

Uniwersytet Wrocławski

Wydział Filologiczny

Instytut Filologii Polskiej

Zakład Historii Literatury Polskiej po 1918 roku

Jakub Skurtys-Idczak

**Cena istnienia. Relacje literatury i ekonomii
w twórczości Adama Ważyka**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

dr hab. Joanny Orskiej, prof. UWr

Wrocław 2020

Wykaz skrótów:

Książki poetyckie:

A. Ważyk, <i>Semafory</i> , wyd. II, Warszawa 1925 (wyd. I – 1924).	S
A. Ważyk, <i>Labirynt</i> , Warszawa 1961.	L
A. Ważyk, <i>Wagon</i> , Warszawa 1963.	W
A. Ważyk, <i>Zdarzenia</i> , Warszawa 1977.	Z

Proza:

A. Ważyk, <i>Człowiek w burem ubraniu</i> , Warszawa 1930.	CWBU
A. Ważyk, <i>Mity rodzinne</i> , Warszawa 1958 (wyd. I – 1938).	MR
A. Ważyk, <i>Epizod</i> , Warszawa 1961.	E

Wybory i zbiory wierszy:

A. Ważyk, <i>Wiersze 1940–1953</i> , Warszawa 1953.	WI
A. Ważyk, <i>Wybór poezji</i> , wstęp J. Trznadel, Warszawa 1967.	WP
A. Ważyk, <i>Wiersze wybrane</i> , Warszawa 1982.	WW

Eseje i przekłady:

A. Ważyk, <i>Mickiewicz i wersyfikacja narodowa</i> , Warszawa 1953.	M
A. Ważyk, <i>Zeszyt wierszy francuskich</i> , Warszawa 1956.	ZWF
A. Ważyk, <i>Od Rimbauda do Eluarda</i> , Warszawa 1964.	ORDE
A. Ważyk, <i>Esej o wierszu</i> , Warszawa 1964.	EOW
A. Ważyk, <i>Kwestia gustu</i> , Warszawa 1966.	K
A. Ważyk, <i>Dziwna historia awangardy</i> , Warszawa 1976.	DHA
A. Ważyk, <i>Eseje literackie</i> , Warszawa 1982.	EL
A. Ważyk, <i>Amfion. Rozważania nad wierszem polskim</i> , Warszawa 1983.	A

Cytaty z utworów Ważyka staram się lokować bezpośrednio w tekście z podaniem skrótu, strony, a przy wierszach również tytułu. W przypadku pozostałych przypisów przyjąłem zasadę zwiększającą czytelność pracy: każdy rozdział ma osobną numerację przypisów i nawet jeśli dane źródło pojawiło się już we wcześniejszej części, zostaje ono przytoczone w całości.

Spis treści

Wstęp. O literackich grach wymiany	4
Rozdział I Ekonomiczna krytyka literatury: wprowadzenie	12
Tradycje	12
Ekskurs pierwszy: o użyciu teorii	33
Krytyka ekonomiczna w Polsce.....	35
Ekskurs drugi: o zaangażowaniu i reprezentacji.....	40
Rozdział II Wyobrażenia ekonomiczna awangardy.....	47
Wprowadzenie do ekonomicznych paradoksów pierwszej awangardy.....	47
Między zatrąą i akumulacją	59
Rozdział III Orcio – syn faktora	78
Rozdział IV Obrachunki mieszczańskiego świata: ekonomia miarą wszystkiego.....	90
Między ekonomią polityczną i porywem serca: <i>Triumwirat</i>	94
Poza ekonomię prestiżu: <i>Na święta kupimy głowę cukru</i>	102
Wprowadzenie do ekonomicznych abstrakcji: <i>Obrachunek</i>	109
Portret rodzinny bez wnętrza	113
W socrealizm i dalej: wieczna spekulacja	139
Rozdział V Odzyskać materię: nowoczesna alchemia	154
Ekonomia i alchemia, czyli o potencjale ekwiwokacji.....	154
Nowoczesność, alchemia i literatura.....	161
Transmutacja: Ważyk alchemicznie?	167
Translacja: Ważyk prze(d)kłada Rimbauda.....	181
Tranzycja: przetopić klucz	194
Rozdział VI Ucieleśnianie Ważyka	215
Ciało dyskretne: reprezentacja i znikanie w znakach	223
Ciało – korpus – historia literatury	230
<i>Nieprzekraczalna jest bariera ciała: granice symbolicznej wymiany</i>	236
Rozdział VII Ekonomia piśmienna.....	245
Bezcenna zwyczajność.....	250
Wielokrotna lektura: poezja, pamięć i przypadek.....	255
<i>Czytałem głośno wydając jednostajny bulgot: odzyskiwanie głosu</i>	258
Zakończenie. Królestwo czy chwała?	265
Bibliografia.....	275

Wstęp. O literackich grach wymiany

Podstawowe pytania, jakie powinniśmy zadać, gdy próbujemy zestawiać dwie tak odrębne i rozległe dziedziny, jak te sygnalizowane tytułem rozprawy, dotyczyć muszą warunków tego spotkania. Literaturoznawcza perspektywa nie uprawnia do wdawania się w merytoryczne polemiki z konkretnymi szkołami ekonomicznymi, a zapewne również jej instytucjonalny charakter i miejsce w polu humanistyki, a nie nauk ścisłych (za które chciała przecież uchodzić ekonomia), nie przyczyniłyby się do poważnego potraktowania dalszych rozważań. Nie znaczy to jednak, że pisarz czy literaturoznawca nie mają nic do powiedzenia w kwestiach ekonomicznych, a sama literatura nie może zaproponować zewnętrznego, krytycznego i często wywrotowego spojrzenia.

Ekonomię rozumieć będę jednak dalej na sposób zantropologizowany, a więc nie wyłącznie jako naukę społeczną o zarządzaniu ograniczonymi zasobami (jak przyjęła tradycja neoklasyczna) lub o skutecznym administrowaniu dobrami (w definicjach od Arystotelesa po wiek XVIII), ale też jako zespół wzajemnie warunkujących się praktyk i kodów symbolicznych (w tym również językowych oraz wyobraźniowych), charakterystycznych dla danego społeczeństwa, epoki i konkretnej formacji gospodarczej¹. W przypadku przełomu XIX i XX wieku oraz interesującego mnie czasu świetności oraz przemijania wielkiej awangardy jesteśmy wedle jednych definicji na przecięciu kapitalizmu przedsiębiorczego i menedżerskiego, wedle innych realizujemy już wówczas model fordowski, a więc kapitalizm wolnokonkurencyjny przechodzi w ten dojrzały, fabryczny. Echa tych przemian odbijają się w języku pisarzy, którzy pod tym samym pojęciem kapitalizmu rozumieją często zupełnie inne jego fazy.

Skoro ekonomia jest ujmowana dalej jako zespół praktyk i stabilizowanych przez nie dyskursów, organizujących rzeczywistość społeczno-polityczną, dość oczywiste jest też jej otwarcie na wymiar symboliczny, a więc te praktyki, które odnoszą się do ustanawiania wartości samego znaku oraz podtrzymywania jego krążenia w systemach semiotycznych.

¹ Bardzo pouczającą publikacją na temat tego, jak bardzo zmieniał się zakres ekonomii, w zależności od szkół i kryteriów definiowania – od dbałości o dom i własne gospodarstwo, przez zarządzanie zasobami, po teorię zrationalizowanych wyborów – jest opracowanie Bena Fine’a i Dimitrisa Milonakisa *From Economics Imperialism to Freakonomics. The Shifting Boundaries between Economics and Other Social Sciences* (London–New York: Routledge 2009). „Imperializmem ekonomicznym” nazywają autorzy właśnie roszczenia ekonomii XX-wiecznej do zostania nauką o uniwersalnych modelach zachowania ludzkiego (najpierw racjonalnego, potem również tego irracjonalnego), a więc „teorią wszystkiego”. Z uwagi na poczynione w tej pracy rozpoznanie, a także wiele innych współczesnych głosów na temat konfliktu w obrębie poszczególnych szkół ekonomicznych w kwestii definiowania przedmiotu zainteresowania samej ekonomii – proponuję tu możliwie szeroką definicję, u podstaw której znajduje się refleksja nad wszelkimi arbitralnymi systemami wymiany.

Szczególnie, metaliterackie zainteresowanie znakiem – sposobami jego produkcji i nadawania mu wartości – było charakterystyczne zwłaszcza dla awangardy. Problematyzując kwestie reprezentacji i autonomii, formacja ta równocześnie dokonać musiała bowiem rewizji ekonomicznych podstaw relacji społecznych, w tym tej kluczowej – między ekonomią polityczną i językiem.

Powracając do tytułowych kategorii „literatury” i „ekonomii”, proponuję więc pomyśleć o warunkach ich spotkania na co najmniej trzy sposoby, za każdym razem inaczej sytuując obie dyscypliny. Możemy uznać ekonomię za w miarę ustabilizowany dyskurs, dziedzinę, o której co nieco już wiemy, a o której jeszcze więcej, być może w sposób krytyczny i innowacyjny, powie nam konkretna literatura piękna. Będzie to oczywiście na ogół komentarz laika, podszyty jego doświadczeniem i przemyśleniami, a z rzadka również indywidualnymi, profesjonalnymi studiami (jak w przypadku Aleksandra Wata, Zbigniewa Herberta czy – spośród najmłodszych – Tomasza Bąka). Ze względu na przecinanie się obu dyscyplin w węzłowych dla nowoczesności punktach (język, sprawczość, totalność i potencjalność, rola instytucji, sposoby organizowania zbiorowości, problem wartościowania), XIX- i XX-wieczna literatura i ekonomia nieustannie omawiają się wzajemnie, próbują odpowiedzieć na podobne pytania. Pisarze związek ten sproblematyzowali wyraźnie już w XIX wieku, ekonomiści – choć był bliski jeszcze klasykom nowożytności pokroju Adama Smitha czy Karola Marksa – wyparli się go na kolejnych sto lat, by w latach osiemdziesiątych XX wieku dostrzec wreszcie, jak bardzo uzależnieni są mimo wszystko od retoryki², a z czasem performatywnej mocy języka powierzyć niemal zbawczą misję³.

Możemy więc założyć, że wiemy coś i świecie o samej ekonomii (pomoże w tym jej dość wąska definicja), gdy zaś uważnie przeczytamy teksty literackie, zyskamy dzięki temu nowy horyzont. Ale z jaką wiedzą spotkamy w przypadku Adama Ważyka, bohatera niniejszej rozprawy? Na ile jest to pogłębiona refleksja nad warunkami produkcji (dotycząca również jego własnej produkcji literackiej), a na ile po prostu rodzaj przyswojonego (lub

² Ważnym krokiem byłoby tu rozpoczęcie badań nad retoryką dyskursów ekonomicznych, nad obowiązującymi w nich metaforami i ich sprawczością. Por. K. Heinzelman, *The Economics of the Imagination*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1980; D. McCloskey, *The Rhetoric of Economics*, Madison: University of Wisconsin Press, 1986; *Economics and Language*, ed. by W. Henderson, Routledge 1993.

³ Por. np. wywiedzione z kręgu operaistycznego koncepcje poetyckiego użycia języka jako sfery, w której odzyskuje się ciało wspólnoty (F. Berardi) bądź aktywuje nieskrępowaną potencjalność ludu (Ch. Marazzi, P. Virno): F. Berardi, *The Uprising. On Poetry and Finance*, Los Angeles 2012; P. Virno, *The Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, przeł. I. Bertolotti, Mass. and London 2004; Ch. Marazzi, *The Violence of Financial Capitalism*, przeł. K. Lebedeva, Los Angeles 2007; tenże, *Capital and Language. From the New Economy to the War Economy*, introduction by M. Hardt, przeł. G. Conti, Los Angeles 2008.

przeżytego) wyciągu z podstaw marksizmu-leninizmu, zgłębianego w latach trzydziestych i wpajanego potem w czasie wojennych szkoleń w sowieckiej Rosji, a przybierającego postać aplikowanej na siłę ekonomii politycznej? Czy na pewno o taką właśnie, historyczno-poznawczą perspektywę, powinno chodzić w badaniach literackich? Nie sędzę. Ważyk patrzący na ekonomię, przeżywający przemiany społeczno-polityczne i próbujący, w marksowskim na ogół duchu, wytłumaczyć sobie mechanizmy historii, które stawały się dla niego równocześnie mechanizmami estetycznym – to tylko pierwsza z możliwości. W tej perspektywie to literatura jest wyzwaniem, pod postacią metarefleksji rzuconym dyskursom ekonomicznym. Istotny okaże się tu przede wszystkim problem reprezentacji, który przewija się przez wszystkie szkoły marksistowskie, a dotyczy osadzania się historii konfliktów klasowych w formach literackich, ale też – w duchu studiów tematologicznych – tematyka pieniądza oraz pracy i jej wpływu na stosunki społeczne, którym dedykowana jest cała właściwie prozatorska i dramaturgiczna część twórczości Ważyka.

Choć świadomość ekonomiczna autora wydaje się zagadnieniem interesującym, które zostanie rozpatrzone na dalszych stronach, bardziej interesować mnie będzie splot tego, co świadome, i tego, co nieświadomione. Zamierzam więc dalej opisać związki dyskursywnych treści z pogranicza ekonomii (w tym ekonomii politycznej), którymi inkrustowane były dzieła autora *Mitów rodzinnych*, z tymi, które stanowią swoiste podglebie jego twórczości, składające się na korpus etycznych, politycznych i estetycznych sądów o rzeczywistości i fundujących ją relacjach wymiany. Tutaj zaczynałaby się druga perspektywa: literatura jako wyzwanie niejawne, nieskonceptualizowane przez samego autora, a więc wielki Inny, który nawiedza pozostałe dyskursy, dokonując – dzięki językowemu naddatkowi lub niedoborowi (w zależności od przyjętej koncepcji języka⁴) – ich spustoszenia lub przechwycenia. W tym ujęciu interesujący jest nie tyle Ważyk jako teoretyk, obserwator i komentator przemian społeczno-politycznych, ile wewnątrzliterackie mechanizmy cyrkulacji znaczeń, dotyczące wspomnianych punktów stykowych między obiema dyscyplinami (na planie języka, idei,

⁴ O fundamentalnym naddatku semantycznym, powstałym dzięki rosnącej organizacji tekstu, możemy mówić w przypadku szkół strukturalistycznych, choćby u Romana Jakobsona, u którego zadłużona była cała metonimiczna koncepcja wiersza awangardowego Ważyka. Na naddatkowy charakter języka, który pozwala na zaprzeczenie akumulacji znaczenia poprzez jego roztrwonienie zwraca uwagę choćby Georges Bataille. Tymczasem już rozwijający krytycznie jego refleksje o ekonomii solarnej Jean Baudrillard, posiłkując się po części antropologami strukturalnymi, a po części psychoanalizą spod znaku Jacques'a Lacana, byłby raczej zwolennikiem postrzegania zasady poetyckiej jako zdolności niepozostawiania resztki, a więc całkowitego, wzajemnego znoszenia się znaków w stosunku do ich funkcji i znaczenia. Wierszem udanym byłoby zatem nie to, co wdziera się w inne porządki dzięki przydawaniu im dodatkowych sensów ani to, co osiąga najwyższy stopień nadorganizacji kodu względem użytych środków, lecz to, co pokazuje tych porządków zbędność i eksponuje ich nadmiarowy, redundantny charakter. Ta „resztkowość” znaku to również część refleksji francuskiego filozofa na temat powstawania symulakrum.

problemów opisu i zmiany świata). Byłby to przykład reprezentacjonizmu *à rebour*, chodziłoby bowiem nie o to, o czym traktują same teksty, ale w jaki sposób w ogóle dochodzi w nich do połączenia problemów literackich z problemami ekonomicznymi i politycznymi.

Jest też możliwość trzecia, w której przyjmujemy, że to o literaturze wiemy odpowiednio dużo, by przyszedł czas na dokonanie jej dekonstrukcji za pomocą innego słownika, jakim jest w tym wypadku ekonomia. I nie chodzi już oczywiście o tematyczne wyszukiwanie zagadnień czy manifestacji wątków ekonomicznych (konflikt klasowy w *Lalce*?; metafora pieniądza w wierszach Młodej Polski?), ale o wykorzystanie dyskursu ekonomicznego jako tego, który nawiedza samą literaturę w sensie dosłownym. Jest widmem, a jego obecność nasycza postulaty, pragnienia i wiarę poszczególnych formacji i grup artystycznych, uruchamia w twórcach tęsknotę za analogią i kieruje ich własne refleksje w stronę słownika, po którym poruszają się niepewnie lub nonszalancko, ale zarazem niebywale produktywnie.

Można powiedzieć, że o ile perspektywa pierwsza dotyczy prób refleksji nad ekonomią w obrębie literatury, druga obrazów abstrakcji ekonomicznych w dziełach (np. pieniądza, pracy, podmiotu, konfliktu klasowego czy alienacji), ta trzecia jest najbardziej pokrewna badaniom nad ekonomiami symbolicznymi, a więc związana z zastosowaniem ekonomicznej analogii (bądź homologii) jako narzędzia lektury tekstów literackich. To ona będzie mnie w ostateczności interesować najbardziej.

Problematyka ekonomiczna w literaturze nowoczesnej to szereg historycznych spotkań: od paradygmatu faustowskiego⁵, przez racjonalistyczne oddzielenie teologii od ekonomii, literaturę mieszczańsko-kupiecką XIX wieku wraz z jej realistycznym reżimem estetycznym, refleksję nad statusem i wartością znaku w kontekście nowoczesnych systemów produkcji u wielkich modernistów (np. u Valéry'ego, Mallarmégo, Pounda), po futurystyczną odpowiedź na gospodarczą destabilizację świata, późniejsze awangardowe postulaty ekonomizacji oraz popularne tendencje do ujmowania refleksji metaliterackiej w metafory produkcyjne. Ważyk zajmuje tu miejsce szczególne i warte wyeksponowania: 1) jako awangardysta, aktywny poetycko w latach dwudziestych, balansujący pomiędzy „Zwrotnicą” a „Nową Sztuką”, między Peiperowskim Miastem-Masą-Maszyną a francuskim kubizmem, orfizmem i surrealizmem; 2) jako prozaik z lat trzydziestych, próbujący zgłębić istotę

⁵ Jako fundamentalne dla krytyki ekonomicznej w dwóch różnych postaciach opisuje spory wokół *Fausta* Goethego Paweł Tomczok, pokazując, że interpretacje koncentrowały się albo na ukazaniu dramatu Goethego jako produktu kulturowej ekonomii (to odczytania okołomarksistowskie) albo też na analizie zapisanych w nim analogii ekonomicznych i sposobów ekonomicznego myślenia. Pierwsze ujęcie miałoby charakter bardziej socjologiczny, drugie zaś broniłoby estetycznej autonomii dzieła; por: P. Tomczok, *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Katowice 2018, s. 36–49.

przemian klasowych przełomu XIX i XX wieku, kwestionujący poznawcze możliwości psychologizmu i literatury realistycznej; 3) jako powojenny komunista i działacz polityczny, który z zapałem politruka rozliczał w szkicach kolejne formacje historyczne z ich fałszywej świadomości; 4) jako tłumacz, zrezygnowany eseista i poeta z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, którego doświadczenie nowoczesności dotknęło nie tylko na planie rozczarowań ideologicznych (fałszywa świadomość), ale też wielokrotnych spotkań z realną ekonomią (np. konfrontacja z mitem Nowej Huty w *Poemacie dla dorosłych*; realna bieda rodziny po rozstaniu pisarza z Partią); 5) jako matematyk i cybernetyk amator, który przez długi czas wierzył, że to w liczbach i statystykach znajdzie ocalenie, że tam spełni się jego ostateczny, mimologiczny (Genette) projekt odzyskania rzeczywistości i odbudowania utraconego połączenia między językiem i światem⁶, a więc projekt leżący u podstaw ekonomii reprezentacji mniej więcej od czasów Mallarmégo. Wraz z falą poodwilżowych rozliczeń i rozrachunków politycznych, których Ważyk stał się kluczową postacią, pojawia się jeszcze jeden problem – 6) ekonomii w kontekście pamięci historycznej, rachunku sumienia i „rachunków pamięci”, które zajmować będą autora *Wagonu* do końca życia jako świecka wersja *oeconomia divina* (ta sama, o której Czesław Miłosz opowie wierszem pod rzeczonym tytułem, a Aleksander Wat *Moim wiekiem*).

Jak widać z powyższego wyliczenia węzłowych problemów, w kontekście twórczości Ważyka nie chodzi wyłącznie o ekonomię polityczną, choć będzie ona istotnym zagadnieniem w tej pracy, zwłaszcza w przypadku prozy i eseistyki autora *Mitów rodzinnych*. Wraz z patronatem Georges’a Bataille’a i duchem nowoczesnej literatury będzie mnie równocześnie interesować heterodoksyjna „ekonomia na miarę wszystkiego”, ta wydarzająca się między prawem (zakazem, akumulacją) i ekscesem (transgresją zakazu, trwonieniem), ta skupiona na literackiej, drobiazgowej buchalterii kronikarza i ta objawiająca się programowym marnotrawstwem znaków. Najważniejszym zagadnieniem, zdeponowanym w sercu nowoczesności, jest bowiem symboliczna ekonomia języka: problem wartości znaku (i słowa poetyckiego) oraz relacja między ciałem a słowem (*sôma* – *sema*), obecnością i pozorem, informacją i jej utratą (fetyszyzowane przez Ważyka pojęcie entropii). Te zagadnienia są zarazem zagadnieniami tytułowymi, ową „ceną istnienia”, jaką należy uiszczyć, żeby zapisać się trwale w historii. Ekonomiczna gra z losem, którą niejednokrotnie podejmował Ważyk – zbuntowane dziecko kupieckiej rodziny, szaradzysta, literacki matematyk i skrzętny, powojenny buchalter – toczy się bowiem w literaturze, a więc słowach.

