość” biologiczna. Osiemnastowieczny poeta niemiecki Lichtenberg pisał, że jeśli rozwiązuje matematyczne równanie, to coś z tego równania „rozumie” jego kciuk. Analogiczne rozważania wyrażone w odwrotnym kierunku znajdujemy u Prousta, kiedy budzący się narrator odkrywa, że sny jego i pierwsza świadomość jawy pozostają w ścisłym stosunku do układu nóg i ramion. Erotyzm jest jedyną dziedziną, w której granice między „ciałem” i „psychiką” bywają przekreślane oczywiście. Wat należy jednak do tych rzadkich poetów, którzy, jak Hans Bellmer i Henri Michaux (jeszcze dwaj nadrealiści) a również Witold Gombrowicz, szukają ukrytych relacji między tym, co myślimy, czujemy, a tym co w nas myśli, czuje. (ZO, 256)<sup>25</sup>

W niezwykle interesujący sposób pisał na ten sam temat Jeleński w cytowanym już szkicu o Lebensteinie. Możemy tam przeczytać:

Jak w każdym nieporozumieniu we współczesnej kulturze mamy tu do czynienia z popularyzacją długo zaniedbywanej prawdy: jest nią w tym wypadku uczestnictwo całego ciała w życiu wyobraźni. Prawdy zaniedbanej, ale nie nowej, choć sformułowano ją stosunkowo niedawno. (ZO, 96)

Dalej eseista powołuje się w bardzo długim, erudycyjnym wyliczeniu na artystów, którzy mieli odwagę godzić w metafizyczną opozycję duch–ciało. Nie będę ich tu wyliczał, poprzestanę na jednym tylko odniesieniu do... Gombrowicza. Oczywiście, musiał on pojawić się przy tak specjalnej okazji, zupełnie natomiast zaskakująca jest pojawiająca się – jak to u Jeleńskiego niejako mimochodem – krótka interpretacja niesamowitej kreacji Leona z *Kosmosu*. Warto ją przywołać *in extenso*, nie tylko dlatego, iż ciekawie uzupełnia podjęte zagadnienie, ale – jak sądzę – to w ogóle jedna z ciekawszych egzegez powieściowego protagonisty. Oto ona:

U źródeł tej „twórczości” mamy inwersję pasji moralnej, przekonanie, że wszystko co nie jest powszedniością i ciałem nie może być „autentyczne”. Tworzyłem (jeśli można jesz-

---

większym udziałem w kulturze pierwiastka kobiecego, likwidującego męską skłonność do dominacji, rywalizacji i bohaterstwa (ZO, 390). Po siódme wreszcie, inny będzie też erotyzm, swobodniejszy, bardziej powierzchowny, niezdeterminowany obowiązkiem prokreacji, przede wszystkim zaś bardziej tolerancyjny dla innych orientacji seksualnych (ZO, 391-392).

<sup>25</sup> Nawiasem mówiąc, to właśnie ciało jest jednym z dwóch – obok krytycznego stosunku do narodowych stereotypów (ZO, 166-167, 238) aspektów łączących tak odmienne twórczości Gombrowicza i Miłosza (ZO, 98-99).

cze użyć tego słowa) jest surowiec pewnych form wrażliwości będących jednym z ważnych źródeł sztuki. Wrażliwość tę skondensował Gombrowicz w postaci Leona w *Kosmosie*. Pod pozorami prowincjonalnego ramola mamy tu groźnego demiurga, karykaturalny autoportret autora. Leon umie nadać sakralną siłę dłubaniu w zębie, lepieniu kulek z chleba, wszelkim formom wstydliwego „gmerania”, które tak wiele znaczy w gombrowiczowskiej poezji (choćby w *Ferdydurke* straszne zabiegi z kompotem, czy mucha w trzewiku Nowoczesnej). Nadanie magicznego znaczenia bulgotom ciała czy obgryzaniu paznokci jest niewątpliwie najniższą formą prywatnego mitu, który wzmacnia się w obsesyjnych rytuałach neurozy. Paradoxem współczesnej awangardy jest to, że Leon a nie Gombrowicz jest dla niej wzorem artysty, dziełem sztuki zaś nie *Kosmos* czy *Ferdydurke*, a samo leonowe „gmeranie”, gdyż ono jedynie nie kłamie. Czymże zresztą jest końcowa „celebracja” publiczna Leona na tatrzańskim polanie, jeśli nie formą, autentycznego tym razem, *happening*’u? (ZO, 98)<sup>26</sup>.

Zatem... pozostaje nam czytać Konstantego Jeleńskiego.

---

<sup>26</sup> Niezwykle interesujące są komentarze Jeleńskiego o twórczości Gombrowicza rozsiane w epistolografii – zwłaszcza schematy interpretacji dotyczące *Pomografii*, *Kosmosu* i *Historii*. Zob. *Walka o sławę...*, s. 64-66, 109-110, 147-148; *Jerzy Giedroyc...*, s. 373, 408-410, 413-417. Należy przypuszczać, że zasugerowane przygodnie konteksty prędzej czy później pojawią się (niektóre już się pojawiły) w pracach gombrowiczołogów.