⁶ Por. P. Bogalecki, *Mimowolna mimologia. Mit kratylejski a polski strukturalizm*, [w:] *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej – wizje i rewizje*, red. D. Ulicka, W. Bolecki, Warszawa 2012.

Toczy się o ich wartość, a właściwie o sposoby nadawania i ugruntowywania tej wartości w świecie, w którym wszystko ulega nieustannym przepływom, wymianom, a ostatecznie: rozpadowi i przepadkowi. Jest to więc gra wymiany, której podstawowym celem staje się zachowanie niemożliwego: utrwalenie samej obecności. W tym sensie ekonomiczna wyobraźnia Ważyka jest tragiczna, dotyka bowiem sedna każdej symbolicznej ekonomii – wymiany życia na znaki, w której musi rozpoznać warunki własnej porażki.

W rozdziale pierwszym zamierzam przede wszystkim omówić wykorzystywaną w tej pracy bazę teoretyczną, a z racji synkretyzmu stosowanych metod – stworzyć jej w miarę szeroki obraz, który zarysuje miejsce dalszych rozważań w humanistyce światowej i rodzimej. Nie uciekam przy tym od wycieczek krytycznoliterackich i odnoszenia się do współczesnych problemów, tworzenie tradycji dla przyszłej krytyki ekonomicznej wydaje się bowiem istotną dla lektury innych, awangardowych, a zwłaszcza neoawangardowych manifestacji artystycznych. Rozdział drugi poświęcony jest kulturowej rekonstrukcji awangardowego myślenia o ekonomii i źródłom popularności tej analogii w całej formacji początku XX wieku. Rozpoczynają go tropy etymologiczne, kończą zaś uwagi o wpływie empiriokrytycyzmu, które przechodzą w szkicową próbę zarysowania trzech systemów ekonomii symbolicznych w estetykach pokrewnych Ważykowi: futuryzmie, „Zwrotnicy” i teoriach „nowego klasycyzmu” Stefana Kordiana Gackiego. Rozdział III poświęcony został sylwetce Ważyka w kontekście jego rodzinnych korzeni oraz fascynacji światem liczb, która składają się na późniejsze, nieoczywiste zainteresowanie autora tematyką ekonomiczną. Kolejna część poświęcona została prozie: to w większości lektura przedwojennych opowiadań, w tym tych na ogół pomijanych, powieści (*Mitów rodzinnych* i *Epizodu*) oraz powojennych tekstów socrealistycznych, na które składają się m.in. dramaty i scenariusze filmowe. Interesują mnie obrazy abstrakcji ekonomicznych oraz to, w jaki sposób Ważyk przechodzi w ich śledzeniu od marksistowsko pojętej krytyki klasowej (zmierzch mieszczaństwa, problem pracy i wyzysku, alienacja i fałszywa świadomość) do całościowej krytyki ekonomicznej maszyny nowoczesności jako urządzenia zmieniającego materię w spekulatywną abstrakcję. Rozdział V, poświęcony głównie poezji, jest próbą pokazania „zaworu bezpieczeństwa”, którego szuka Ważyk w literaturze i w wierszu jako gwarancie obecności. „Nowoczesna alchemia”, z fantazją o zapanowaniu nad mechanizmami wymiany i ustabilizowaniu przepływu znaków, byłaby jedną z kluczowych metafor ekonomii symbolicznej autora *Semaforów*, a zarazem kontrdyskursem, próbującym ośwoić jego lęk przed dematerializującym się, upłynniającym światem późnej nowoczesności. Podobnym „zaworem”, nieuchronnie związanym z tytułowym pytaniem o „cenę istnienia”, jest też

analizowana w kolejnym rozdziale, dyskretna na ogół cielesność Ważyka: początek i kres empirii, a zarazem płaszczyzna wymiany konkretnego, jednostkowego życia na literacki korpus dzieł. Ostatni z rozdziałów poświęcony został ekonomii piśmiennej. Szczegółowo śledzę w nim przede wszystkim projektowane przez autora figury czytelników, jako produkty systemu estetycznego i jako emancypacyjną resztkę, która wymyka się władzy pisma. W zakończeniu odnoszę się znowu do sylwetki Ważyka, tym razem w kontekście problematyki ekonomii zbawienia, próbując odtworzyć mit świeckiego odkupienia autora *Semaforów*.

Eksplorując w kolejnych rozdziałach związki literatury i ekonomii w twórczości Ważyka, chciałbym myśleć o tych związkach dwojako: jak o zarysowywaniu głębokiej struktury wyobraźni ekonomicznej pisarza, zwłaszcza na tle całej formacji pokoleniowej pierwszej awangardy, oraz jak o szansie zwrotnego przeczytania awangardowej literatury XX wieku dzięki narzędziom krytyki ekonomicznej lub w ich bliskim sąsiedztwie. Stawką takiej lektury byłaby próba innego pomyślenia historii awangardy, a przede wszystkim ukazania jej długiego trwania jako ponawianego wciąż gestu politycznego, również we współczesnej poezji i jej teorii. Jak streszczała swój cel krytyczny Marta Baron-Milian, w pokrewnej metodologicznie rozprawie o Wacie:

Stawką jest tu opowiadanie o ekonomii za pomocą „innego” języka, wykorzystując inną perspektywę, inny punkt widzenia, indywidualne i społeczne doświadczenie oraz literackie „metody poznawcze”. Stawką jest – nieco wzniośle rzecz ujmując – właśnie wyzwolenie doświadczenia o charakterze ekonomicznym spod władzy dyskursu ekonomii jako nauki, która chce stać się hegemonem, obejmującym władzę nad naszym interpretowaniem przeszłości, doświadczaniem teraźniejszości i – zapewne zwłaszcza – projektowaniem przyszłości.⁷

Stawka jest zatem wysoka, ale punktem wyjścia i dojścia pozostaje dla mnie Adam Ważyk oraz korpus jego dzieł. Może nie znajdziemy tam bezpośrednich notatek z lektury tekstów z zakresu ekonomii społecznej i politycznej⁸, ale na każdym kroku natykać się za to będziemy na ekonomiczną problematykę, stanowiącą tło jego refleksji. Powiedzmy – na razie roboczo – że cały świat sprowadza się u Ważyka do rachowania, a więc do prób opisu rzeczy,

⁷ M. Baron-Milian, *Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata*, Katowice 2015, s. 31–32; podkreślenia autorki.

⁸ Uwagami takimi wypełnione są np. *Notatniki Aleksandra Wata*, który na własną rękę przestudiował powojenne teorie ekonomiczne, m.in. szkołę keynesowską. W archiwum Ważyka, zdeponowanym w Bibliotece Narodowej, nie zachowały się żadne konkretne studia autora, które wykraczałyby poza kwestie estetyczne, dotyczące przygotowywanych przez niego antologii i tłumaczeń. Na marginesach tych notatek i szkiców, a czasem na luźnych kartach, znajdziemy za to coś innego: mnóstwo wyliczeń, rozliczeń finansowych (zwłaszcza z lat 40. i 50.) i kwitów, które wypełniają schedę po Ważyku i stanowią skrywany rewers jego estetycznego projektu – ekonomiczny, materialny fundament, oparty na ciągłym obrocie pieniędzmi (por. materiały do biografii, teczka 18455/2). W takiej roli został Ważyk zresztą obsadzony już pod koniec roku 1944, gdy został kierownikiem Oddziału Kulturalnego Literackiego Wydziału Propagandy i powierzano mu kolejne misje gospodarowania skromnymi jeszcze środkami na kulturę, zwłaszcza animowanie teatrów robotniczych.

ludzi i ich wzajemnych relacji jako czegoś policzalnego, adekwatnego, ekwiwalentnego lub wymienialnego (wszak nie tylko „Wersy są mierzalne. Jednostką miary jest sylaba. Nie można rozpoznać budowy wiersza bez dokonania pomiaru” [A 15]). Tymczasem zdiagnozowanie przez pisarza niewymierności i niewymierności jako fundamentalnej zasady rzeczywistości, którą odkrywają przed nim kolejno: zmierzch kupieckiego mieszczaństwa, nowoczesna nauka (filozofia, matematyka i fizyka, językoznawstwo i cybernetyka) oraz doświadczenie wojenne (tu pojawia się problem pamięci i wspomnień), prowadzi autora w stronę rozpaczliwych prób zaczarowania świata za pomocą literatury. To ona jest dla Ważyka ostatnią kartą przetargową w grze z losem, wekslem z odroczonym terminem płatności. Zapisano na nim może nie rzędy cyfr bez pokrycia, ale adekwatne do nich pytanie bez odpowiedzi, pytanie ostateczne i z gruntu teologiczne: „Kto nas i za jaką/ cenę wykupi?”⁹.

⁹Do tego wiersza [Lot, Z 8] i jego puenty jeszcze powrócę, obrósł on bowiem wieloma kontekstami i wydaje się dobrym punktem domknięcia Ważykowej ekonomii symbolicznej. Por. M. Koronkiewicz, *Urowadzenie Adama Ważyka albo o czytaniu terrorystycznym*, „Odra” 2011, nr 7/8; A. Sosnowski, *Jedna linijka: z wiersza Adama Ważyka*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/nagrania/jedna-linijka-z-wiersza-adama-wazyka-3/> [dostęp: 16.02.2020].

Rozdział I Ekonomiczna krytyka literatury: wprowadzenie¹

Tradycje

Rozprawy z zakresu rozwijanej dalej metodologii, a więc ekonomicznej krytyki literatury, zaczęły się upowszechniać na Zachodzie mniej więcej na początku lat osiemdziesiątych XX wieku. Dziś, po czterdziestu latach od pierwszych propozycji, korpus dzieł, które z różnych stron podejmowały się refleksji nad związkami literatury i ekonomii jest dość obszerny. Choć w większości mamy nadal do czynienia z pracami zagranicznych badaczy, coraz popularniejsza okazuje się ta perspektywa również u nas, a rozpraw bezpośrednio dedykowanych śladom ekonomicznej refleksji w dziełach literackich spontanicznie przybywa w ostatnich kilku latach. We francuskiej szkole poststrukturalnej, na przecięciu psychoanalizy i nieortodoksyjnego marksizmu, rozwinęła się koncepcja ekonomii symbolicznych i ekonomii znaku, w niemieckiej zwłaszcza refleksja nad miejscem pieniędzy w produkcji literackiej i w samej literaturze, w angielskiej i amerykańskiej wypracowano z kolei nazwę „nowej krytyki ekonomicznej” (NEC) i nadano całości charakter odrębnej metodologii.

Poszczególne prace, w zależności od obranej perspektywy i przyjętego patronatu, różnie rozpatrują historię badań nad literackimi ekonomiami, ale przynajmniej w kilku punktach są ze sobą zgodne. Wyczerpujący obraz dominujących szkół i nurtów w tradycji anglosaskiej przedstawili w swojej rozprawie *The New Economic Criticism* Martha Woodmansee i Mark Osteen, w szkole niemieckiej zaś Paweł Tomczok w znacznie szerzej zakrojonej niż moja rozprawa monografii prozy polskiej XIX wieku *Literacki kapitalizm*². Rekapitułując jego rozpoznania, odniosę się zwłaszcza do punktów wymagających doprecyzowania w kontekście przyjętych tutaj założeń, zwłaszcza że Tomczoka mniej interesuje antropologiczny i filozoficzny aspekty wymiany, bardziej zaś po marksowsku pojęty reprezentacjonizm, a więc tytułowe „obrazy ekonomicznych abstrakcji”. Tym samym sporą część jego perspektywy wypełni właśnie tradycyjny problem relacji między reprezentacjami ekonomii a samą

¹ Fragmenty rozdziału I i II w zmienionej i znacznie skróconej formie ukazały się jako: „Słowa są jak bezrobotni”. Kilka wstępnych uwag na temat ekonomicznych paradoksów języka awangardy, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, LXII, z. 2, s. 83–100.

² P. Tomczok, *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Katowice 2018.

literaturą u krytyków marksistowskich, począwszy od Lukàcsa i Lenina, przez Plechanowa i Żółkiewskiego, aż po Marshalla Bermana³.

W prezentowanym tu ujęciu najważniejszymi patronami refleksji o ekonomii symbolicznych w literaturze pozostaje jednak krąg francuski, począwszy od pisma „Tel Quel”. Jeśli myśleć historycznie, wszystkie poczynione tam refleksje – m.in. Jeana-Josepha Goux, Jacques’a Derridy i Jeana Baudrillarda – nie miałyby miejsca, gdyby u podstaw nie legła strukturalistyczna teoria Ferdynanda de Saussure’a, w dużej mierze oparta właśnie na ekonomicznych analogiach, a cały system językowy przedstawiająca jako proces wielkiej wymiany elementów. To, co de Saussure zapoczątkowuje jako „metaforę monetarną”, a więc próba wyjaśnienia działania znaku poprzez analogię do funkcjonowania monety, powróci w znacznie bardziej wysubtelnionych studiach francuskich poststrukturalistów. Będzie to fundamentalna część ich filozofii znaku oraz teorii wartości, zmuszająca do odpowiedzi na pytanie, którego ramy wyznacza właśnie *Kurs językoznawstwa ogólnego*: jak ma się pozornie kontrolowana cyrkulacja znaków do innych systemów krążenia: informacji, dóbr, ciał, afektów, energii? Czy ta ekwiwalentność symbolicznych wymian jest tylko pewną strukturą naszego myślenia o rzeczywistości, czy też adekwatnym opisem obiektywnie istniejących powiązań?

Antropologia ekonomiczna: praca, wartość i przekłety/zbawczy dar

Istotną, jeśli nie podstawową perspektywą, od której rozpoczyna się refleksja nad ekonomiami symbolicznymi, jest jednak ta antropologiczna, a właściwie wchodząca w zakres antropologii ekonomicznej, owej niezdiscyplinowanej dyscypliny, jak nazywają ją autorzy popularnego wprowadzenia⁴. To w jej obrębie – wraz z funkcjonalistyczną analizą relacji ekonomicznych u Bronisława Malinowskiego, socjologicznym podejściem Émile’a Durkheima do faktów społecznych oraz koncepcją całościowej analizy systemów gospodarczych Melville’a Herskovitsa – stawiano pierwsze pytania o nieekonomicznie i nieteologicznie pojęte procesy wytwarzania wartości oraz ich wpływ na struktury poszczególnych społeczeństw. Potem dały one asumpt do rozbudowanej, ekonomicznej krytyki kapitalizmu u Karla Polanyiego⁵. W oparciu o analizy różnorodnych kultur dokonano

³ Tamże, s. 49–67.

⁴ Por. R.W. Wilk, L. Cliggett, *Ekonomie i kultury. Podstawy antropologii ekonomicznej*, przeł. J. Gilewicz, Kraków 2011.

⁵ Doskonałymi pracami w tym zakresie są rozprawy Davida Graebera, zwłaszcza pozostająca w duchu nieheterodoksyjnego marksizmu *Toward An Anthropological Theory of Value: The False Coin of Our Own*

praktycznego, empirycznego podważenia większości ekonomicznych dogmatów zachodniej myśli oświeceniowej, z charakterystycznym dla niej etnocentryzmem i skupieniem na figurze *homo oeconomicus*. Jak stwierdza Lidia Czarkowska:

Kultura jest systemem konstytutywnym i systemem normatywno-afektywnym; definiuje, co jest sferą ekonomiczną, a co znajduje się poza nią, kreuje aktorów rynkowych i określa zestaw dozwolonych zachowań, a jednocześnie też wpływa na kształtowanie się ludzkich preferencji, przez co modyfikuje indywidualne procesy decyzyjne. Tymczasem w klasycznej ekonomii obowiązuje założenie, że ludzkie preferencje są czymś stałym i zależą jedynie od indywidualnych interesów racjonalnych agentów działających na rynku⁶.

Ta linia kulturowego umocowania dyskursu ekonomicznego jest na ogół najrzadziej uwzględniana przy zarysowywaniu koncepcji nowej krytyki ekonomicznej. Literaturoznawcy zwykle koncentrują się na jednej, atrakcyjnej wycieczce – w stronę Georges’a Bataille’a i jego literacko-ekonomicznych fantazji o potlacz, ekscesie, trwonieniu i śmierci, trochę tak, jakby refleksja autora *Części przeklętej*, niepokornego krewniaka surrealizmu, brała się z jakiegoś specyficznego estetycznego studium przypadku. Otóż nie – była to refleksja *stricte* antropologiczna, rozpoczynająca się od antropologicznej fikcji wyjaśniającej o wyodrębnieniu się człowieka ze świata jako pierwotnej całości⁷ i skupiona na regresywnej fantazji o jego powrocie do tej totalności. Wymiana energetyczna oraz jej pochodne: wymiany towarów (praca i handel), wymiany symboliczne (dary, poezja), a wreszcie wymiana życia na śmierć (ofiara rytualna), były następstwami refleksji o zakazie, związanym z tym źródłowym wyłonieniem się i podziałem. Podział ów, jeśli ma trwać (a więc jeśli trwać chce sam podmiot) implikuje bowiem obowiązek akumulacji energii, również tej zachowanej w postaci dóbr i towarów⁸.

Bataille stworzył niezwykle atrakcyjną z perspektywy literaturoznawczej koncepcję „solarnej ekonomii”, która scala w sobie różne systemy cyrkulacji, wychodząc naprzeciw Hegłowskiej dialektyce i próbując ją przekroczyć. Ale refleksja ta jest u podstaw właśnie antropologią ekonomiczną, wywodzącą się z pierwszych badań terenowych oraz ze studiów

Dreams (New York: Palgrave 2001), której zawdzięczam wiele dalszych refleksji; por. też przełożone na fali pokryzysowego zainteresowania alternatywnymi ekonomiami wprowadzenia do dyscypliny: Ch. Hann, K. Hart, *Antropologia ekonomiczna. Historia, etnografia, krytyka*, przeł. I. Kołbon, Poznań 2015,

⁶ L. Czarkowska, *Antropologia ekonomiczna. Elementy teorii*, Warszawa 1999, s. 19.

⁷ Por. G. Bataille, *Część przeklęta oraz Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002; tegoż, *Pojęcie wydatkowania*, przeł. K. Matuszewski, „Nowa Krytyka” 1995, nr 6, s. 197–199; wnikliwy esej, mierzący się z konsekwencjami Bataille’owskiej ekonomii ogólnej dla krytyki współczesnego kapitalizmu napisał Jean-Joseph Goux, por.: tenże, *General Economics and Postmodern Capitalism*, „Yale French Studies” 1990, nr 78, s. 206–224; w języku polskim najpełniejszym opracowaniem filozofii autora pozostaje nadal habilitacyjna rozprawa Krzysztofa Matuszewskiego, por.: tenże, *Georges Bataille – inwokacje zatarte*, wyd. II, Mikołów 2012.

⁸ W niektórych fragmentach dotyczących ekonomii daru posiłkuję się tezami z niepublikowanej rozprawy magisterskiej *Łąki wam oddaję i rzeki wam powierzę. Poezja Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego w świetle myśli donacyjnej*, obronionej na UW w roku 2013.

nad pismami religioznawców i religijnymi traktatami różnych cywilizacji. Tym, co pozostaje w niej szczególnie interesujące dla literaturoznawcy, jest niejako odwrócenie kierunku refleksji ekonomicznej i zwrócenie się nie ku temu, co gromadzone, lecz w stronę tego, co wyklęte, roztrwaniane i niepodlegające reprezentacji.

Gestem założycielskim dla całej antropologii ekonomicznej (uspójniającym wcześniejsze nieco rozważania Malinowskiego i Durkheima) są jednak studia Marcela Maussa, ze szczególnym akcentem na *Esej o naturze i funkcji ofiary*⁹ oraz późniejszy *Esej o darze*¹⁰. Równie wielki wkład w przemyślenie koncepcji symbolicznej cyrkulacji dóbr wniosła potem krytyka stanowiska Maussa ze strony Claude'a Lévi-Straussa, a jej strukturalistyczny charakter pozwolił na rozwinięcie teorii również na funkcjonowanie dzieł literackich (najpierw poprzez analizę mitu, potem przez figury wyobraźni mitycznej, którymi Ważyk interesował się szczególnie w latach sześćdziesiątych). Właściwie wokół tych dwóch myślicieli ogniskuje się też geneza studiów nad darem, pojętym w duchu antropologii ekonomicznej, a więc jako przedmioty i mechanizmy wymiany oraz związane z nimi relacje społeczne i pochodne im procesy wytwarzania wartości¹¹.

Mauss, francuski socjolog, uczeń i bratanek Durkheima, przyjął podstawowe założenia swojego mistrza. Dar rozumiał pozytywnie, jako przedmiot rzeczywiście obecny w aktach wymiany i zarazem funkcjonalnie, jako rytuał wymiany, ustanawiający i podtrzymujący relacje społeczne. Swoją koncepcję opisał jako *system świadczeń całościowych*, który obejmował działania jednostek i instytucji oraz obrzędy, regulujące procedury wymiany. Postrzegał zarazem dar w ruchomym uniwersum, przypisując mu metafizyczne niemalże właściwości w tworzeniu wspólnoty: „wszystko porusza się tam i z powrotem, jak gdyby między klanami i jednostkami, podzielonymi na godności, płcie i pokolenia, dokonywała się nieustanna wymiana jakiejś duchowej materii, obejmującej rzeczy i ludzi”¹². Stanowisko Maussa uwzględniało nieco niepokojącą, przedalienacyjną perspektywę, w której przedmioty obdarzone były duszą, a poprzez akt wymiany dusza ta udzielała się członkom wspólnoty jako ciała społecznego. Z maussowskiej interpretacji *hau*, ducha rzeczy – pojęcia nader mglistego, a urastającego w omawianym systemie do roli generalnego ekwiwalentu – wynikał

⁹ M. Mauss, H. Hubert, *Esej o naturze i funkcji ofiary*, przeł. L. Trzcionkowski, Kraków 2005.

¹⁰ M. Mauss, *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, przeł. K. Pomian [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 2001, s. 165–311.

¹¹ Pisali o tym wszyscy właściwie badacze antropologicznego daru, po bardziej szczegółowe informacje odsyłam więc do ich opracowań. Zob.: H. Liebersohn, *The Return of the Gift. European History of a Global Idea*, Cambridge 2011, s. 95–165; K. Sykes, *Arguing with Anthropology. An introduction to critical theories of the gift*, London and New York 2005; M. Godelier, *Zagadka daru*, przeł. M. Höffner, Kraków 2010, s. 7–132; H. Böhme, *Fetytyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2012, s. 259–337.

¹² Mauss, *Szkic...*, dz. cyt., s. 184.

jednak wniosek negatywny: ruch daru ma charakter ciągłej cyrkulacji, gdyż tak naprawdę dar nigdy nie może być przyjęty. Tego, kto nie odwzajemni aktu donacji, spotka kara, *hau* pragnie bowiem powrócić do swojego źródła i złączyć się z bogami (to tu tkwi źródło i bataille'owskiego unicestwienia wartości użytkowej, i baudrillardowskiej anihilacji znaków).

Taki dar miał swoje dwa oblicza. Z jednej strony zbliżał ludzi, podtrzymując rozciągnięte w czasie więzi między nimi. Z drugiej oddalał ich, był bowiem częścią z góry narzuconego systemu hierarchii i dystynkcji, w których od posiadania dobytku i możliwości dzielenia się nim zależał status społeczny. W systemie Maussa dar powiązany był bezpośrednio z długiem, wymuszał bowiem odwzajemnienie i spłatę (słynna zasada *do et des*). Odroczenie okazuje się więc tylko symboliczne, a podstawa relacji społecznych jest w gruncie rzeczy negatywna. Opierają się one na niespłaconym jeszcze długu, który ciąży nad wspólnotą jako odroczonego czasu. Podstawą maussowskiej alternatywnej ekonomii jest zatem zgoda wszystkich członków na odwzajemnienie, które w pewnym sensie przekracza sam dar, powołując wspólny ruch gromadzenia i bogacenia się (lub trwonienia – jak w wypadku potlaczu). Jak zauważał Maurice Godelier, wnikliwie komentując te teorie i próbując je rozwinąć ze stanowiska heterodoksyjnego materializmu historycznego:

korzyść wynikająca z dawania, przy równoczesnym wykazywaniu bezinteresowności, stała za podstawową własnością daru, polegającą na tym, że w tego typu społeczeństwach *tym, co zobowiązuje do dawania, jest fakt, że dawanie zobowiązuje*¹³.

Tę tautologiczną pułapkę próbował Mauss obejść na różne sposoby, ale na niej oparł też podstawowe założenie swojej socjologii daru, a więc związek ekonomii wymiany z samostanowieniem społeczności.

Tylko z pozoru jest to jednak teoria ograniczona do pewnych plemiennych reprezentacji. Rozważania Maussa służyły przede wszystkim do zrekonstruowania współczesnych instytucji wymiany i pojęć takich jak własność prywatna, dług czy zobowiązanie. Jego badania od początku były więc transdyscyplinarne i nakierowane na współczesność. Na wiele lat przed Michelelem Foucaultem przeprowadził coś na wzór „archeologii wiedzy”, wydobywając z prostych struktur plemiennych obszary, które z czasem podzielił się na dyscypliny: ekonomię, prawo i etykę. W tym geście zglobalizowania i zuniwersalizowania teorii daru tkwiłaby główna zasługa Maussa. To dzięki jego studiom możemy traktować antropologiczną teorię wymiany jako teorię krytyczną wobec

¹³ Godelier, dz. cyt., s. 22.

współczesnego, kapitalistycznego społeczeństwa¹⁴. Trafnie podsumowuje to Henri Liebersohn:

Mauss naszkicował wzór, który był zwodniczo prosty i zarazem nieskończenie bogaty. Dzięki podzieleniu wymiany darów na kolejne kroki – dawania, odbierania i odwzajemniania, uniknął błędów mniej utalentowanych i uczonych poprzedników, tworząc przy tym nowy rodzaj koncepcji teoretycznej. Zamiast nakreślać historyczne przykłady darów od starożytności po współczesność, jak czynili to badacze niemieccy od Grimma po Büchnera, przedstawił inne oblicze zunifikowanych dziś instytucji społecznych¹⁵.

Krytyka koncepcji Maussa przez Claude'a Lévi-Straussa zaczęła się od podważenia źródeł całej koncepcji¹⁶. Zakwestionował on znaczenie samego *hau* i przedstawił je jako skonstruowane sztucznie pojęcie, niezbędne jednak do podtrzymania stabilności systemu społecznego (i tym samym utrzymania spójności całej teorii). Jak pisał: „*Hau* nie jest ostateczną racją wymiany, jest to uświadamiana forma, w jakiej ludzie określonej społeczności (...) ujmowali nieuświadamianą konieczność, której racje tkwią gdzie indziej”¹⁷. Strukturalistyczne podejście Lévi-Straussa kazało mu odrzucić wiarę w zewnętrzną, transcendentną regułę, a równocześnie zanegować istnienie esencjonalnych wyróżników daru w systemach wymiany. *Hau* i *mana* to zdaniem antropologa pojęcia puste, które mogą „przyjąć dowolny sens”¹⁸, ten bowiem określa się dzięki zidentyfikowaniu poszczególnych funkcjonalnych elementów, składających się na samą wymianę i na jej rozumienie. Mamy tu zatem początek refleksji o generalnym ekwiwalencie, pojęciu fundamentalnym dla wszystkich późniejszych ekonomii symbolicznych.

Lévi-Strauss jeszcze bardziej zuniwersalizował teorię daru, czyniąc z niej matrycę wszelkich działań społecznych, które polegają na obowiązku ciągłego podtrzymywania wymiany (na przemieszczaniu znaczeń i świadczeniu usług), a źródła czerpią ze zbiorowej nieświadomości. Postanowił jednak równocześnie rozprawić się z pojęciem religijności, które u Maussa było jeszcze bardzo istotne, a tym samym opustoszył magiczne systemy Indian z całej ich mocy epistemologicznej i uobecniającej. Przedmioty nieprzechodnie, a więc to wszystko, co zostaje wyłączone z relacji wymiany, a co u Maussa stanowiło zagadkę i było członem opozycyjnym do „darów ustanawiających relacje”, u Lévi-Straussa znika zupełnie. W ten sposób *sacrum* (i powiązane z nim koncepcje niewyraźności, zatrzymania cyrkulacji,

¹⁴ Maussowska teoria daru jako podstawy alternatywnej ekonomii jest rozwijana do dziś, choćby w kręgu francuskiego pisma „Revue du MAUSS”, czyli po rozwinięciu skrótowca – *Mouvement Anti-Utilitariste en Sciences Sociales*, gdzie publikowali m.in. Baudrillard i Graeber.

¹⁵ Liebersohn, dz. cyt., s. 165.

¹⁶ C. Lévi-Strauss, *Wprowadzenie do twórczości Marcela Maussa*, przeł. K. Pomian, [w:] M. Mauss, *Socjologia...*, dz. cyt.

¹⁷ Tamże, s. 25.

¹⁸ Tamże, s. 39.

nadmiaru lub niedoboru sensu, np. u Bataille'a i Blanchota) przestają pełnić rolę w systemie, w którym znaczenie jest po prostu przechodnim efektem rozpoznawania różnic między jego (systemu) elementami. Mimo niepodważalnej wagi analiz Lévi-Straussa, to praca Maussa ma charakter założycielski dla większości późniejszych studiów. To właśnie od niego będą zaczynać swoje rozważania socjologowie: Aefke Komter¹⁹ i Pierre Bourdieu²⁰ oraz antropologowie ekonomiczni pokroju Annette Weiner²¹, Chrisa Gregory'ego²² czy przywołanego już Godeliera²³.

Bourdieu zwróci szczególną uwagę na znaczenie czasowości w procesie wymiany. Dar musi być „splacony”, ale kluczowe jest opóźnienie i związania z nim różnica. Upłynąć powinien pewien czas, który ma charakter strukturyzujący i koncyliacyjny zarazem. „Podwójna prawda daru”²⁴ polega bowiem na jego paradoksalnym charakterze: wymaga on nieodwzajemnienia i bezinteresowności, a równocześnie zakłada świadomość istnienia złożonych relacji wymiany i odroczonej spłatę. Działanie daru w systemie społecznym podlega więc prawu „podzielnego zapoznania” (*common misconception*)²⁵, „gdzie każdy wie i nie chce wiedzieć, że każdy wie, i nie chce wiedzieć o prawdzie wymiany”²⁶.

Takie rozumienie prowadzi socjologa do postawienia pytania o zasady działania innych systemów i instytucji, które wymuszają świadome łudzenie się ludzi i opierają się na podtrzymywaniu fałszywej zbiorowej wiary. „Prawda daru” jest więc częścią habitusu i wynika z nabytych przyzwyczajeń, wedle których uczestnicy, zanim jeszcze przystąpią do relacji wymiany, z góry przygotowani są już na symboliczne reprodukcje jej zasad. Ekonomia daru jawi się więc Bourdieu jako mechanizm podporządkowujący już na poziomie samych afektów, łączący pragnienia, zyski i wtórne wobec nich intencje moralne. To swoisty „system kredytowy z odroczonej spłatą”, ponadto bezwzględnie wykorzystany przez neoliberalizm, wchłonięty przezeń na potrzeby uczynienia produkcji towarowej bardziej atrakcyjną. Nie widzi też francuski socjolog szansy na możliwość wspólnoty w darze (która nie byłaby włączona w ekonomię zysku) oraz na pomyślenie daru przekraczającego te „niskie pobudki”, okazywanego z prawdziwą szczodrością, przy zapomnieniu i równoczesnym

¹⁹A. Komter, *Social Solidarity and The Gift*, Cambridge 2005.

²⁰P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006, s. 273–287.

²¹A. Weiner, *Inalienable Wealth*, "American Ethnologist" 1995, nr 12, s. 210–227; tegoż, *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-while-Giving*, Berkley 1992.

²²C. Gregory, *Gifts and Commodities*, London and New York 1982.

²³Godelier, dz. cyt.

²⁴Bourdieu, dz. cyt., s. 273.

²⁵Tamże, s. 274.

²⁶Tamże.

zawieszeniu ram wymiany. Bourdieu podsumowuje rozważania w swoim stylu – pragmatycznie i politycznie zarazem:

Czysto spekulatywne i typowo scholastyczne pytanie, czy możliwa jest hojność i bezinteresowność, należy zastąpić politycznym pytaniem dotyczącym metod, jakich należy użyć w celu utworzenia uniwersów, w których jak w ekonomiach daru, aktorzy i grupy byłiby zainteresowani bezinteresownością albo, mówiąc ściślej, mogliby uzyskać trwałą dyspozycję poszanowania tych uniwersalnie szanowanych form poszanowania uniwersalności²⁷.

To istotne pytanie dotyczy już nie rekonstrukcji warunków funkcjonowania kapitalistycznego społeczeństwa, ale możliwości pomyślenia alternatywnej wspólnoty, która nie podlega merkantylnemu pojęciu wartości i oparta jest na bezinteresowności działania, niczym w akcji *poiesis*. Jest to pytanie z ducha awangardowe: o możliwość zrealizowania utopii i o warunki jej stabilności.

Godelier, próbując przemysleć dar ze stanowiska postmarksistowskiego, powraca tymczasem do źródeł w myśli Maussa. Rehabilituje tzw. czwarte zobowiązanie relacji wymiany, czyli dary składane bogom – te niepodlegające zwrotowi, przekraczające normy społeczne, a mające od początku charakter ofiary lub potlachu. Ludzie są w takiej relacji podrzędni i to oni respektować muszą narzucone im zasady, a tym samym zobowiązują się do ich przestrzegania, w każdym akcie obdarowywania interioryzując władzę (którą dziś nazwalibyśmy poddaństwem lub daniną). „Każda władza – stwierdza antropolog – zawiera w sobie «wyobrażeniowe jądra», których potrzebuje, aby powstać i się odtwarzać. To, co wyobrażone, posiada moc jedynie jako wierzenie, norma zachowania, źródło moralności”²⁸. Przedefiniowując pojęcie ofiary oraz darów nieprzechodnich, które nie biorą bezpośredniego udziału w relacjach wymiany, ale przekładają się też w pewien sposób na tożsamość grupy, Godelier przeprowadza krytyczną analizę nowoczesnych form hojności (*générosité*), rozdartej między państwowym mecenatem a codzienną szczodrością ludzi i ich skłonnością do współpracy. Istniałyby we współczesnych społeczeństwach – zdaniem badacza – dwie równorzędne sfery warunkowane ekonomią daru: sfera wymian i krążenia towarów (np. rynek) oraz sfera tożsamości, oparta na zatrzymaniu cyrkulacji, przechowywaniu pamięci i stabilizowaniu relacji²⁹. Obie są niezbędne do poprawnego funkcjonowania społeczeństwa, choć o tej drugiej społeczeństwa konsumpcyjne (neoliberalne) zdają się nader często zapominać. Całą twórczość Ważyka moglibyśmy zapewne opisać jako rozdarcie między

²⁷Tamże, s. 287.

²⁸Godelier, dz. cyt., s. 42.

²⁹Tamże, s. 243.

obserwacją, w której na planie pierwszym znajduje się sfera wymian i ich znakowych ekwiwalentów oraz konserwatywną fantazją, która dotyczy wstrzymania ruchu i ustabilizowania arbitralności krążących znaków w gotowe foremki tożsamościowe (ciała, wspomnienia, przedmioty).

„Dar stał się sprawą przede wszystkim subiektywną, osobistą, indywidualną. Jest wyrazem oraz instrumentem osobowych relacji utrzymywanych przez ludzi poza rynkiem i poza państwem”³⁰ – stwierdza w konkluzji francuski antropolog, pisząc o darze wolnym już od ekonomicznych zobowiązań. Analiza Godeliera jest tym trafniejsza, że dostrzega właśnie ów moment „uwolnienia daru”, tzn. przeniesienia go w sferę osobistą, wyzwolenia ze społecznych funkcji. Ustanawia zarazem ekonomię daru jako szansę na odzyskanie niewyalienowanego społeczeństwa, jako linię obrony przed rynkiem i władzą kapitału³¹. Jest to ten sam ruch, ta sama myśl, od której koncepcję obdarowywania przejmuje filozofia (choćby Derrida i Jean-Luc Marion) oraz społecznie zaangażowane literaturoznawstwo³². Jak pisze badacz:

Wyidealizowany, „wolny od wyrachowania”, dar funkcjonuje w wyobraźni ludzkiej jako ostatni azyl solidarności, hojności w dzieleniu się, która cechowała inne epoki rozwoju ludzkości. Dar staje się nośnikiem utopii (...) ³³.

Ta utopia to oczywiście przestrzeń, w stronę której skierowany jest radykalny gest literacki od romantyzmu po współczesne, postoperaistyczne tezy ekonomisty Christiana Marazziego czy teoretyka mediów Franco Berardiego³⁴, ale – jak sądzę – również pokrewny mu gest krytyki literackiej. Nieustannie szuka ona przecież „lepszego języka”, pozwalającego nie tylko zbadać i oświetlić na nowo teksty, ale też dokonać ich sprzęgnięcia z kwestiami kluczowymi dla aktualnego momentu historycznego. Dziś moment ten jest niewątpliwie związany z coraz częściej stawianymi pytaniami o relacje między językiem i wytwarzaniem wartości (marketingowe „języki korzyści”), o uowarowanie znaków przez algorytmy wyszukiwarek internetowych, o status pracy niematerialnej oraz o granice kognitywnego kapitalizmu i

³⁰Tamże, s. 252.

³¹Na marginesie należy wspomnieć nie do końca jasne (nazbyt chyba naiwne) zdeponowanie przez Godeliera niewymienialności ludzi na towary w mocy Konstytucji, która jest dokumentem wyrażającym „ciało wspólnoty”. Z antropologicznego punktu widzenia jest to twierdzenie zasadne, zakorzenione w koncepcji symbolicznego i rzeczywistego ciała króla (Ernsta Kantorowicza), ale ekonomicznie i przede wszystkim politycznie jest zdecydowanie zbyt optymistyczne (dowiodł tego zasadnie już Karol Marks w *Ideologii niemieckiej*).

³²Warto wspomnieć zwłaszcza o antropologicznych monografiach Lewisa Hyde'a, który wniósł studia nad darem do krytyki poezji (m. in. Ezry Pounda i Walta Whitmana), por. tenże, *The Gift. Imagination and the Erotic Life of Property*, New York 1983; tenże, *The Gift. Creativity and the Artist in the Modern World*, New York 2007.

³³Tamże, s. 253.

³⁴Por. M. Czacot, M. Pospiszył, *Romantyczny antykapitalizm*. Warszawa 2018.

wyczerpywanie się neoliberalnego języka specjalistycznej ekonomii, który go zabezpieczał (pod słynnym skrótem TINA).

Trudno tymczasem pomyśleć awangardowe ekonomie symbolicznie bez antropologicznej alternatywy dla systemu, opartej na fascynacji prekapitalistycznymi sposobami organizacji produkcji i wymiany. Taką alternatywą miałyby być dziś właśnie ekonomie daru (różnorakie formy dzielenia się zasobami i wiedzą oraz współdziałania w nowych sieciach realnych i wirtualnych), antyprodukcyjnie nastawione ekonomie afektywne lub nieznająca ograniczeń i groźby wyczerpania ekonomia solarna³⁵. Antropologia ekonomiczna przychodzi zatem na pomoc literaturze i myśli politycznej w tych momentach, w których trzeba od nowa pomyśleć fundamenty społecznych wiązań: wektory energii, politykę ciał i operatywność ekonomicznych reprezentacji przeszłości.

Jean Baudrillard: anihilacja znaku

Jedną z najbardziej rozwiniętych, a zarazem najciekawszych koncepcji z zakresu ekonomii symbolicznych jest pojęcie wymiany symbolicznej Jeana Baudrillarda oraz związana z nim refleksja o poezji jako szansie skierowania tej właśnie wymiany przeciwko symulakrycznej logice kapitalizmu. Nie podejmę się tu pełnej rekonstrukcji poglądów francuskiego socjologa na temat ekonomii znaku, czyniono to zresztą wielokrotnie³⁶, nawet w stosunku do samej literatury i poezji. Na naszym gruncie ich głównym emisariuszem jest dzisiaj niewątpliwie Michał Kłosiński³⁷. Warto jednak ulokować tę specyficzną propozycję w historii badań z zakresu ekonomii symbolicznych i przynajmniej skrótowo wyjaśnić jej kluczowe elementy.

Zapewne nie byłoby całej refleksji na temat wymiany symbolicznej, gdyby nie dwie, wcześniej wspomniane już szkoły: antropologia ekonomiczna oraz strukturalna teoria języka,

³⁵ Wiele z nich, np. koncepcję żywej wiedzy oraz afektywne ekonomie społecznego gniewu i kreatywności, prezentują teksty zebrane w *Czytankach dla robotników sztuki: kultura nie dla zysku* (red. K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski, Warszawa 2009). Ekonomię polityczną afektu omawiają (z nieco odmiennych perspektyw) np. Peter Sloterdijk (*Gniew i czas: esej polityczno-psychologiczny*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011) oraz Frédéric Lordon (*Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*, przeł. M. Kowalska, M. Kozłowski, Warszawa 2012). Obszerną rozprawą z zakresu ekonomii solarnej i jej związków z literaturą jest fascynująca praca Teda Underwooda *The Work of the Sun: Literature, Science and Economy 1760–1860* (Palgrave Macmillan 2015).

³⁶ Dwa najistotniejsze opracowania w kontekście baudrillardowskiej krytyki znaku, opartej na teorii wymiany symbolicznej, por.: G. Genosko, *Baudrillard and Signs: Signification Ablaze*, London: Routledge, 2002, s. 72–116; M. Gane, *Symbolic Exchange*, [in:] *The Baudrillard Dictionary*, ed. R.G. Smith, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2010, p. 210–213; w polszczyźnie por. A. Ziętek, *Jean Baudrillard wobec współczesności. Polityka, media, społeczeństwo*, Kraków 2013, s. 157–203.

³⁷ M. Kłosiński, *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura*, Warszawa 2015.

wraz z jej psychoanalityczną krytyką w osobie Jacques'a Lacana. Studia Baudrillarda nad ekonomią symboliczną wywodzą się bezpośrednio z socjologii, z jego rozprawy ze społeczeństwem kapitalistycznym, a konkretne z konstytuującą je kulturą konsumpcyjną. Można więc powiedzieć, że mają swoje źródła w czasach majowej rewolucji 1968 roku, gdy autor wykładał jeszcze na Uniwersytecie w Nanterre³⁸. Już tam zaczął wypracowywać koncepcję krytyki kapitalizmu opartą na antropologiczno-socjologicznych opisach historycznych systemów wymiany i sposobów nadawania rzeczom wartości. Porzucając idealistyczną teorię wartości opartej na pracy (u Marksa), a korzystając raczej z funkcjonalistyczno-strukturalistycznych analiz powstawania wspólnot plemiennych, mógł inaczej opisać współczesne społeczeństwa – jako społeczeństwa uwięzione w ciągłej cyrkulacji znaków, a więc oparte na rosnącej roli samozwrotnego kodu. Marksowską analizę konfliktów klasowych poszerzył Baudrillard choćby o kategorię statusu stanowego, a tym samym pokazał, że nie tylko kapitał finansowy konstytuuje struktury społeczne (klasy). Wpływają na nie również relacje oparte na innych modelach budowania więzi i osiągania prestiżu, zwłaszcza konsumpcja na pokaz (i związane z nią pojęcie ostentacyjności; korzystał tu przede wszystkim z *Teorii klasy próżniaczej* i socjologicznej refleksji Thorsteina Veblena, ale też z krytycznie rozwijających marksowskie koncepcje teorii Maxa Webera).

Badania nad społeczeństwem konsumpcyjnym zaprowadziły autora *Symulaków i symulacji* do rozszerzenia – względem koncepcji Marksa – rozumienia towaru, do przydania mu sprawstwa (towar staje się aktywnym uczestnikiem kapitalistycznych gier, a nie tylko ich przedmiotem) oraz do wykazania, że cechuje się on nie tylko wartością użytkową i wymienną (jak widział to autor *Kapitału*), ale również symboliczną i znakową. To te dwie formy wartości – pierwsza oparta na przedkapitalistycznych regułach gry społecznej, praktycznie nieobecna już we współczesnej konsumpcji, druga związana z problemem utowarowienia samej reprezentacji, a tym samym wprost powiązana z późnokapitalistycznym symulakrum – staną się dla Baudrillarda kluczowe w jego próbach obalenia laborystycznej teorii wartości, a tym samym opisanie społeczeństwa ponowoczesnego. Rozpoczyna autor etap, na którym znak i związane z nim procesy wytwarzania wartości zostaną bezpośrednio powiązane z kapitalistycznym spektaklem, a więc etap krytyki ekonomii politycznej, w tym ekonomii

³⁸ To zwłaszcza etap książki *Spółeczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006 (org. 1970).

politycznej samego znaku, bo to w jego strukturze dochodzi do podstawowych rozstrzygnięć z zakresu ontologii i statusu samej rzeczywistości³⁹.

Nie byłoby jednak teorii „symbolicznej wymiany” bez studiów z zakresu antropologii ekonomicznej, zwłaszcza klasycznych refleksji szkoły francuskiej o wymianie darów w plemionach pierwotnych z pism Durkheima, Maussa, Cailloisa i Levi-Straussa, oraz tych mniej klasycznych, za to kluczowych dla Baudrillarda, studiów o „ekonomii solarnej” u Bataille’a. To właśnie Bataille’owski wątek ekstensywnej zatury (nieumiarkowanego wydatkowania, pozostającego w analogii do potlaczu i w opozycji do protestanckiej akumulacji kapitału), uczyni francuski socjolog kluczowym elementem refleksji o języku uwolnionym od władzy racjonalizacji i reprodukcji, a więc o znakach, które należy unicestwić, strawić w ogniu lub pożreć.

Wymiana symboliczna, którą Baudrillard omawia jako naszą jedyną szansę, odbywa się poziom poniżej tych wymian, które oparte są na sfetyszyzowanej wartości znakowej, użytkowej i wymiennej, a w systemie kapitalistycznym regulowane są przez prawo rentowności. Przybywa do nas z mitologicznej przeszłości i dotyczy pierwotnych, plemiennych wręcz aspektów wymiany, które miały charakter uobecniania się metafizycznych systemów w zbiorowym ciele wspólnoty. Dotyczyłaby zarazem – to już tezy kluczowej w tym kontekście rozprawy *Wymiana symboliczna i śmierć*⁴⁰, zadłużonej właśnie u Bataille’a – namysłu nad nakazem życia i możliwością włączenia śmierci jako ostatecznego horyzontu produkcji. Śmierć stanowi stały element naszego świata, ale wyegzorcyzmowana została przez kapitalizm pod postacią lęku, zarządzanego przez cały przemysł zaradczy (psychologię, kosmetologię, psychoanalizę, ale też nieustannie pomnażaną reprezentację, doprowadzającą podmiot do skrajnej alienacji).

Baudrillard mierzy się ze społeczeństwem konsumpcyjnym nie tylko za pomocą refleksji o procesach symbolicznych z rozpraw znanych mu antropologów. Drugim źródłem jego teorii, związanym z początkami francuskiego poststrukturalizmu, jest strukturalna teoria języka, oparta na binarnych opozycjach oraz nieustannych relacjach wymiany i podmiany znaków (i ich funkcji) w obrębie systemu. Można powiedzieć w pewnym uproszczeniu, że pod analizowane w strukturalnym duchu przez Lévi-Straussa formy wymiany darów Baudrillard podkłada towary jako reprezentacje, a więc same znaki bez desygnatów, znaki

³⁹ J. Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris: Galimard, 1972 (przekład fragmentu: *W stronę krytyki ekonomii politycznej znaku*, przeł. M. Kłosiński, [w:] *Ekonomia literatury. Antologia*, red. M. Ratajczak, P. Tomczok, Katowice 2017, s. 179–198; por też. szczegółowe omówienie tej koncepcji: M. Kłosiński, *Jeana Baudrillarda krytyka ekonomii politycznej, struktury i władzy znaku*, tamże, s. 157–178).

⁴⁰ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Kraków 2007.

odsyłające do innych znaków. To ich nieustanna cyrkulacja prowadzi do wytworzenia fałszywej wartości, na której opiera się cała fetyszystyczna ekonomia późnego kapitalizmu.

W związku z tym zwraca się francuski socjolog do źródeł strukturalnej teorii języka, raz jeszcze zadając pytanie o relację między znaczącym i znaczonym, a właściwie o sposób działania w ich kontekście funkcji poetyckiej języka. Wbrew strukturalistom, u Baudrillarda jest ona nakierowana nie tyle na semantycznie produktywną nadorganizację kodu, ile na unicestwienie go, a więc maksymalne zniesienie go w akcie użytkowania. To być może najdziwniejszy element wymiany symbolicznej w teorii języka poetyckiego, ale też niezwykle istotny dla wszystkich właściwie refleksji z zakresu symbolicznych ekonomii. Należałoby tu bowiem powrócić nie do opozycji *signifié* – *signifiant* u de Saussure’a, ale do jego późniejszych, opracowanych przez grupę „Tel Quel” refleksji o anagramach. Mowa tam o zupełnie inaczej generowanym znaczeniu – nie na zasadzie linearnej akumulacji sensu [prawo parowania], ale znaczeniu zdeponowanemu w samym tekście jako źródłowe, pierwotne boskie Imię [prawo słowa-tematu], następnie rozczłonkowanym przez tekst i niejako zakodowanym w nim. Zdaniem Baudrillarda ten poziom znaczenia odpowiada porządkowi symbolicznemu⁴¹. Tu właśnie dochodzi do głosu negatywny (w sensie dialektycznym) aspekt wymiany symbolicznej w języku: byłaby ona ostatecznym unicestwieniem znaczenia, a więc wpuszczeniem mocy negacji (śmierci) tam, gdzie inne teorie szukają ucieczki od niej, sublimując w produktywność lub odraczając rozstrzygnięcie.

Język poetycki jest zatem dla autora *Przejrzystości zła*, polemizującego zwłaszcza z de Saussure’em i Romanem Jakobsonem, językiem pierwotnie symbolicznym, działającym niejako przed nastaniem Prawa, przed zasadami regulacji i przed możliwością bycia użytecznym, czyli przed włączeniem go w cały ruch reprezentacji i postępującą precesję symulaków. Język ten, zamiast generować wartość dodaną, usuwa ją, wcielając się bezpośrednio w życie wspólnoty, włączając w nią to, co umarłe, cielesne i afektywne (a przeciwstawiając abstrakcyjnemu i symulacyjnemu). Jest to kolejna – tym razem neoawangardowa – utopia⁴², w której poezji powierzona zostaje niebagatelna, negacyjna rola: anihilacji, czyli zniesienia alienujących mechanizmów cyrkulacji, charakterystycznych dla kapitalistycznego myślenia o wspólnocie jako systemie relacji utowarowionych,

⁴¹ Wobec braku materiału źródłowego, omawiał je u nas szczegółowo np. Adam Dziadek i oparł na nich większą część własnego projektu krytyki somatycznej; por. tenże, *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Katowice 2006.

⁴² O utopijnym charakterze projektu Baudrillarda pisał – konfrontując go z symboliczną ekonomią J. J. Goux’a oraz rozważaniami Fredrica Jamesona – Kłosiński, por. tenże, *Utopijność modeli wymian symbolicznych*, „Wielogłos” 2014, nr 3 (21), s. 105–122.

fetyszystycznie przesuniętych, zapośredniczonych w znakach i w pełni przez nie zdeterminowanych.

Koncepcja Baudrillarda wydaje się trudna do zastosowania. Choć wygląda na spójną i wystarczającą teorię zarówno języka, jak i aktów jego użycia w kontekście ekonomii politycznej, w rzeczywistości jest dość fragmentaryczna, z gruntu poetycka i retrotopijna w sposób charakterystyczny dla wszystkich neoawangardowych gestów. O tym, że niełatwo jej „używać”, doskonale świadczą analizy samego Kłosińskiego, raz bardziej, raz mniej udane z historycznoliterackiego punktu widzenia. Za przydatne w refleksji francuskiego socjologa uważam choćby powiązanie procesów semiotycznych z ekonomią ciał i wyeksponowanie ekonomicznego mechanizmu ich parcelacji i scalania. Przede wszystkim jednak Baudrillard wierzył w poezję, wierzył (pobodnie jak inny utopijny, regresywny fantasta okolic kryzysu bankowego z 2008 roku – Franco Berardi w *The Uprising*), że to właśnie ona jest tym trybem używania języka, który pozwoli przezwyciężyć alienację i zatrzymać ruch pustych znaków, choć odbywać się to będzie w atmosferze skandalu egzystencji: w przedustawnych spazmach, w akcie zniesienia granicy, w towarzystwie przemocy, w Artaudowskim „teatrze okrucieństwa” lub w awangardowym terrorze. Czy są to kategorie pokrewne w jakikolwiek sposób twórczości Ważyka i nadające się do opisanego jego symbolicznych ekonomii? Oczywiście.

Jean-Joseph Goux: numizmatyka i fałszowanie języka

Zarówno Baudrillard, jak i Goux pozostawali pod wyraźnym wpływem teorii anagramów Saussure’a oraz krytyki wypracowywanej w piśmie „Tel Quel”. Mimo to teoria Goux wydaje się najslabiej przyswojoną u nas koncepcją z kręgu francuskich poststrukturalistów. Pozostaje przy tym koncepcją fundamentalną, bo to właśnie Goux opisał i spopularyzował pojęcie „ekonomii symbolicznych” oraz wprowadził je we własny projekt kulturowej numizmatyki⁴³. W największym stopniu przyczynił się też do rozwinięcia systemowych homologii, wychodząc z założenia, że w każdej historycznej formacji występują wspólne i ekwiwalentne wobec siebie mechanizmy symbolizacji. Autor dokonał tu hipostazy marksowskiego

⁴³ Por. B. Roberts, *The Gold Standard and Literature: Money and Language in the Work of Jean-Joseph Goux*, [w:] *Culture, Capital, and Representation*, red. R.J. Balfour, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2010, s. 132–147; M. Zayani, *History Without Teleology: Goux and the Post-Structuralist Sign*, „Crossings” 1998, nr 1(2); nieco uwagi poświęcił u nas francuskiemu teoretykowi, niestety w lacanowskim idiolekcie, Jan Potkański: por. tenże, *Czworaki korzeń wartości. Baudrillard i Goux wobec Lacana*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 1–2, s. 57–68.

rozumienia pieniądza jako generalnego ekwiwalentu na pojęcie jeszcze ogólniejsze, leżące u źródeł każdej ekonomii symbolicznej. Łącząc strukturalne językoznawstwo, freudowską i lacanowską psychoanalizę oraz marksizm, wyodrębnił Goux kilka takich generalnych ekwiwalentów w różnych systemach symbolicznych: pieniądze w systemie towarowym (Marks), język w systemie znakowym (Saussure), fallusa w systemie libidalnym (Lacan) oraz ojca (Freud) w systemie podmiotowości, organizacji rodzinnej i politycznej (tu finalną figurą byłaby władza monarchy). Była to zarazem pierwsza teoria *stricte* językowa, w której tak ważną funkcję pełniła symboliczna wymiana. Rozwijała tezy z *Kursu językoznawstwa ogólnego*, by badać ekonomię polityczną i język jako analogiczny „system równoważników między rzeczami różnego rodzaju: w pierwszej jest to praca i płaca, w drugiej – *signifiant* i *signifié*”⁴⁴.

Poszczególne sposoby symbolizacji, które Goux próbował opisać – w żadnym razie nie absolutyzując ekonomii, a jedynie określając ją mianem niezbędnej matrycy do rozważań na temat innych systemów wymiany – w pracach z lat siedemdziesiątych, w *Économie et Symbolique* (1973) i *Les Iconoclastes* (1978)⁴⁵, naznaczone będą strukturalistyczno-konstruktywistyczną fantazją o stworzeniu supersystemu, metateorii wszelkiego ruchu wymiany. Z perspektywy literaturoznawcy znacznie ciekawszy okaże się powrót badacza do tych zagadnień w kontekście *Falszerzy* André Gide’a, rozprawą *Falszerze języka* (1984)⁴⁶. W tej wyjątkowej wówczas analizie sprzęgnięte ze sobą kategorie wyobraźni językowej i wyobraźni ekonomicznej pozwolą pokazać teoretycznoliteracki kryzys wiary w reprezentację, związany z klęską wielkiego projektu XIX-wiecznego realizmu, a tym samym odsłonią tkwiącą u podstaw tego systemu monetarnego pustkę znaczonego. Rozwinie Goux niezwykle ciekawą (i bardzo potem popularną) paralelę między fałszowaniem pieniądza i inflacją znaku, szczególnie produktywną moim zdaniem dla odczytań prozy awangardowej, zwłaszcza pozornie realistycznych dzieł z kręgu naszej pierwszej awangardy, tzn. dzieł, które reportażowość i „zwarcie z teraźniejszością” godzą z poczuciem wyczerpania się realistycznego języka opisu (szczególnie opowiadania i powieści samego Ważyka, ale też prozy Brunona Jasieńskiego, Jalu Kurka czy Jana Brzękowskiego).

Dla Goux to właśnie *Falszerze* sygnują pewien historyczny moment zerwania w społecznym imaginarium, a więc zmiany form jego symbolizacji. Ta nowoczesna, oparta na

⁴⁴ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 2002, s. 104.

⁴⁵ Korzystam z angielskiego wydania zbiorczego obu esejów: J.-J. Goux, *Symbolic Economies: after Marx and Freud*, przeł. J. C. Gage, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1990.

⁴⁶ Tenże, *Les Monnayeurs du langage*, Paris 1984 (korzystam z wydania angielskiego: *The Coiners of Language*, Oklahoma 1994).

reprezentacji w sposób podobny, jak system monetarny oparty był na standardzie złota, przechodzi w ponowoczesną, znacznie bardziej wirtualną, kwestionującą wiarę w autentyczność i przedstawienie oraz poszukującą zupełnie innej legitymizacji znaczenia (raczej w prawie serii, niż w regule potwierdzenia przez zapośredniczenie). Zmienia się tym samym stosunek do obecności, jako archaicznego już gwaranta symbolicznej wymiany. To istotne spostrzeżenie warto by odnieść do przed- i powojennych dzieł Ważyka, do jego próby oparcia całego systemu cyrkulacji na pierwotnym, dziecięcym poczuciu realizmu – spłaszczającej ontologię wiary w realne istnienie pojęć, słów, baśni, mitów i snów, podług założenia, że „Poezja jest powrotem do dosłowności” [K 8].

Marc Shell: ekonomiczna tropologia

Propozycja Shella, rozwinięta w trzech książkach⁴⁷, pierwotnie sformułowana została w *The Economy of Literature* (1978), w podobnym czasie i w duchu jak badania Kurta Heinzelmana. Jest projektem niewątpliwie filozoficznym, semiotyczno-ontologicznym, zadłużonym jednak w strukturalnych refleksjach o systemach wymiany, a przy tym starającym się pozostawać w granicach materializmu dialektycznego. Co odróżniało podejście amerykańskiego badacza od wcześniejszych studiów, to przede wszystkim dogłębna krytyka perspektyw tematologicznej i etymologicznej, które na podstawie kilku podobieństw, metafor lub etymologicznych zależności dokonywały interpretacji dzieł w kontekście ekonomicznym właśnie. Shell zwrócił tymczasem uwagę na formalne podobieństwa „między metaforyzacją (która cechuje wszelki język i literaturę) a reprezentacją oraz wymianą ekonomiczną”⁴⁸. Innymi słowy, choć ani razu nie pojawia się w jego rozprawie Paul de Man, można powiedzieć, że uprawia on właśnie z ducha demanowską, tropologiczną analizę dyskursów estetycznych i filozoficznych⁴⁹, której warunkiem jest wewnętrzna cyrkulacja figur na różnych poziomach semantycznych w obrębie jednego dzieła. Jego podejście jest więc endogenetyczne, a ekonomią próbuje zająć się jako naturalnym mechanizmem funkcjonowania znaczenia, a nie obiegu dzieła w życiu społecznym.

⁴⁷ M. Shell, *Ekonomia literatury*, przeł. A. Małecka, Kraków 2015 (org. *The Economy of Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978); tenże, *Money, Language and Thought: Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era*, Berkeley: University of California Press 1982; tenże, *Art and Money*, Chicago: University of Chicago Press 1995.

⁴⁸ Tamże, s. 8.

⁴⁹ Pojęcia tego używam zatem w szerszym znaczeniu, niż pojawia się np. u Haydena White’a w kontekście retorycznej analizy dyskursu, por. tenże, *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*, przeł. A. Marciniak, [w:] tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2010, s. 181–204.

Próbuje jednak pozostać Shell materialistą dialektycznym, muszą go zatem interesować również produkcja literatury i sposoby nadawania wartości dziełom literackim, jako wytworom kultury. „Poetyka dotyczy produkcji”⁵⁰ – to fundamentalne założenie tej koncepcji, wcale nie aż tak oczywiste, jak może się wydawać. Shell pragnie tym samym:

(...) zasugerować drogę dla całej krytycznej ekonomii literatury, której temat stanowi myśl i materia, a cel ukazanie, jak fikcje literackie i filozoficzne (a może i nasze własne) mogą pomóc nam zrozumieć i zmienić tyranię naszego świata⁵¹.

Trudno nie zauważyć, że krytyka ekonomiczna, prowadzona w tym duchu, wpisuje się w humanistykę zaangażowaną i ma być niemalże aktem interwencji politycznej, aktem walki z fałszywą świadomością za pomocą przemyślenia naszych powiązań z materialnie pojętą rzeczywistością.

Shell opiera się retorycznie przede wszystkim na powrocie do starożytnej filozofii przedplatońskiej, zwłaszcza do Heraklita, który pozwala mu na przywrócenie tożsamości krążenia znaków, energii (żywiółów) i monet (do tej kwestii powrócę jeszcze przy okazji Ważykowej, nowoczesnej alchemii)⁵². To u Platona – w jego licznych dialogach, zwłaszcza w *Państwie*, w historii króla Gygesa i jego pierścienia niewidzialności – miałby się zachować ślad fundamentalnego rozerwania tej tożsamości, tzn. ślad momentu, w którym ekwiwalentem w handlu zaczyna być pieniądz kruszcowy. Słowo (znak) pozostaje częścią systemu symbolicznego i magicznego, tymczasem pieniądz tworzyć zaczyna odrębny porządek, składający się powoli na sferę profanum.

Na szali waży się jednak znacznie istotniejsza kwestia: niewidzialności, zniknięcia samej wymiany z oczu obywateli *polis*, w świetle czego zasadne stają się znowu pytania o relację między uniwersalnym ekwiwalentem i platońską Ideą (a więc również między sofistycznym sprzedawaniem wiedzy, a filozoficznym poszukiwaniem mądrości, a także między dobrem duchowym i dobrem materialnym, co będzie sednem teologicznie zorientowanych ekonomii chrześcijańskich aż po wiek XVIII⁵³). Zdaje się jednak, że to

⁵⁰ Shell, dz. cyt., s. 16.

⁵¹ Tamże, s. 17.

⁵² Píše Heraklit we fragmencie 90.: „Ogień sprawiedliwą wymianą [*antamoibē*] wszystkiego, wszystko wymianą ognia, jak towary [*chrēmata*] za złoto [*chrysou*], złoto za towary.”, co Shell komentuje następująco: „Metafory (ale też treść) tego fragmentu dotyczą handlu. Co więcej, handlu dotyczy również sam proces metaforyzacji (oraz jego forma). Fragment ten mówi nie tylko o wymianie ognia za złoto, ale też o swoich własnych, wewnętrznych wymianach znaczeń i procesie metaforyzacji. (...) By zrozumieć Heraklita, trzeba umieć odczytać fragment 90 jako serie formalnych wymian” (tamże, s. 71; podkreślenie – J.S.).

⁵³ Jak pisze Shell, „rozdzielenie między rzeczami widzialnymi i niewidzialnymi w myśli greckiej obejmuje opozycję *ousia phanera* (substancji widzialnej) i *ousia aphanēs* (substancji niewidzialnej). Grecka teoria i praktyka ekonomiczna wskazują na dwa znaczenia tej pary. Jedno z nich dotyczy świadków: *ousia phanera* to własność, której przekazanie jest widziane przez innych, a *ousia aphanēs* to własność, której przekazania nie

właśnie postrzeganie refleksji Heraklita o cyrkulacji materii i znaków jako „serii formalnych wymian” (czy nie tak konstruuje Ważyk swoją wersologię?) konstytuuje całość materialistycznego przecież projektu Shella, który za pomocą ekonomicznej refleksji nad dyskursami chciałby dokonywać aktów interwencji politycznej. Sama *Ekonomia literatury* to przede wszystkim rozprawa z filozoficznymi dyskursami i tradycjami owych ekonomicznych, przeoczonych splotów, a więcej analiz *stricte* literackich znajdziemy w pozostałych dwóch książkach kanadyjskiego badacza.

Shell ma taką choćby przewagę nad Baudrillardem, że nie pragnie pisać literatury, a swojej argumentacji nie opiera na metafizycznym i katastrofistycznym dogmacie o nieuchronnym wyalienowaniu się ponowoczesnego człowieka ze świata i tym samym jego nieodwracalnej utracie. Przeciwnie – stara się o zmianie myśleć jak o płaszczyźnie przecinania się tego, co językowe, i tego, co tworzy i stabilizuje nasze systemy wymiany handlowej. Jego przewaga nad koncepcjami Goux dotyczyłaby z kolei przede wszystkim sceptycyzmu wobec psychoanalitycznego słownika. Choć ważnym bohaterem rozprawy o *Ekonomii literatury* jest np. mitologiczny Edyp, nie pojawia się w niej ani Freud, ani tym bardziej Lacan (dopiero w *Money, Language and Thought* będą oni marginalnie wzmiankowani, a całościowe, psychoanalityczne podejście do wymiany zostanie zakwestionowane skromnym gestem z ostatniego apendyksu *The Money Complex of Psychoanalysis*). Tym samym Shell zdaje się uprawiać refleksję o formalnych aspektach wymian symbolicznych na realnie istniejących tekstach, a nie hipotetycznych energiach czy popędach, co wydaje mi się znacznie przydatniejsze dla historycznoliterackiej perspektywy, przyjętej w tej pracy.

Jochen Hörisch: ontosemiologia monetarna

Koncepcja bliskiego czytania literatury w kontekście jej homologicznej relacji z systemami wymiany, w tym przede wszystkim systemem monetarnym, stanowi podstawę rozwijanego od lat dziewięćdziesiątych projektu ontosemiologii niemieckiego filologa i medioznawcy Jochena Hörischa. Na naszym rynku znany jest przede wszystkim przekład rozprawy *Kopf oder Zahl* jako *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*⁵⁴, ale stanowi ona wyimek szeroko

widziano. [...] Drugie znaczenie tej opozycji dotyczy pieniędzy: *ousia phanera* to dobro niepieniężne (jak ziemia czy nieruchomości [ang. *real estate*]), *ousia aphanēs* to pieniądz na przykład moneta” (tamże, s. 47).

⁵⁴ J. Hörisch, *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*, przeł. J. Kita-Huber, S. Huber, Kraków 2010. Ostatnie dwie rozprawy z zakresu ontosemiologii i mediów por.: tenże, *Tauschen, sprechen, begehren: eine Kritik der*

zakrojonych badań nad literaturą nowoczesną, zwłaszcza XVIII i XIX wieku, którym patronuje z jednej strony konstruktywizm Niklasa Luhmana z jego teorią systemów społecznych, z drugiej dekonstrukcjonistyczna rozbiórka ekonomii znaku u Jacques'a Derridy⁵⁵.

Możemy właściwie mówić o trylogii, w której autor rozprawia się kolejno z kluczowymi dla danej formacji historycznej mediami, zapośredniczającymi relację między bytem i sensem: eucharystią (dochodzi tu do scalenia obu wymiarów w procesie transsubstancjacji, a więc wiary w realne obcowanie), pieniędzmi (warunkiem ich działania jest wyłącznie wiara w ich wartość, a więc pokrycie) oraz nowymi mediami audiowizualnymi (tu mamy do czynienia z potwierdzeniem poprzez powielenie bądź symulowanie rzeczywistości)⁵⁶. Przejście od dominacji medium pieniądza ku dominacji mediów audiowizualnych wyznacza Hörisch mniej więcej na początek XX wieku, wraz z upowszechnieniem się prasy, wynalezieniem radia i rozwojem innych środków masowego przekazu. W tym sensie Ważyk stawałby się idealną figurą bycia pomiędzy: jedną nogą zanurzony jeszcze w kupieckim świecie XIX-wiecznego monetaryzmu, drugą wkraczający śmiało w tę symulacyjną, zwielokrotniającą się rzeczywistość i próbujący zrozumieć jej nowe formy żyrowania sensu.

W ramach specyficznej ontosemiologii Hörischa (czyli nauki o tym, jak wygląda „korelacja bytu i sensu”, jak „logika bycia i bytu, czyli ontologia, oraz logika sensu i znaków, czyli semiologia, mogą dojść do ontosemiotycznego porozumienia”⁵⁷) literaturze pięknej zostaje wyznaczona specjalna rola na przecięciu porządków produkcji i próżnowania, akumulacji i marnotrawstwa. Niemiecki badacz postrzega ją jako wielkiego mąciela dyskursów w ich pragnieniach konstruowania społecznej komunikacji i zarządzania nią, i jest to perspektywa bardzo mi bliska:

Literatura piękna – ciągle podejrzewana o to, że do niczego się nie nadaje i że w związku z tym jest zbędna – żyje w zbytku. Stać ją na obserwację, twierdzenia i niepożądane komentarze, które są na pierwszy rzut oka dysfunkcjonalne i których muszą sobie

unreinen Vernunft. München: Hanser 2011 oraz zainspirowane kryzysem ekonomicznym z 2008 roku: *Man muss dran glauben: Die Theologie der Märkte*, München: Wilhelm Fink Verlag, München 2013.

⁵⁵ Ważnym tekstem Derridy, który przypomina Hörisch niejako obok klasycznych esejów *Biała mitologia* i *Donner le temps*, jest *Economimesis* (trans. R. Klein, „Diacritics” 1981, t. 11, nr. 2, s. 2–25). W rozdziałach poświęconych dekonstrukcji pieniądza oraz darowi poezji niemiecki badacz wprost nawiązuje do derridiańskiego paradoksu niemożliwego daru oraz filozoficznego sporu wokół donacji (niemieckie *es gibt* to bowiem zarówno ‘dawać’, jak i ‘być’, a „dawanie się/udzielanie” świata podmiotowi stanowi kluczowy element długiego sporu fenomenologii, w którym brali udział kolejno Edmund Husserl, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Jean-Luc Marion i Jean-Luc Nancy).

⁵⁶ Por. tenże, *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt am Main 1991; tenże, *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, Frankfurt am Main 1999.

⁵⁷ Hörisch, *Orzeł czy reszka...*, dz. cyt., s. 27.

odmawiać pozostałe dyskursy. A więc: literatura się wtrąca – literatura rzuca uwagi, które raczej przeszkadzają – literatura wprowadza irytację w dobrze zgrane kody – literatura przerywa i zakłóca proces komunikacyjne oraz wzory porozumiewania się, np. w naukach o finansach i zarządzaniu (o ile te w ogóle przyjmują do wiadomości istnienie literatury i literaturoznawstwa).⁵⁸

Hörisch prezentuje stanowisko nieco odmienne od Shella, którego przywołuje jako pozytywną tradycję anglosaskich badań, ale zupełnie z niej nie korzysta. To z nadmiarowego charakteru literatury bierze się jej zdolność do ingerowania w struktury innych systemów, trochę na zasadzie wolnego elektronu, a nie – jak ujmował to po marksowsku kanadyjski filolog – z powodu bezpośredniego powiązania *poiesis* z produkcją. Każdy system semiotyczny wymaga do prawidłowego funkcjonowania dwóch rzeczy: zabezpieczenia poza nim samym oraz wiary uczestników komunikacji, że takie zabezpieczenie istnieje. Tymczasem „[j]eśli ktoś szuka go akurat w poezji, to chyba tylko z rozpacz. Nic bowiem nie ma mniejszego pokrycia, niż mowa poetycka. Ale właśnie dlatego poezja może podejmować (gdzie indziej raczej pomijane) kwestie ważności i pokrycia innych kodów”⁵⁹. W tym ontosemiologicznym projekcie poezja stanowiłaby zatem rodzaj metakodu, zwolnionego z bezpośrednich funkcji produkcyjnych, a tym samym odsłaniającego niewidoczną stronę wszystkich procesów wymiany.

Nie sposób jednak nie zauważyć, że włączając się w spory na temat miejsca filologii w późnej nowoczesności, Hörisch – tym razem jako medioznawca – ekwilibrystycznie krytykuje kapitalizm za pomocą wnikliwych lektur filologicznych, ale robi to z bezpiecznej odległości, okrążając widmowego i łatwo dającego się zdemaskować wroga. Cały czas pozostaje zresztą w sąsiedztwie derridiańskich widmontologii, co jest oczywiście niebezpieczne dla politycznego interwencjonizmu, ale za to wydaje się całkiem przydatne do czytania późnej twórczości Ważyka. W dużej mierze jest ona przecież skoncentrowana na renegotjowaniu warunków kontraktu między językiem i światem, zerwanego w połowie XIX wieku, i tym samym wynalezieniu dla niego nowych gwarantów (pamięci zamiast rzeczy, dziecięcego empiryzmu zamiast konwencjonalnego realizmu).

The New Economic Criticism

Czym właściwie byłaby zatem nowa krytyka ekonomiczna (*new economic criticism*, czy jak przyjęło się pisać – NEC) w świetle wcześniejszych propozycji? Stworzona na amerykańskich

⁵⁸ Tamże, s. 35.

⁵⁹ Tamże, s. 19.

uczelniach po roku 1990 nazwa wydaje się być przede wszystkim postteoretycznym gestem interpretacyjnym. Dzięki uwzględnieniu wcześniejszej metodologii i szeregu wpływowych patronatów, rzeczywiście koniec końców skierowany on zostaje w stronę literatury jako formy produkcji kulturowej, na której produkcja ta zostawiać musi widoczne ślady. Badacze z kręgu NEC twórczo problematyzują więc klasyczne, tematologiczne rozprawy, które brały pod uwagę kwestie pracy, pieniądza, długu czy tworzenia wartości w dziele literackim (również te z zakresu socjologii literatury) i uzupełniają je amerykańską, odpolitycznioną wersją French Theory, w której duże znaczenie odgrywają ontologie znaku Derridy i Baudrillarda. Częściej dopuszczają też go głosu samych ekonomistów, zwłaszcza tych, którzy stosują retoryczne i kulturoznawcze narzędzia do dekonstruowania ekonomii i pokazania jej dyskursywności. Skoro jednak uprawiają swój ogródek już po zmierzchu Teorii, pozwalają sobie na dość swobodne jej używanie, tym samym skupiając się na idiomatyczności dzieła literackiego.

Jak deklarują Mark Osteen i Martha Woodmansee we wprowadzeniu do całego projektu, chodzi przede wszystkim o miejsca przecięć i styków (*intersections*) dyskursów literackich i ekonomicznych. W składzie piszących do zbiorowego tomu *New Economic Criticism* znajdziemy grono młodszych badaczy, ale też tuzy pokroju Goux i Shella oraz choćby specjalistów od kulturowej ekonomii, jak Jack Amariglio i Douglas Koritz. Nie jest to więc spójna propozycja metodologiczna, a raczej zręczna i udana próba nazwania zjawiska, wydobywania go na światło dzienne, dopisania mu historii i skonsolidowania badaczy, którzy w podobnym czasie zajmowali się mniej więcej tym samym, często zupełnie niezależnie od siebie, specjalizowali się bowiem np. w odmiennych okresach historycznoliterackich, literaturach narodowych lub dyscyplinach.

W przedmowie pada jednak kilka istotnych kwestii, w tym najprostsza chyba, najmniej kontrowersyjna i najbardziej otwarta definicja krytyki ekonomicznej:

Krytyka ekonomiczna, w skrócie, opiera się na istnieniu i ujawnianiu podobieństw i analogii między systemami językowymi i gospodarczymi. Każda rzetelna teoria ekonomii literackiej musi zaczynać się od aksjomatów lingwistyki saussure'owskiej i teorii poststrukturalistycznej – wszystkie znaki są arbitralne i powiązane syntagmatycznie – a następnie w podobny sposób odnosić się do fikcyjnej lub skonstruowanej natury pieniędzy i finansów⁶⁰.

Chodziłoby już zatem nawet nie o analogie, a o homologie, które badamy równocześnie, na podstawie jednych systemów wnioskując o innych. Jak jednak zauważają redaktorzy tomu, w

⁶⁰ M. Osteen, M. Woodmansee, *Taking Account of The New Economic Criticism. An Historical Introduction*, w: *The New Economic Criticism, Studies at the Intersection of Literature and Economics*, red. M. Osteen, M. Woodmansee, London-New York: Routledge 1999. s. 11.

anglosaskim kontekście można mówić o dwóch falach krytyki ekonomicznej. Ta pierwsza przypadałaby na lata siedemdziesiąte i wczesne osiemdziesiąte i wiązała się przede wszystkim z podejściami z kręgu wczesnego poststrukturalizmu, a więc ujęciami bardziej formalistycznymi, dotyczącymi konkretnej filozofii języka. Reprezentowałyby ją słynne prace Goux, Shella, Waltera Benna Michaela⁶¹, Johna Vernona⁶² oraz Kurta Heinzelmanna na temat wyobraźniowej ekonomii i ekonomii poetyckiej (*imaginative economics* i *poetic economics*)⁶³. Druga fala miała już charakter bardziej kulturowy. Stanowiła w tym sensie zapewne część Nowego Historyzmu, ze wszystkimi jego wadami i zaletami, w tym badaniem kulturowych warunków produkcji literackiej w ścisłej korelacji z przemianami wczesnych faz kapitalizmu. Nie powinny zatem dziwić ówczesne studia o wylananiu się pęknięcia między naukową ekonomią i literaturą z romantycznego buntu, dowartościowującego to, co znajduje się poza sferą użytkową (to sama Woodmansee) albo rozprawy o ścisłej relacji między stabilizowaniem się porządku kapitalistycznego w XIX wieku, a wytworzeniem gatunku powieści realistycznej.

Na NEC miałyby się ostatecznie składać cztery bloki zagadnień, które wyczerpująco pokazują zarówno dzieło literackie, jak i jego społeczną ontologię: 1) refleksja nad produkcją kulturową, 2) nad cyrkulacją wewnętrzną (język jako system tropów, regulowanych ekonomicznymi zasadami wymienności) oraz 3) cyrkulacją zewnętrzną i konsumpcją (tu wchodziłoby zainteresowanie czytelnikiem, czytaniem, rynkiem i całą ekonomią recepcji), a także 4) podejście metateoretyczne, które odpowiedzieć musi na pytania o zasadność i granice stosowania terminów z jednego słownika (np. ekonomii neoklasycznej) w zupełnie innych ramach i kontekstach. Na ogół wszystkie te bloki występują równocześnie, trudno bowiem pomyśleć ekonomiczną krytykę dzieła sztuki bez odsłonięcia jego związku z produkcją kulturową oraz bez zabezpieczenia swoistej pojęciowej wiarygodności (zwłaszcza gdy całość opiera się na dogmacie o istnieniu owych analogii). W pewnym sensie wszystkie wspomniane wcześniej, fundacyjnie próby z zakresu krytyki ekonomicznej – od Derridy, przez Goux, Baudrillarda, Hörischa, po samego Shella – są zarazem filozofiami znaku lub znaczenia.

Ekskurs pierwszy: o użyciu teorii

⁶¹ W.B. Michaels, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century*. Berkeley: University of California Press, 1987.

⁶² J. Vernon, *Money and Fiction. Literary Realism in Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.

⁶³ Heinzelman, dz. cyt..

Żadna z wymienionych i skrótowo omówionych powyżej koncepcji nie jest ostateczna i nie rozstrzyga o perspektywie niniejszej pracy. Wychodzę z dość oczywistego dziś założenia, że piszemy już po epoce Teorii, która próbowała stworzyć wyczerpujący język pojęciowy do opisu naszej rzeczywistości oraz sposobów jej konceptualizowania. To z jej pragnieniami wiążą się źródła refleksji nad ekonomiami symbolicznymi różnych systemów znaczących. Wszak bez uznania, że istnieje jakiś system, który można opisać teoretycznie, trudno byłoby dowodzić istnienia głębokich, strukturalnych analogii między plemiennymi rytuałami wymiany, marksowską koncepcją wartości wymiennej, freudowskim libido, semiotyką i krążeniem znaków oraz heterodoksyjnymi ekonomiami XXI wieku⁶⁴. Mimo tych zastrzeżeń na temat użycia teorii, do pewnego stopnia zgadzam się jednak z uwagami Tomczoka i Kłosińskiego ze wstępu do jednego z tomów serii *Literackich ekonomii*, że „[b]ez rozbudowanej teorii ekonomia literatury może być tylko bezładnym gromadzeniem anegdot ekonomicznych pojawiających się w tekstach”⁶⁵. Dlatego, nawet mimo przyjętej tu historycznoliterackiej raczej, niż teoretycznej perspektywy, podstawowymi polami odniesienia pozostają dla mnie (jako krytyczny horyzont) heterodoksyjny marksizm, zwłaszcza w jego włoskim, postoperaistycznym wariacie.

Z czym jednak miałyby się wiązać samo „pisanie po epoce Teorii”? Może z tym właśnie, że żaden z powyższych języków nie rości już sobie prawa do ostatecznego rozstrzygnięcia ontologii znaczenia; że służy raczej jako poręczne (*Zuhandenheit*) narzędzie, rodzaj oprzyrządowania czy interfejsu, który w zależności od potrzeb czytającego ułatwia wykonywanie innych czynności na tekstach i umożliwia stawianie im nieco odmiennych pytań. Nieostateczność współczesnej teorii, jej brikolazowy charakter, idzie w tej pracy w parze z jeszcze dalej posuniętym założeniem metodologicznym, wspartym na dwóch przekonaniach: historycznoliterackim uprzywilejowaniu narracji o literaturze oraz krytycznoliterackiej interwencyjności.

Jako historyk literatury zamierzam – korzystając z rozsądkiem i umiarem z poszczególnych języków – przede wszystkim opowiedzieć o dziele Ważyka, to właśnie dzieło uczynić przedmiotem zainteresowania, a więc również wydobyć jego specyfikę i wyjątkowość. Chciałbym, żeby to utwory autora *Wagonu* dyktowały kolejność i narzucały perspektywę opisu, nie zaś ich przyleganie do teoretycznego słownika poszczególnych

⁶⁴ Ten paradoks antyesencjalistycznego pisania o uniwersaliach i tworzenia systemu bez wiary w jego istnienie wydobywa zresztą z projektów symbolicznych ekonomii Goux i Michaela sam Fredric Jameson. Por. tenże, *Postmodernizm albo logika kultura późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Kraków 2011.

⁶⁵ M. Kłosiński, P. Tomczok, *Wstęp*, [w:] *Ekonomie literatury I. Ekonomiczne teorie literatury*, red. M. Kłosiński, P. Tomczok, Katowice 2017, s. 7.

badaczy *economic criticism*. Historię literatury traktuję jako nieustającą, merytorycznie ugruntowaną narrację o przeszłości, pewien gawędziarski ton, związany z prymatem samej opowieści, będzie się więc celowo przewijał przez wszystkie studia szczegółowe.

Idiomatyczność języka Ważyka z perspektywy krytycznoliterackiej realizowałaby się jednak w jeszcze inny sposób. Stawiane mu pytania nie są dla mnie wyłącznie deskryptywnym opisem przemian rodzimej twórczości awangardowej w literaturze XX wieku w kontekście jej głębokich relacji z symbolicznymi ekonomiami. Są równocześnie wyzwaniem wobec współczesnego statusu tej twórczości i jej miejsca w poezji najnowszej. Dlaczego Ważyk powraca z taką intensywnością w ostatnich latach? Co znajdują w jego pisaniu poeci (choćby odpowiedzialny za ostatni wybór jego wierszy Andrzej Sosnowski), młodzi badacze i prozaicy? Jak przeczytamy w tytule niedawnej antologii poetyckiej, której Ważyk stanowi zresztą istotne ogniwo – „awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale”⁶⁶, rewolucja zaś, zwłaszcza rewolucja języka poetyckiego, jest właśnie radykalnym aktem przekroczenia ekonomicznej wyobraźni epoki. Pisząc zatem o twórczości Ważyka, piszę z myślą o tych wszystkich językach i poetyckich gestach, które również dziś, sięgając po awangardowe i neoawangardowe ekonomie, na własną rękę próbują dokonać przekroczenia semiokapitalizmu.

Krytyka ekonomiczna w Polsce

Z poprzednich trzech dekad, aż po rok 2010, przychodzi w Polsce na myśl kilka zaledwie rozpraw, które podejmowały problem zależności między ekonomią i literaturą na gruncie poezji. Po roku 2010 możemy tymczasem mówić wręcz o swoistej modzie. Wraz z odrzuceniem marksizmu jako oficjalnej metodologii badawczej mniej więcej w połowie lat osiemdziesiątych, nastąpiło gwałtowne odwrócenie się rodzimych literaturoznawców od tematyki ekonomicznej i wyegzorcyzmowanie jej w imię nowej, liberalnej refleksji o autonomii badań lub autonomii samej literatury. Było to związane po części ze zmęczeniem narzuconymi wcześniej perspektywami wulgarnie rozumianej analizy klasowej, po części z lękiem przed przyznaniem się do fascynacji tematem, co mogłoby być postrzegane jako powrót do reżimowych prerogatyw. Produkcją literacką zajęła się zatem socjologia, same reprezentacje abstrakcji ekonomicznych w kontekście nowej literatury zupełnie zaś przeoczono lub pozostawiono doraźnej krytyce (można powiedzieć, że taką, pozbawioną

⁶⁶ Por. *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. J. Orska, A. Sosnowski, Poznań 2019.

słownika, próbą przywrócenia tematu najnowszej literaturze były dopiero krytyczne gesty (*Czytając Polskę* Kingi Dunin i *Polska do wymiany* Przemysław Czapliński⁶⁷). Z przebogatego literaturoznawstwa poststrukturalnego w późnych latach osiemdziesiątych i przez całe lata dziewięćdziesiąte optymistycznie przejmowaliśmy więc wszystko, co w kwestii filozofii znaku i znaczenia wiązało się z aspektami poetologicznymi oraz abstrakcyjnie pojętą przemocą i władzą (np. studia Foucaulta i Derridy, refleksje Barthes'a o przyjemności, wyczyszczonego politycznie Deleuze'a), ale już niekoniecznie to, co problematyzowało ekonomię polityczną i pozostawało w twórczym konflikcie z klasycznym marksizmem.

Jest to oczywiście uogólnienie, bo właściwie wraz z przełomem, już w piątym numerze „Tekstów Drugich” z 1991 roku, próbowano się z ekonomią raz jeszcze uporać pod wspólnym hasłem *Ekonomia po literacku*. Było to podejście fascynujące, bo zderzała się w nim nowa, retoryczna analiza dyskursów ekonomicznych ze starą, marksowską jeszcze analizą struktur klasowych w duchu kategorii odzwierciedlenia⁶⁸. Żaden z badaczy nie posługiwał się jednak pojęciem krytyki ekonomicznej ani narzędziami z zakresu ekonomii symbolicznych czy ekonomii reprezentacji, a po tym numerze sprawa umarła.

Dopiero rok 1995 zaowocował przekładem erudycyjnego szkicu Richarda Sieburtha o Poundzie i był to znak, że również inne środowisko badawcze, dyktujące trendy zapożyczeń w naszej humanistyce poprzelomowej, niejako przy okazji przypominało sobie o problemie⁶⁹. Pięć lat później odbyło się w Sopocie sympozjum na temat pieniądza w literaturze, ale referatów o nowoczesnej poezji zaprezentowano tam niewiele, a i sama krytyka ekonomiczna pozostawała dość rozproszona i przede wszystkim zorientowana tematologicznie⁷⁰. Więcej inspiracji przyniosły przekłady pism Georges'a Bataille'a, zwłaszcza *Część przekłeta*, komentowane i krytycznoliteracko, i naukowo. W tym duchu powstała choćby solarno-ekonomiczna interpretacja liryki Andrzeja Sosnowskiego, zaproponowana przez Jacka

⁶⁷ Por. K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004; P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

⁶⁸ Ten pierwszy model realizowałyby podjęta przez Kazimierza Bartoszyńskiego analiza dzieł XIX-wiecznego ekonomisty Fryderyka Skarbka oraz przełożony przez Zygmunta Łapińskiego, programowy niejako tekst Donalda McCloskeya. Tę drugą optykę prezentował z kolei Józef Bachórz, zmagając się z ekonomią polityczną w *Lalce* Bolesława Prusa, Jerzy Jedlicki w analizie wizerunków XIX-wiecznych miast oraz Ryszarda Czepulis-Rastenisa, opisując tematykę gospodarczą na łamach „Gazety Codziennej” w roku 1859 (por. „Teksty Drugie” 1991, nr 5).

⁶⁹ R. Sieburth, *Ezra Pound: Ekonomia poezji/Poezja ekonomii*, przeł. A. Zapalkowski, „Literatura na Świecie” 1995, nr 1–2, s. 268–300.

⁷⁰ *Pieniądz w literaturze i teatrze. Materiały z sympozjum „Temat pieniądza w literaturze i teatrze”*. Uniwersytet Gdański. Gdańsk 17–18 stycznia 2000, red. J. Bachorz, Sopot 2000.

Gutorowa⁷¹, oraz nieco przygodna, bo wymykająca się z ram krótkiego szkicu, próba zmierzenia się z całą awangardą przez Agnieszkę Jeżyk⁷². Z eseistycznym rozmachem metaforę monetarną, opartą na koncepcjach Shella oraz Hörischa wprowadzały już w nowym milenium lektury Grzegorza Jankowicza⁷³ oraz zainspirowany nimi szkic Igora Stokfiszewskiego *Tezy o postpoezji*⁷⁴. Na tym jednak – i fundamentalnych, ponawianych wciąż postulatach Michała Pawła Markowskiego⁷⁵ – przedkryzysowa refleksja nad ekonomią poezji i języka poetyckiego właściwie się kończyła⁷⁶.

Wzrost zainteresowania tematem widać wyraźnie w ostatniej dekadzie i powiązać go trzeba bezpośrednio z kryzysem ekonomicznym z 2008. Kryzys ten dotyczył bowiem z jednej strony kwestii finansowych i załamania się globalnego rynku (choć w Polsce odczuliśmy go stosunkowo słabo), ale patrząc z perspektywy marksistowskiej, keynesizmu czy instytucjonalizmu Kaleckiego, trudno nie zauważyć, że kryzysy są naturalną częścią systemu kapitalistycznego i powtarzają się cyklicznie. W tym jednak niezwykle było co innego – że wraz z tąpnięciem rynków rozpadł się pewien stabilny porządek neoliberalnego dyskursu, który go fundował. Upadek wiary w niego, powszechnie manifestujący się w coraz bardziej zainteresowanych ekonomią krytyczną i heterodoksyjną rozprawach humanistycznych, w tekstach literackich, w głosach publicystów, a u nas również w konflikcie pokoleń, skutkującym gestami autokrytyki, był przede wszystkim nagłym procesem odczarowania języka, który o ekonomii mówił lub zabezpieczał przed mówieniem o niej za pomocą specyficznego idiolektu środowiskowego.

Od 2012 roku coraz szerszy zakres miała krytyka ekonomiczna wyprowadzona z katowickiego matecznika Uniwersytetu Śląskiego. Choć z zupełnie innych stanowisk, swoje projekty formułowali już Paweł Tomczok, Marta Baron-Milian i Michał Kłosiński, a u ich źródeł leżały zapewne studia Adama Dziadka nad tradycją „Tel Quel” i wymianą ciała na znaki u Aleksandra Wata, derridiańskie rozprawy Krzysztofa Kłosińskiego oraz refleksje

⁷¹ J. Gutorow, *W sercu słońca* [w:] tegoż, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 193–210.

⁷² A. Jeżyk, *Wolny rynek słów. Reguły ekonomii w polskiej poezji awangardowej*, „Polisemia” 2015, nr 3.

⁷³ G. Jankowicz, *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Kraków 2003.

⁷⁴ I. Stokfiszewski, *Tezy o postpoezji* [w:] tegoż, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009, s. 113–131.

⁷⁵ M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 99–100; tegoż, *Reprezentacja i ekonomia*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 11–27.

⁷⁶ Ostatnie lata przyniosły np. pokłosie wrocławskiej konferencji, zebrane w tomie *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. 8. Pieniądz* [Slavica Wratislaviensia CXLIX], red. K. Chrobak, M. Filipek, M. Jakóbiec-Semkowowa, Wrocław 2009. Od nieco innej, bo feministycznej strony – opierając się jednak na podobnej metaforze i patronatach teoretycznych – problem ujęły niedawno Inga Iwasiów i Agata Zawiszewska, por. *Księgowanie: literatura, kobiety, pieniądze*, red. I. Iwasiów, A. Zawiszewska, Szczecin 2014. Dwa lata później ukazała się wspomniana już rozprawa Kłosińskiego o filozofii Baudrillarda *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura* (Warszawa 2015).

literaturoznawcze Tadeusza Sławka i Józefa Olejniczaka z pogranicza antropologii ekonomicznej i postsekularyzmu. W pokonferencyjnym artykule *Dlaczego humanista musi umieć liczyć?* Baron-Milian zarysowywała nie tylko ramy wieloletniego rozdźwięku między naszymi literaturoznawcami i ekonomistami, ale też problematyczną relację między teorią literatury i późnokapitalistycznym rynkiem⁷⁷, by – powołując się na bliski mi patronat Bataille’a – sformułować wstępny program pozytywny:

Ekonomia literatury czy ekonomiczna krytyka literacka postuluje więc badanie wszystkich poziomów cyrkulacji tego energetycznego kapitału, zyskującego różne oblicza. Nie jest w żadnym razie teorią ani systemem. Jest praktyką krytyczną, która w każdorazowym podejściu do tekstu literackiego, ujmowanego jako tekst kultury, zyskuje swoje idiomatyczne oblicze. W ten sposób ekonomia literatury jako pojęcie dekonstruuje samą ekonomię – burząc system i poddając oglądowi jego zwaliska⁷⁸.

Rok 2015 rozpoczęliśmy ogólnonarodową dyskusją o kryzysie neoliberalnego języka oraz kilkoma monograficznymi numerami czasopism⁷⁹, poprzedzonymi wieloma książkami i przekładami, które próbowały w zdroworozsądkowy, często popularyzatorski sposób przedstawić współczesne problemy gospodarki kapitalistycznej⁸⁰. O ekonomii mówiło się już otwarcie w kontekście kultury i polityki kulturalnej, recepcji sztuki i czytelnictwa⁸¹. Były to wszystkie rozprawy prowadzone na pograniczu socjologii, antropologii, historii i sztuki, w których krytyka kapitalizmu połączona zostawała nierzadko z psychoanalityczną metodologią, ukazując głęboko symboliczny i tym samym irracjonalny charakter globalnych procesów finansowych. Dodajmy do tego ekspresowy przekład światowego bestsellera Thomasa Piketty’ego⁸² oraz spore zainteresowanie, na długo przed polską publikacją, monumentalną rozprawą Davida Graebera⁸³ z zakresu antropologii ekonomicznej, a okaże się, że to właśnie od strony ekonomii symbolicznych (podbudowanych wiedzą socjologiczną,

⁷⁷ W ekonomiczne metafory „inflacji” i „deflacji” ubierze swoją diagnozę sam Olejniczak; por. tenże, *Inflacja – deflacja. O literaturoznawczej praktyce*, [w:] tegoż, *Inflacja – deflacja. Szkice o literaturoznawczej teorii i praktyce*, Warszawa 2016, s. 11–35.

⁷⁸ M. Baron, *Dlaczego humanista musi umieć liczyć*, [w:] *Teoria nad-interpretacją?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok, Katowice 2012, s. 58.

⁷⁹ „Fragile” 2015, nr 3 (29) (*Nowa ekonomia, nowa kultura*); „FA-art” 2015, nr 3 (101) (*Dług*); „Znak” 2015, nr 721 (*Spieniężone życie*); „Res Publica Nowa” 2015, nr 221 („Szał bankiera”).

⁸⁰ Por. M. Atwood, *Dług: rozrachunek z ciemną stroną bogactwa*, przeł. T. Macios, Kraków 2010; Ha-Jong Chang, *23 rzeczy, których nie mówią ci o kapitalizmie*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2013; N. Ferguson, *Potęga pieniądza: finansowa historia świata*, przeł. T. Kunz, Kraków 2012.

⁸¹ *Czytanki dla robotników sztuki: kultura nie dla zysku*, red. K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski, Warszawa 2009; M. Godelier, *Zagadka daru*, przeł. M. Höffner, Kraków 2010; *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieua. Raport z badań*, G. Jankowicz et al., Kraków 2014.

⁸² T. Piketty, *Kapitał w XXI wieku*, przeł. A. Bilik, M. Sutowski, Warszawa 2015.

⁸³ D. Graeber, *Debt. The First 5000 Years*, New York 2011 (przekład: *Dług. Pierwsze pięć tysięcy lat*, przeł. B. Kuźniarz, Warszawa 2018); por. S. Poole, *Pochwała nieróbstwa*, „Gazeta Wyborcza” 03.01.2014; P. Kowzan, *Pierwszych pięć tysięcy lat długu Davida Graebera*, „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5, s. 255–266.

antropologiczną i *stricte* ekonomiczną) wychodzi dziś krytyczny ferment w naukach społecznych.

Ostatnie cztery lata przyniosły też szereg prac, które nie tylko podjęły się tłumaczenia tekstów różnych szkół teoretycznych (por. choćby grantowy projekt w pięciu tomach *Literackie ekonomie* 2016-2018, w którym partycypowali zarówno śląscy literaturoznawcy, jak i filozofowie, głównie z kręgu „Praktyki Teoretycznej”), ale też zaproponowały własną refleksję o rodzimej literaturze, niejednokrotnie twórczo łącząc bądź problematyzując te patronaty⁸⁴. Niniejsza rozprawa od początku pomyślana była jako historycznoliteracka próba wpisania się w ten ożywczy ruch, który – jak sądzę – ma jeszcze wiele do zaproponowania. Wzmoczone w ostatnim czasie zainteresowanie ekonomiami symbolicznymi literatury nie znaczy bowiem, że najważniejsze tematy zostały już opisane, a między badaczami nie ma wyraźnych różnic i sporów. Opracowanie awangardy dwudziestolecia sprowadza się nadal głównie do kilku studiów nad futurystami i Tadeuszem Peiperem⁸⁵, problematyka neoawangardy oraz późnej twórczości awangardzistów w całości czeka dopiero na takie omówienie.

Podejście Michała Kłosińskiego jest na ogół zorientowane na wymianę symboliczną w zgodzie z filozofią Baudrillarda. Dało to zaskakująco dobre efekty w rozpoznaniu np. ekonomii języka Brunona Schulza⁸⁶, ale średnio sprawdza się w mniej idiomatycznym badaniu historycznoliterackim. Paweł Tomczok czerpie z nowszych interpretacji marksizmu oraz tradycji psychoanalityczno-strukturalnych, ale – zajmując się przede wszystkim realistyczną literaturą XIX wieku – jest właściwie zwolniony z prowadzenia refleksji nad mikrowymianami na poziomie samego kodu. Proponuje myśleć za Marksem (a bardziej współcześnie – za Alfredem Sohn-Rethellem) o toposach ekonomicznych jako „realnych abstrakcjach” i ta propozycja wydaje się inspirująca głównie dla badania prozy, łączy bowiem krytykę tematyczną z zaangażowaniem w konkretne, pozaliterackie wydarzenia. Baron-Milian stara się z kolei trzymać jak najdalej od (pseudo)strukturalizmów pokroju Shella i Goux oraz od samej psychoanalizy, wymijając też marksizm i neomarksizm. Rekonstruuje raczej pewne konstelacje historycznego doświadczenia i coś, co na potrzeby niniejszej

⁸⁴ Baron-Milian, *Wat plus Vat...*, dz. cyt.; J. M. Ruszar, *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2016; Kłosiński, *Ratunkiem jest...*, dz. cyt.; Tomczok, *Literacki kapitalizm...*, dz. cyt.; *Romantyczny antykapitalizm...*, dz. cyt.

⁸⁵ M. Kłosiński, *Ekonomia i polityka w polskiej poezji lat dwudziestych*, [w:] *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*, red. P. Rypson, Warszawa, 2015, s. 396–419; tenże, *Wojownicy awangardy – projekty ekonomiczno-społeczne w manifestach literackich Brunona Jasieńskiego*, [w:] *Ekonomie w literaturze i kulturze*, pod red. B. Cymbrowskiego i P. Tomczoka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 89–107.

⁸⁶ Kłosiński, *Ratunkiem jest...* dz. cyt., s. 227–288.

rozprawy nazwałem wyobraźnią ekonomiczną, a więc pole wyznaczone przez świadomość ekonomiczną twórców i wykreowany przez nich dyskurs literacki⁸⁷. Do takiego myślenia jest mi najbliżej.

Z zupełnie innej strony, bliższej patronatowi NEC, przybywa z kolei rozprawa Józefa Marii Ruszara o ekonomicznej tematyce w twórczości Zbigniewa Herberta⁸⁸. Podobnie jak Baron-Milian, Ruszar ma konkretne potwierdzenie biograficzne, które umocowuje jego krytykę – Herbert był przecież z wykształcenia ekonomistą, a wiedza zawarta w jego esejach literackich wciąż pozostaje wiedzą profesjonalisty. Ale, o czym wspomina badacz już na początku, nie tylko dyskursywne eseje, lecz również wiersze, stanowiące będą przedmiot jego zainteresowania, bowiem ich metaforyka (na ogół skrywana pod maską starożytnego Rzymu apologia kapitalizmu) działa w celu „podkreślenia pewnej struktury etycznego myślenia, którą można nazwać «metafizyką księgowości»”⁸⁹, a więc skrupulatności oraz walki o prawdę i realność. To dość oryginalne ujęcie tematu krytyki ekonomicznej, która w pracach badaczy zagranicznych, o postmarksistowskiej na ogół proveniencji, skupia się zwykle albo na problemie reprezentacji, albo na interwencyjnej krytyce kapitalizmu. Jestem przekonany, że nawet u tak radykalnego empirysty i materialisty jak Ważyk (nie tylko materialisty historycznego) nie da się pisać o ekonomii i literaturze bez wycieczki w stronę fundującej je metafizyki, problemów obecności, autentyczności i jednostkowego losu w perspektywie jego targów z historią XX wieku.

Ekskurs drugi: o zaangażowaniu i reprezentacji

Zapewne w najbliższych latach możemy spodziewać się kolejnych podobnych ujęć, zarówno krytyczno- jak i historycznoliterackich, tematyka ekonomiczna zdaje się bowiem cieszyć sporym zainteresowaniem, a do przemyślenia poza paradygmatami reprezentacjonistycznym i tematologicznym pozostaje właściwie cała rodzima neoawangarda (ze szczególnym akcentem na dzieło Witolda Wirpszy). Tymczasem jednym z najważniejszych dziś problemów w kontekście dalszych rozważań jest to, jak analogia ekonomiczna, rozpatrywana od strony

⁸⁷ Dalej analizy badaczki zmierzać będą w stronę włączenia biopolityki w ogólny kontekst ekonomicznej metarefleksji literackiej twórców naszej awangardy; por. też, *Awangarda płodna i bezpłodna*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 2, s. 37–50; też, *Procreation and Cooperation. On Futurist Reproduction Postulates*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 4 (34), s. 107–129.

⁸⁸ Ruszar, *Wytarty profil...*, dz. cyt. Trzeba od razu zaznaczyć, że chociaż sposób ujmowania tematu jest tu pokrewny badaczom NEC, sam Herbert zostaje wyraźnie przeciwstawiony temu (dość swobodnie zresztą rozumianemu, bo uwzględniającemu choćby rozprawę Hörischa) patronatowi; por. tamże, s. 179–187.

⁸⁹ Tamże, s. 19, podkreślenie autora.

krytyki ekonomicznej, ma się do wpisanego w rdzeń awangardowego myślenia napięcia między autonomią sztuki i jej postulowanym zaangażowaniem w zmianę świata. Jako badacze historycznych awangard uznaliśmy bowiem, na ogół w zgodzie heglowską dialektyką⁹⁰, że misja awangardy musi się zakończyć klęską (zamilknięciem, porzuceniem postulatów, ogólnym kryzysem języka) albo przeobrażeniem świata, który wchłonie awangardową estetykę i w ten sposób zniesie ją bądź utowarowi. Takie spojrzenie zdawał się też reprodukować Ważyk we własnych rozprawach historycznoliterackich. Spojrzenie na dyskurs awangardowy od strony ekonomii symbolicznych wystawia jednak tę dialektyczną logikę na próbę i pozwala odpowiedzieć na pytanie, dlaczego mimo porażki historycznej formacji awangardowej (a potem neoawangardowej i zapewne również postawangardowej), coś, co określilibyśmy jako wiarę w skuteczność i niezbędność awangardowego gestu powraca nawet w społeczeństwach kapitalizmu kognitywnego.

Rodzima awangarda lat dwudziestych i trzydziestych musiała ustosunkować się do podstawowych kwestii socjalistycznych, związanych z pragnieniem wpływu na rzeczywistość i głębokim odczuciem rosnącej niesprawiedliwości społecznej. Powstała tym samym konieczność rozgraniczenia ekonomicznej refleksji nad literaturą, która ujmuje ją w pierwszej kolejności jako zjawisko społeczne, oparte na stosunkach klasowych (a więc narzędzie ideologicznej walki) od takiej, która refleksję tę przeprowadza na samym języku i siłą analogii przeciwstawia się materializmowi historycznemu. Dobrze ujmuje to szkic Józefa Łobodowskiego, wówczas jeszcze autora mocno lewicowego. Pomny rozczarowań w obrębie samej „Zwrotnicy”, wzywając w „Dźwigarach” pisarzy awangardowych do nieporzucania walki o zmianę społeczną i do nierezygnowania z literatury, przypomina w duchu rosyjskich formalistów, że celem awangardy nie jest wcale ideowe uproszczenie i osiągnięcie tożsamości reprezentacji, ale wypracowywanie nowych kodów, unikanie solipsyzmu i dezautomatyzacja odbioru:

Napisanie wiersza rewolucyjnego nie oznacza jeszcze przełamania burżuazyjnego świata — oznacza jego negację. (...) Stwierdzam śladem „Nowego LEFu”: „ideologia nie tkwi w materiale, którym posługuje się sztuka. Ideologia tkwi w chwytach obróbki tego materiału, ideologia — to forma. Jedynie celowa formalizacja materiału wyprowadza na drogę społecznego przeznaczenia. Zmiana tematu — to drobiazg...”. (...) Na pytanie „czym jest sztuka?”, nie wolno odpowiadać „sztuka jest narzędziem walki klasowej”. Natomiast faktem jest, że sztuki, której istota da się określić tylko w granicach estetycznych, klasy

⁹⁰ R. Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*, trans. G. Fitzgerald, Cambridge-Masachusetts, 1981; P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2006; S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wyb. i opr. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007; A. Świeściak, *Fikcja awangardy?*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6.

społeczne używają zawsze i wszędzie, jako narzędzia w walce z innymi klasami. Jeszcze trafniej — sztuka jest terenem walki klas⁹¹.

Już tutaj trzeba by zasygnalizować pierwszy z interesujących paradoksów ekonomicznego dyskursu awangardy, czyli krytyczne napięcie między ekonomią symboliczną (języka i reprezentacji) a ekonomią polityczną: albo zbyt łatwe utożsamianie jednej z drugą, albo nawoływanie do porzucenia jednej na rzecz drugiej. Jako kontekst warto przywołać dobrze znaną propozycję Markowskiego z *Polskiej literatury nowoczesnej*, który uchodzi u nas za protoplastę krytyki ekonomicznej, najpierw tej spod znaku filozofii reprezentacji, potem zaś zgodnej z postulatami Shella⁹². Interpretacyjnie produktywna „nowoczesność krytyczna” przeciwstawiona została u krakowskiego teoretyka niechęcianej, bo nie aż tak produktywniej, „nowoczesności zachowawczej”. Pozostaje jednak szereg autorów, którzy wymykają się z obu grup (lub mają zdolność krążenia między nimi) i muszą tym samym utworzyć grupę trzecią, skromną i dość efemeryczną. Ta grupa to oczywiście awangarda⁹³.

Problem jakże istotnej rozprawy Markowskiego bierze się z poststrukturalnego impasu rodzimej teorii, charakterystycznego dla momentu, w którym autor ją pisał, a dotyczącego fetyszyzowania sporów wokół referencyjności. Nowoczesność konserwatywna wierzy wbrew wszystkiemu w możliwość zachowania językowej referencji, a nowoczesność krytyczna skupia się na jej problematyzowaniu, generując w ten sposób ważne dla nas (w XXI wieku) napięcia. Markowskiego interesował jednak znak i jego krążenie w zamkniętym, autopojetycznym obiegu literatury (a więc jego samopotwierdzanie się lub kwestionowanie, w zgodzie z derridiańską wykładnią). W tak ustawionej optyce awangardzie przypadało

⁹¹ J. Łobodowski, *Pisarz rewolucyjny w teraźniejszości*, „Dźwigary” 1934/35, nr 2, s. 104.

⁹² Można powiedzieć, że duża część zainteresowań Markowskiego problemem ekonomii znaku była pokłosiem jego pracy nad *Pragnieniem obecności. Filozofiami reprezentacji od Platona do Kartezjusza* (Gdańsk 1999) oraz wynikała ze zmagania się z wczesną filozofią Derridy na potrzeby *Efektu inskrypcji* (1997), ale w późniejszych pracach doskonale widać, jak ta wczesnopostrukturalna perspektywa uniemożliwia mu wyjście poza myślenie o ekonomii literatury jako abstrakcyjnym i autonomicznym systemie estetycznym. Drugim elementem, który niewątpliwie składał się na dyskretny zwrot w koncepcjach krakowskiego badacza, było przyswojenie amerykańskiego neopragmatyzmu (Rorty, Fish) oraz jego pragmatystycznych podwalin w postaci pism Williama Jamesa. Są one przesycone metaforą ekonomiczną, która strukturyzuje tam zarówno refleksje na temat antropologii religii, doświadczenia, jak i samej interpretacji. Prowadzi to Markowskiego – co doskonale widać zwłaszcza w głośnym szkicu *Antropologia, humanizm, interpretacja* – aż do relacyjnej teorii prawdy i interpretacji jako wielokierunkowej wymiany z odroczoną wypłacalnością: „Użyteczność prawdy, przeciwko której tak gwałtownie się protestuje, oskarżając ją o relatywizm, jest jedynie jednym z przykładów funkcjonowania kulturowej ekonomii: wszystko, co krąży w danej kulturze i staje się prawdziwe (to znaczy zgadzamy się, że jest prawdziwe), musi odsyłać do czegoś innego poza sobą, do czegoś, co jest dostępne także dla innych” („Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 24).

⁹³ Markowski wprost nazywa awangardę „trzecią nowoczesnością”, która zajmuje miejsce pomiędzy tą krytyczną i tą zachowawczą, ale nie do końca wiadomo, dlaczego niektórzy twórcy stali się reprezentantami właśnie nowoczesności krytycznej, inni zaś nie. Zdaje się, że o przynależności do „awangardy” decydują w tym wypadku zupełnie inne kryteria, niż o wyłączeniu z niej np. Schulza czy Gombrowicza (tam kluczowy był krytyczny a nie eskapistyczny stosunek do poczwórnie rozumianego kryzysu: podmiotu, przedstawienia, prawdy i interpretacji). Por. M. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2008, s. 42–45.

paradoksalne miejsce: reformatorów języka, którzy wierzą w konserwatywną referencję, eksperymentatorów, którzy nie są krytyczni wobec własnych narzędzi, wreszcie potencjalnych rewolucjonistów społecznych, którzy doskonale wpasowują się w zastaną postać świata i tworzą dzieła interpretacyjnie mało produktywne, a przede wszystkim mało skuteczne, już u podstaw zachowawcze. Gdy zaś literatura staje się przedmiotem uwagi badacza, tzn. gdy wewnętrzna cyrkulacja jej tropów pozwala się niejednoznacznie wyklądać, wówczas przestaje być literaturą awangardową.

Powyższy problem z opisem pierwszej awangardowej formacji nie powstałby, gdyby Markowski nie oparł całej typologii na zawołanym ataku na referencyjność. Wyznawana przez badacza teoria krążenia znaków w zamkniętych systemach zakłada bowiem poststrukturalną świadomość niedającego się znieść pęknięcia między społeczeństwem i językiem. Ale nie jest to świadomość ahistoryczna, ostateczna i niedająca się przewyciężyć. Wydaje się raczej charakterystyczna dla pewnego momentu ponowoczesnego przesilenia w rodzimej teorii literatury, gdy patronat wczesnego Derridy i Barthes'a powoli ustępował innym inspiracjom, ale wciąż bronił się na akademii. Warto więc zapytać, czy ekonomiczne analogie pierwszej awangardy, a więc analogie próbujące wykazać ścisły związek między systemem językowym i systemami gospodarczymi, nie stały w oczywistej sprzeczności z tak wąsko pojmowanym pęknięciem między światem i językiem?

Język zmienia świat – to założenie dość oczywiste. Ale w jaki sposób go zmienia? W jaki sposób pozostaje w relacji z tym światem, i to w relacji, która jest równocześnie krytycznym konfliktem, skoro rzeczywistość wydarza się teraz, język awangardy zaś zawsze przemawia do świata przyszłego, tego, który ma dopiero powołać? W tym sensie – posłużmy się jedną z bardziej wyświechtanych metafor całych studiów nad ekonomiami symbolicznymi – język awangardy jest używaniem znaków na kredyt, którego spłata nastąpić ma w nieodległej przyszłości, po rewolucji i gruntowej przemianie stosunków społecznych. Możemy więc założyć, biorąc pod uwagę mechanizmy inflacyjne, znane i doskonale omawiane w latach dwudziestych, że ta spłata nie nastąpi nigdy. W pisaniu na kredyt nie ma jednak miejsca na zamknięty i samozwrotny system języka, który skrywa – jak chce Markowski – jedynie pustkę, a którego sednem jest pusty znak o zerowej wartości, obnażający niestabilne fundamenty całej językowej ekonomii. To lekcja, którą autor *Efektu inskrypcji* wynosi właśnie od Derridy. Ale to nie jest lekcja awangardy, żadnej z awangard (neo-, post-), które podejmowały się raczej kwestionowania języka i jego zastanych reguł z przekonaniem o możliwości zmiany świata, bezpośredniej lub pośredniej (systemowej) interwencji. Wiara w oddziaływanie języka na rzeczywistość pozostaje u awangardystów

zawsze w zgodzie (a nie w konflikcie) z autonomią sztuki, bowiem sztuka, jako specyficzny tryb użycia tegoż języka, jest terenem walki, nie zaś samą walką. Terenem walki jest więc język jako taki, forma komunikatu, i tylko jej zmiana doprowadzić może do zmiany świata, głównie poprzez wymianę systemów oznaczania i sposobów wytwarzania wartości⁹⁴.

Wybieram dla tej rozprawy inny patronat. Andrzej Turowski w *Wielkiej utopii awangard* stwierdza, że każdą, nawet ahistorycznie rozumianą, awangardę interesowała nie tyle referencyjność mimetyczna (jak widzi to w dużym uproszczeniu Markowski), ile komunikacyjna utopia przejrzystego języka, odroczonego i obiecanego już w innym świecie. Konflikt między zaangażowaniem i autonomią w obrębie każdego ruchu awangardowego trzeba by więc postrzegać raczej jako dialektykę, w której ideologiczność zмага się z obietnicą komunikacyjnej utopii. Jeśli spojrzeć na naszą pierwszą awangardę, drogi do tej utopii okażą się bardzo różne: od Peiperowskiego funkcjonalizmu (wręcz odpowiednika ekonomicznego taylorizmu, skupionego na maksymalnym sfunkcjonalizowaniu i produkcyjnym zintensyfikowaniu możliwości znaczeniowych wiersza), do futurystycznego przekonania o konieczności doprowadzenia do krachu burżuazyjnej ekonomii poprzez krach jej systemów semiotycznych (podzielane przez Wata w latach dwudziestych, ale i przez Roberta Rybickiego dzisiaj). „Awangarda nie opisuje świata, lecz świat poddany «władaniu języka burżuazji». To jest awangardowa powierzchnia” – pisze Turowski, odnosząc się do *Logiki sensu* Deleuze’a⁹⁵. „Struktura dzieła awangardowego, naruszając własną zasadę kodową, prowadzi ustawiczną grę przedstawiającego z przedstawianym. Celem jest destabilizacja tego związku, prowadząca ku przewyciężeniu własnego znakowego ograniczenia”⁹⁶.

Była to propozycja refleksji nad awangardą z wnętrza wytworzonego przez nią dyskursu, ale bez zerwania opartej na analogiach zależności między systemami semiotycznymi, a więc możliwości krążenia między nimi znaków i energii. Co ważniejsze, o ile kwestionowanie formy artystycznej jest każdej awangardzie niezbędne, o tyle

⁹⁴ To właśnie ta część refleksji marksistowskiej pomijana była na ogół przez analizę klasową i materializm historyczny, również w naszej krytyce literackiej (Ignacy Fik, Andrzej Stawar, Stanisław Stände). Rozpatrywanie literatury z perspektywy relacji między bazą i nadbudową cierpi na znany wszystkim marksistowskim studiom problem reprezentacjonizmu i koniec końców prowadzi raczej do socjologii literatury, niż do krytyki czy poetyki. Z perspektywy literaturoznawstwa to marksowska teoria wartości wydaje się dziś znacznie bardziej przydatna do opisu przemian kapitalistycznych, niż pojęcia klasy czy bazy. Kluczową rolę odgrywają tu kategorie „intelektu powszechnego” i „produkcji niematerialnej”, sproblematyzowane przede wszystkim przez włoskich postoperaistów. Por też: Graeber, *Toward an Anthropological Theory...*, dz. cyt., s. 23–47.

⁹⁵ A. Turowski, *Granice awangardy*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy: studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński, Łódź 1985, s. 40; tegoż, *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990.

⁹⁶ Tamże, s. 36.

przekroczenie tego wewnętrznego namysłu i eksterioryzacja go na porządki społeczne byłoby tym, co kolejne awangardy od siebie odróżnia. Turowski nazywa to „radikalizmem syntagmatycznym” i właśnie tak warto rozpatrywać bardziej lub mniej umiejętne wycieczki awangardystów na tereny ekonomii politycznej (właśnie poprzez ekonomie symboliczne lub jeszcze bardziej karkołomnie, z ich jawnym pominięciem). Stawką awangardowej walki o język nie jest po prostu referencyjność (a jej podłożem wiara w *mimesis*), ale utopia komunikacyjna, przybierająca postać niedającej się zredukować potencjalności semiotycznej. Ta utopijność awangardy, jako atrakcyjna polityczna obietnica i zobowiązanie do bojowego korzystania z języka i aktów interpretacji, będzie powracać i u neoawangardystów, i u poetów współczesnych, nawet tych najbardziej zadłużonych w poststrukturalnych teoriach (jak Andrzej Sosnowski czy Marcin Czerkasow). U Ważyka będzie się to manifestować w postaci radykalnej krytyki mitu jako struktury nowoczesnego myślenia, ale krytyki podszytej inną, metafizyczną tęsknotą: do możliwości przerywania znakowej cyrkulacji lub zapanowania nad nią.

Zbigniew Kadłubek, wychodząc przeciw pragmatystycznym propozycjom Markowskiego, popełnił kilka lat temu w jednej z dyskusji na statusem teorii swobodny, metodologiczny *passus*, pod którym mógłbym się w pełni podpisać,:

Chciałbym zatem pomyśleć etymologicznie i ekonomicznie. Jeżeli pomyślimy etymologicznie o interpretacji, to jej źródło znajdziemy gdzieś na rzymskim targu ze świniami. Tam jest początek tego, co nazywamy *interpretari*. Tam chodziło właśnie o *pretium* i *inter*, czyli dogadanie się między sobą co do ceny. Od tego też pochodzą nasze precjoza. Interpretacja byłaby więc w gruncie rzeczy wymianą rzeczy cennych, cennych spraw. Interpretator to nie tylko tłumacz, tak jak przeczytamy w słownikach etymologicznych, ale raczej ktoś, kto negocjuje cenę, wartość czegoś, co jest bardzo cenne, a świnia dla Rzymian była warta więcej niż złoto. O polityczności, o sensowności naszego istnienia, także w kontekście ekonomii, mówimy z wnętrza naszej dyscypliny, która wiąże się z absolutnym nadmiarem i nie kontaktuje się z rzeczywistością. Polityka to jest bycie w *polis*, a *polis* jest rozumiana jako ogromna sieć relacji [...]. Jeśli pomyślimy, że *polis* to sieć relacji, a jak mówią współcześni teologowie, że *logos* to również sieć relacji, że *logos* to opowieść o relacji, wówczas polityka i *logos* powinny mieć ze sobą najwięcej wspólnego.⁹⁷

Niech to więc będzie opowieść o poszczególnych aktach interpretacji, czyli negocjowaniu spraw najważniejszych, opowieść o złocie i świniach, cenniejszych od tego złota, a wreszcie o wymianie, która jest podstawą *polis*. U jej źródeł tkwi jednak przekonanie, że estetyczny projekt Adama Ważyka zasługuje również na takie, bardziej krytycznoliterackie ujęcie, lokuje się bowiem na przecięciu istotnych z perspektywy historycznej przemian form towarowych i

⁹⁷ *Literatura i polityczność. Na temat związków literatury, literaturoznawstwa i polityki rozmawiają Krystyna Kłosińska, Krzysztof Uniłowski, Ryszard Koziolek, Zbigniew Kadłubek i Paweł Tomczok, [w:] Teoria nadinterpretacją?, dz. cyt., s. 64–65.*

kluczowych dla dzisiejszego świata refleksji o pracy niematerialnej, ekonomicznych abstrakcjach i tryumfie semiokapitalizmu⁹⁸.

⁹⁸ W takim duchu, wykorzystując autorytet Franco Berardiego jako jednego z głównych teoretyków semiokapitalizmu, próbowała przedstawić konsekwencje odświeżenia zainteresowania twórczością autora *Wagonu* Marta Koronkiewicz, por. też, *Poetyka codzienności. Twórczość eseistyczna, poetycka i przekładowa Adama Ważyka w kontekście everyday life studies* [praca obroniona na UW w 2017 roku], zwłaszcza s. 32–35, 143–148.

Rozdział II Wyobraźnia ekonomiczna awangardy

Wprowadzenie do ekonomicznych paradoksów pierwszej awangardy

Nie o maszynę idzie, lecz o technikę, o mechanizm życia współczesnego, o całe przesilenie kulturalne. Gielda, polityka, wojna, literatura są problematami o wiele trudniejszymi od maszyny, ponieważ ich mechanizm jest niewidzialny.

K. Irzykowski, *Likwidacja futuryzmu*

Proponuję przyjąć w tej części szeroką perspektywę kulturową. Zamierzam zrekonstruować popularność ekonomicznych analogii w momencie, w którym Ważyk wchodził w życie literackie, a interesować mnie będzie właśnie ów poziom dyskursywny, kluczowy dla opisu symbolicznych ekonomii, nie zaś kwestia produkcji literackiej i socjologii ówczesnego pola literackiego¹. Warto na początek zajrzeć do słownika Michała Arcta z 1916 roku, a nawet do wcześniejszego jeszcze *Słownika warszawskiego* (1900), celem kilku semantycznych sprostowań. Odnajdziemy tam jeszcze czasownik ‘ekonomizować’, tj. ‘oszczędzać’ (z francuskim pochodzeniem od *économiseur*). ‘Ekonomja’ to na początku XX wieku przede wszystkim ‘rządność’, ‘gospodarność’ i ‘oszczędność’, dopiero zaś ‘ekonomia polityczna’ określona zostaje jako nauka o bogactwie narodów (oba jednak wywiedzione są ze źródłosłowu *oikonomikós*, a nie z popularnego dziś wśród badaczy złożenia *oikos* [dom] + *nomos* [prawo]). W regularnym użyciu był jeszcze na początku XX wieku wyraz ‘ekonom’ (a więc zarządca) i wszystkie związane z nim słowa pochodne. Z użytku wychodziły za to określenia na dobra królewskie i wchodzący w nie spis inwentarza (również jako ‘ekonomie’, o czym wspomina jeszcze słownik Lindego). Jeśli cofniemy się do początku wieku XIX, zauważymy, że przymiotnik ‘ekonomiczny’ to u Lindego ‘rządny’ i ‘gospodarny’, ale też ‘ścisły’ i ‘wstrzemięźliwy’, bo pojęcie to obejmowało wówczas również przymioty moralne. Za Zabłockim podaje Linde cytat: „Przestrzegać należy, aby ekonomia nie przemieniła się w łakomstwo”, gdzie ‘ekonomia’ oznacza po prostu wstrzemięźliwość moralną². Ten element wydaje się szczególnie istotny, gdy pomyślimy o wyłanianiu się nowoczesnej nauki ekonomicznej z oświeceniowych traktatów moralnych.

¹ Klasycznym opracowaniem do dziś pozostają tu poczynione w marksistowskim duchu socjologiczne studia Stefana Żółkiewskiego, por.: tenże, *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973.

² S.B. Linde, *Słownik języka polskiego. Tom I, część I*, Warszawa 1807, s. 615.

Mamy zatem kilka różnych znaczeń, spośród których abstrakcyjny (matematyczny) system obliczania ruchu kapitału, mający stanowić matrycę nowoczesności, jest chyba ostatnim i najbardziej oddalonym od codzienności. A jednak, jak obwieszczał Jean Cocteau – pozostając w zgodzie z powszechnym przeświadczeniem swojej formacji – w *Le Secret Professionnel*, przetłumaczonym fragmentarycznie w „Almanachu Nowej Sztuki” przez Wata: „Poeta nie marzy. On liczy. Lecz kroczy po piaskach ruchomych i czasem noga jego pograża się w śmierć”³. W oryginale czytamy: „Le poète ne rêve pas: il compte”, co możemy przełożyć też jako ‘oblicza’, ‘rachuje’, ‘kalkuluje’. To, że akurat to zdanie, wbrew oryginałowi, kończyło polską prezentację autora w „Almanachu...”, również jest znaczące. Powszechna wszak była u awangardystów wszystkich ugrupowań świadomość tego ekonomicznego paradoksu – konieczności ostrożnego, racjonalnego, a więc produktywnego poruszania się w nowoczesnym już polu sztuki, wyznaczanym przez bliskie relacje języka i kapitału, zderzanej z ryzykownymi próbami przekroczenia tego pola i zdestabilizowania go, na czele z hazardem, dziecięcymi zabawami i niewymiernym wydatkowaniem, zaprzeczającym mieszczańskiej logice. Okaże się to charakterystyczne choćby dla kultu płodności w manifestach naszych futurystów, ale będzie też stałym elementem aury artystycznej cyganerii, aury, która właściwie nie przystoi konstruktywistycznie ukierunkowanej awangardzie, a mimo to będzie ją skrzętnie otaczać.

Przykładem najbardziej pogłębionej refleksji nad splotem języka i ekonomii w poezji XX wieku jest twórczość Ezry Pounda⁴. Pełni ona dla badaczy nowoczesności symptomatyczną rolę, podobną do tej, jaką dla XIX wieku spełnia *Faust* Goethego. Nasi pisarze, szczególnie ci awangardowi, wcale nie okazują się tu jednak gorsi, bowiem peryferyjny charakter polskiego kapitalizmu, rozbitego przez zabory na trzy kulturowe strefy o zupełnie odmiennych z perspektywy antropologicznej imaginariach produkcyjnych, pozwalał na symultaniczne obserwowanie różnych momentów przechodzenia w nowoczesność. Konieczność uwzględnienia teoretycznej ekonomii w systemie refleksji o literaturze (i to nie tylko w kwestii produkcji) postulowali wcześniej i Stanisław Brzozowski, i nieco później Karol Irzykowski, ale myśl o ścisłym połączeniu estetyki z ekonomią, a właściwie oparciu tej pierwszej na drugiej, pozostawała wciąż do przepracowania. Powracała jednak w kręgach futurystów i formistów, krążyła przez pisma „Zwrotnicy”, odkształcała się w rozprawach „Almanachu Nowej Sztuki” i „Reflektora”, potem meandrowała w „Linii” i

³ J. Cocteau, *Sekrety zawodowe (wybór fragmentów)*, przeł. A. Wat, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2 (4).

⁴ Por. J.-M. Rabaté, *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's Cantos*, London: The MacMillan Press LTD., 1986, s. 183–241; A. Marsh, *Money and Modernity: Pound, Williams, and the Spirit of Jefferson*, Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1998; Sieburth, dz. cyt.

„Dźwigarach” i „Drodze”. Czasem – jak w przypadku Tadeusza Peipera – zyskiwała teoretyczną podbudowę, czasem ujawniała się tylko jako wzmianki, postulaty lub wezwania do boju. U autora *Nowych ust* i u większości jego uczniów poskutkuje to iście weberowską pochwałą kapitalistycznej akumulacji; u futurystów objawi się raczej jako pokrewna bataille’owskiej ekonomii zatruty, której celem będzie przeciążenie systemu znakowego, jego burżuazyjnej powierzchni, podszyte retrotopijną fantazją biopolityczną. Zanim jednak o konkretnych przypadkach, napiszmy kilka słów o kontekście społecznym.

Pewną rolę w popularyzacji metafor ekonomicznych odegrały z pewnością prace utopijnych socjalistów i marksistów, w tym samego Marksa. Sformułowana już w pierwszym tomie *Kapitału* analogia między językiem i pieniądzem była rzeczą tak oczywistą, że trudno stwierdzić, czy należała po prostu do stałych chwytów retorycznych autora, czy też stanowiła trzon myślenia porównawczego na temat symbolicznej struktury nadbudowy (nowsze lektury skłaniają się w raczej ku tej drugiej interpretacji). Pisał Marks: „Skoro obieg pieniężny sam oddziela realną zawartość monety od jej zawartości nominalnej, jej byt kruszcowy od jej bytu funkcjonalnego, kryje on w sobie możliwość zastąpienia pieniądza kruszcowego w jego funkcjach monetarnych przez znaki z innego materiału lub symbole”⁵. To oddzielenie „realnego” od „nominalnego” oraz idące za nim rozsuniecie między towarem i odpowiadającą mu wartością wymienną tworzy pretekst do spekulacji. Jest też podstawą badań nad ekonomiami symbolicznymi, osnutymi wokół fantazji o generalnym ekwiwalencie, wymienniku idealnym lub ostateczny.

Drugim źródłem popularności analogii monetarno-językowych w dwudziestoleciu wydają się wczesne wykłady Ferdynanda de Saussure’a z *Kursu językoznawstwa ogólnego* (1916), w których aż roi się od porównań systemu językowego z systemem ekonomicznym, a stosunki wymiany okazują się głównym mechanizmem tworzenia znaczenia i ustalania wartości znaku⁶. Jak zauważał Ryszard Nycz w *Języku modernizmu*, początek XX wieku upływał u nas jeszcze pod hasłami ekspresjonistycznymi, skupionymi na jednorazowości wypowiedzi, na *parole*. Awangarda jest już jednak formacją, która w pełni odkryła *langue* jako system, i to system semiotyczny, w takim samym stopniu jak inne oparty na podstawowej, opisanej przez Marksa operacji – powstawaniu wartości na skutek wymiany i

⁵ K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej – Tom I – Księga I – Proces wytwarzania kapitału*, red. P. Hoffman, Warszawa 1951, s. 132.

⁶ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 2002, s. 120–130.

cyrkulacji⁷. Powołajmy się na diagnozy Romana Jakobsona, z opublikowanego w roku 1933 eseju *Co to jest poezja?*:

Druga połowa XIX wieku była okresem szybkiej inflacji językowych znaków. [...] Empiryzm i naiwny realizm w filozofii, liberalizm w polityce, kierunek młodogramatyczny w językoznawstwie, kołyszący iluzjonizm w literaturze i na scenie, czy to będzie naiwność naturalistycznej iluzji, czy solipsystyczna iluzja dekadenska, atomizujące metody literaturoznawstwa (a właściwie nauki w ogóle) – tak się nazywają rozmaite źródła, za pomocą których ratowano kredyt słowa i wzmacniano wiarę w jego realną wartość. A teraz! Współczesna fenomenologia konsekwentnie ukazuje językową fikcję i dowcipnie uzasadnia podstawową różnicę między znakiem a oznaczonym przedmiotem, między słownym znaczeniem a treścią, do której się to znaczenie odnosi. Paralelnym zjawiskiem na polu społeczno-politycznym jest namiętna walka przeciw różnym szkodliwie abstrakcyjnym, mglistym słowom i frazom, ideokratyczny bój przeciw „słowom-oszustom”, zgodnie z obrazowym wyrażeniem⁸.

Te językoznawcze tropy stwarzają kilka przynajmniej pól do refleksji nad ówczesną popularnością ekonomicznego myślenia. Po pierwsze język artystyczny wchodzi w mariaż z językiem naturalnym, spożytkowanym na potrzeby reklamy i od początku użytkowanym w ramach systemów handlowych. Wspomniane przez Jakobsona, naiwne zaczarowywanie świata, musiało w końcu ustąpić tezie o całkowitej arbitralności, a tym samym płynnej wymienialności znaków. To prowadzi do walki poetów o oczyszczenie języka z pustosłowa i nawet w samej literaturze przekłada się na postulaty ekonomizacji wypowiedzi i myślenia, dążenia do klarowności, odsłonięcia reguł całego procesu wymiany.

Jeśli wziąć pod uwagę, że analogia ekonomiczna w języku pierwszej awangardy ma w sobie tyleż z rzeczywistego rozpoznawania koniunktur gospodarczych (aspekt teoretyczny) oraz sytuacji po pierwszej wojnie (aspekt socjologiczno-praktyczny), ile z etyki, dostrzeżemy, że funkcjonuje ona w pismach z epoki na różnych poziomach i bardzo łatwo o ekwiwokację. Odniesienie jej do samego wiersza, a więc pola estetycznego, a dalej językowego, jest ostatnim etapem, przy czym na ogół pomija się (tak w opracowaniach, jak i w samych tekstach programowych) fazy pośrednie i występujące między nimi przesunięcia semantyczne. ‘Ekonomiczność’ w dyskursie pierwszej awangardy pojawia się bowiem na trzy co najmniej sposoby: 1) jako postulat związany z kondensacją i nadorganizacją semantyczną wypowiedzi (co prowadzi nas wprost do rosyjskich formalistów i późniejszej poetyki strukturalnej, jeśli chodzi o reguły wiersza, natomiast w kwestii *praxis* łączy się z fordyzmem i tayloryzmem), 2) jako postulat klarowności tejże wypowiedzi (komunikacyjnie chodziłoby tu o stworzenie demokratycznej, racjonalnej wspólnoty rozumiejących się

⁷ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 45–59.

⁸ R. Jakobson, *Co to jest poezja?*, przeł. M. R. Meyenowa [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, pod red. M. R. Mayenowej, t. 2, Warszawa 1989.

obywateli/mężczyzn, a więc dopełnienie dialektyki oświecenia, poetycko – o oszczędność słów i emocji oraz preferowanie prostoty wypowiedzi; 3) jako analogia do ekonomii politycznej, związana z pojęciem rewolucyjnej zmiany społecznej (co prowadzi nas z kolei do problemu utożsamienia ideologii z utopią, a *praxis* z *poiesis*).

W pierwszym i drugim kontekście mamy do czynienia z refleksją nad językiem oraz mniej lub bardziej uświadomioną filozofią znaku. Innymi słowy, nic nie stoi na przeszkodzie, żeby Peiper, Kurek czy Gacki postawili obok ekonomiczności – wzorem Marinettiego – męskość, kulturowo połączoną właśnie z racjonalnością i komunikatywnością. Czymś takim jest przecież zaczerpnięta od Brzozowskiego „ekonomia duszy” Gackiego, czyli – jeśli przypomnimy, że dusza funkcjonowała w latach dwudziestych wymiennie z pojęciem świadomości i *psyche* – ekonomia samej świadomości⁹. Jak pisze z kolei Przyboś w „Zwrotnicy”: poeta „ujęty w dyscyplinę ekonomii wypracował w sobie godność męskiej lakoniczności; nie narzuca się bezwstydnie z słowami, (*sic!*) śliniącego łzami i plującymi wrzaskliwą radością”¹⁰. Przytoczmy kilka innych przykładów: „Materiał oczyszczony. Wiązania precyzyjne, jasne. Całość zmontowana z maksymalną ekonomią”¹¹, „kompozycję doskonałą, tj. ekonomiczną i żelazną – minimum materiału przy maksimum osiągniętej dynamiki – nazywamy kompozycją futurystyczną”¹². Ekonomiczność to w powyższych przypadkach wydajna organizacja materiału, w zależności od kontekstu: etyczna (moralna) lub estetyczna.

Otwartość semantyczna pojęcia sprawia jednak, że łatwo o językowe potknięcie. W czwartym numerze „Linii”, w programowym szkicu, definiując nową poezję w odniesieniu do form życia zbiorowego (ale myślami będąc jeszcze chyba w autonomicznym polu sztuki), Jalu Kurek opisywał ją prostymi jeszcze pojęciami: „celowość, ekonomja, szybkość, skróty, kondensacja”. Dalej jednak sformułował dość niezręczny fragment, który zniknie już w powojennym przedruku eseju:

Umiar i wybór są zasadniczymi elementami tworzenia artystycznego. Dalej: — linia prosta. Najkrótsze połączenie wizji z przedmiotem. Liryzm telegraficzny. Słowa są jak bezrobotni. Kiedy ich nie potrzebujemy, chcą choć otrzymać zasiłek. Nie ulegajmy im. Nie płaćmy tego haraczu na rzecz gadulstwa¹³.

⁹ S. K. Gacki), *Punt wejścia nowej sztuki*, „Reflektor” 1925, nr 2, s. 62–63.

¹⁰ J. Przyboś, *Człowiek w rzeczach*, „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 210.

¹¹ S. K. Gacki, *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1(3), s. 7.

¹² B. Jasieński, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 212.

¹³ J. Kurek, *Elementy: linia prosta*, „Linia” 1932, nr 4, s. 86.

Może to tylko anegdota, ale dość symptomatyczna. Oto bowiem lewicowy twórca, o nastawieniu wyraźnie socjalistycznym, przez przypadek porównuje słowo poetyckie do bezrobotnych i brzmi tym samym jak karykatura XIX-wiecznego kapitalisty, jakby pisał wezwanie do stłumienia strajku robotniczego, „zasilek” utożsamiając błędnie z „haraczem”. To drobne nadużycie pokazuje wyrwę w samym sercu konstruktywistycznej analogii ekonomicznej „Zwrotnicy” i „Linii”. Pojęcia ekonomiczne, poddane wymogom funkcjonalizmu, nie zawsze adekwatnie łączą postulowane zaangażowanie i estetykę, a sama analogia bardzo łatwo ulega automatyzacji.

W trzecim znaczeniu, związanym ze zmianą społeczną, analogia ekonomiczna wprost implikuje ekonomię polityczną i stara się przedstawić relacje językowe jako wychyloną w przyszłość (utopijną) zapowiedź zmiany, w myśl założeń, że estetyka we własnym tempie i na własnych prawach przekształca społeczeństwo. To trzecie znaczenie jest zresztą różnorako rozwijane przez wszystkie okołoawangardowe grupy przez cały XX wiek. Raz będzie to dążenie do klarowności i kondensacji w myśl zasady oszczędzania energii i jej produktywnego zużycia na rzecz późniejszej zmiany (jako szczególny rodzaj filozofii pracy), innym razem dążenie do bezmiernego wydatkowania (poprzez zaburzanie sensu, szum, bezsens, zakłócenie) jako wyzwania rzuconego pragmatycznemu, burżuazyjnemu lub mieszczańskiemu podejściu. Wreszcie pojawi się również odmowa pracy, w tym pracy niematerialnej w kapitalizmie kognitywnym. Możemy to zaobserwować choćby w poetykach futurystycznych i dadaistycznych oraz tych współczesnych, w dużej mierze nimi inspirowanych.

Większości wspomnień historycznej awangardy – Ważyka, Brzękowskiego, Peipera, Jasińskiego, Kurka, a nawet Wata – uświadamia nam, jak nikła była w międzywojniu wiedza samych poetów o ekonomii (przy równoczesnej fascynacji większości z nich matematyką i światem liczb). Opierała się ona na ogół na pewnym zdroworozsądkowym poczuciu pozytywistycznie pojętego produktywizmu i na teoriach rodem z XIX wieku. Peiper wyłożył w swoich pismach niezwykle popularną koncepcję, wyglądającą na antropologiczną analizę relacji pracy i pieniądza. Była ona jednak zakorzeniona w ewolucjonizmie i oparta na metaforze organicystycznej, w której poeta połączył ekonomiczność jako kategorię estetyczną z ekonomią polityczną. Teoria ta miała charakter powierzchowny i zaledwie udawała pogłębione studium. Jasiński swoją wiedzę ekonomiczną uzupełniać zaczął dopiero w drugiej połowie lat dwudziestych, gdy napisał już większość istotnych dzieł z okresu futurystycznego *Sturm und Drang*. Wat w książki profesjonalnych ekonomistów zagłębił się dopiero po wojnie, próbując przemyśleć (bez)zasadność materializmu historycznego, czego

liczne ślady znajdziemy w jego notatnikach. Ważyk, z powołania matematyk, przed wojną nie znał za bardzo ani pism Marksa, ani tym bardziej krytykowanych przez niego ekonomii neoklasycznych, bo czytał głównie odziedziczoną po braciach literaturę piękną i książki historyczne; niespecjalnie znał się wówczas na filozofii, zwłaszcza społecznej. Po wojnie zachował miłość do matematyki, wyliczeń i statystyk, uprawiając przez przeszło dwadzieścia lat cybernetykę zamiast poetyki, ale tak naprawdę jedyny moment, gdy rzeczywiście stosował w pełni świadomie kategorie z zakresu ekonomii (w tym wypadku politycznej) to czas powojenny, gdy wychodzą eseje *W stronę humanizmu* (1949).

Oprócz refleksji nad filozofią języka awangardowego, kluczowym zadaniem krytyki ekonomicznej w kwestii historycznej awangardy wydaje się zatem zrekonstruowanie świadomości ekonomicznej epoki. Choć wspomniani autorzy o ekonomii piszą często, inspirowani marksizmem, Wielkim Kryzysem, a wcześniej szalejącą, powojenną inflacją, z rzadka dokonują autorefleksji nad ekonomią języka literackiego. Zwłaszcza w prozie zdają raczej relację z tego, jak powszechne było projektowanie tematów ekonomicznych na egzystencjalne i jak ta tajemnicza siła, napędzająca stosunki gospodarcze, przeszła na początku XX wieku w tajemnicę samego Życia, zmieniając się w poręczny system metafizyczny. I tak np. w krótkiej nowelce *Spirale* Stanisława Brucza (opublikowanej w „Almanachu Nowej Sztuki”, w którego kręgu chwilę pozostaniemy z racji bohatera niniejszej rozprawy) znajdziemy metaforyczny opis nowoczesnego miasta handlowego nad Adriatykiem po I wojnie światowej. O ile w nocy duszą tego miasta jest kino i dancing, a więc mechanicznie reprodukowany rytm nowoczesnego życia, o tyle w dzień jest nim giełda, gwar stosunków handlowych i wymiana towarowa: „Wewnątrz w pasmach błękitno-siwego dymu płyną smagłe, wąsate twarze bałkańskich południowców, wykrzykujących kursy walut: drachmy, franki, dynary... Oto jest czarna giełda – dzienne oblicze duszy powojennego miasta”¹⁴.

Egzotyzyzowana giełda, jako symbol dynamiki i tajemnicy, chaosu i potencjalności, kryjących się za relacjami handlowymi, była obiektem fascynacji i przekleństwem awangardowej literatury. „Czarna giełda” Brucza to przecież nie realistyczny opis szemranego kantoru, ale – podobnie jak w przypadku kina i dancingu – symbol, którego przemyslenie staje się obowiązkiem awangardowego pisarza. Jak pisał Blaise Cendrars w poemacie *Panama* (tu w powojennym przekładzie Ważyka, ale niewątpliwie znany był pozostałym twórcom z kręgu ANS i „Zwrotnicy” wcześniej): „Nie wiem co mówią katalogi

¹⁴ S. Brucz, *Spirale (fragment noweli)*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1 (1), s. 23.

bibliotek/ Nie słucham dzienników finansowych/ Mimo że biuletyny giełdy są naszą modlitwą codzienną”¹⁵. Z kolei Czesław Bobrowski, dokonując wyczerpującego przeglądu prasy francuskojęzycznej, pisze o konstruktywistach z belgijskiego tygodnika „7 arts”: „Dwa słowa powtarzają się najczęściej w «7 arts»: *ordre et economie*: porządek i ekonomia”¹⁶. Świadomość społeczna i estetyka pierwszej awangardy rodzą się w specyficznym dla całej europejskiej kultury momencie przesilenia: powolnego odchodzenia burżuazji, której cień naznaczał XIX-wieczne konflikty, przemian kupiectwa i wtargnięcia myśli ekonomicznej na salony. Rynek i napędzająca go reklama okazały się naturalnymi sprzymierzeńcami estetyk awangardowych, ale na krótko. Wciąż brakowało bowiem koncepcji, która pozwoliłaby połączyć w zgodzie z awangardowym zaangażowaniem sztukę, handel (marketing) i ekonomię polityczną.

Być może przeszkodą była wspomniana już, idąca w parze z fascynacją, niewiedza samych poetów. Jeden z podstawowych problemów stosowalności analogii ekonomicznej do metaliterackich rozważań w dwudziestolecie dotyczył bowiem neoklasycznej definicji ekonomii, która zakładała – w pewnym uproszczeniu – racjonalne gospodarowanie ograniczonymi zasobami. Każdy z elementów tej definicji zawodzi w konfrontacji z poezją. Racjonalność zderza się z pragnieniem luzowania rygorów, uwolnienia wyobraźni, przekraczania granic i wyeksponowania znaczenia przypadku w procesie tworzenia. Podobnie założenie, że język jest ograniczonym zasobem, jest założeniem błędnym, wykluczającym zarówno jego zdolność do historycznej ewolucji, jak i nieskończoną potencjalność generowania nowych znaczeń (przeciw takiej filozofii języka wystąpi w swoim programie choćby Gacki). Zasady neoklasycznej ekonomii, z jej postulatami racjonalnego oszczędzania i maksymalizacji zysków, nijak miały się więc do poetyckiej praktyki. Typowy dla ekonomii topos *homo oeconomicus*, rozmontowany już u początków antropologii ekonomicznej przez Malinowskiego, był przez naszych poetów regularnie krytykowany, najpierw z pozycji lewicowych, jako przeżytek burżuazyjny, potem z pozycji psychologiczno-naukowych. *Homo futurus* miał się stać zaprzeczeniem racjonalnego gospodarza i administratora. Jego zdolności poznawcze były ograniczone, poczucie humoru plebejskie, a percepcja chaotyczna i fragmentaryczna, podobnie jak poeinsteinowski świat wokół niego. Jak ujmie to po latach Ważyk: „Nazwy prądów czy ugrupowań bywają konwencjonalne, są jednak nazwy, które

¹⁵ B. Cendrars, *Poezje*, red. A. Ważyk, Warszawa 1962, s. 79.

¹⁶ C. Bobrowski, *Czasopisma francuskie*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2 (4). Bobrowski to wyjątkowo ciekawy przypadek, jako jedyny z grona twórców był bowiem wykształconym prawnikiem i ekonomistą, przyszłym profesorem Uniwersytetu Warszawskiego, redaktorem naczelnym dwutygodnika „Gospodarka Narodowa” w latach trzydziestych.

muszą mieć jakieś pokrycie. Czytając poetów dzisiejszych, poetów z prawdziwego zdarzenia, których interesuje świat i ludzie, ludzie osaczeni psychicznie, poranieni przez historię, obdarzeni, jeśli można to nazwać darem, wrażliwością urazową, spostrzegam z pewnym zażenowaniem, że korzystają z obrazów i myśli zatracających absurdem, z sytuacji groteskowych, z humoru obiektywnego, z ironii słownej, ze swobodnej i luźnej kompozycji...” [DHA 101], innymi słowy ze wszystkich estetycznych osiągnięć Nowej Sztuki. Im szybciej bowiem odkrywano, że awangardowa obietnica zdeponowana jest w przyszłości, tym wyraźniej zdążano w kierunku utopii, która ekonomiczny rachunek zysków i strat czyniła niewiarygodnym, niewymiernym i niesprowadzalnym do pragmatycznego konsensusu.

Wystarczy spojrzeć z nieco bardziej socjologicznej i wolnorynkowej perspektywy, by zauważyć, że cały ten awangardowy ruch początku wieku idealnie wkomponował się w potrzeby kapitalizmu, ba, właściwie leżał u podstaw konstytuowania się nowoczesnego, międzynarodowego rynku sztuki. Druzgocącą krytykę kubizmu, futuryzmu, dadaizmu i surrealizmu, ze wszystkimi ich eksperymentatorskimi zakusami, przeprowadził już w latach trzydziestych Jerzy Stempowski, zarzucając dawnej bohemy i późniejszym przedstawicielom „sztuki procedystycznej” w najlepszym razie naiwność, a w najgorszym skrajny koniunkturalizm i cichy sojusz z burżuazją:

Wchodząc do bohemy, nowi literaci znaleźli się w biurze reklamy i propagandy, zajęтым właśnie wielkim businesssem i posiadającym doskonale wyrobione stosunki z najlepszą klientelą. Powstanie szkół literackich wewnątrz bohemy dało możliwość klientom tej ostatniej zapoznać się z nowym gatunkiem towaru. Bohema malarska propagowała modne płótna, które po zmianie mody nie nadawały się więcej do żadnego użytku. Literacki przynosił towar tańszy i płynniejszy zarazem: idee, nieco mętne, ale pełne siły dynamicznej. Idee ich nie posłużyły wprawdzie do tworzenia arcydzieł sztuki, ale znalazły inne, doniosłe, nieobliczalne w skutkach zastosowania.¹⁷

Trudno odmówić Stempowskiemu trafności wielu diagnoz, nawet jeśli stawiane były na gorąco, w sposób nazbyt upraszczający i zradykalizowany. Awangarda jako formacja społeczna jest dzieckiem giełdy i przemysłu fabrycznego oraz wytworem bogacącego się społeczeństwa mieszczańskiego, w pełni od niego uzależnionym. Jako formacja estetyczna pojawia się na prawach wewnętrznego, dialektycznego momentu naiwnej na ogół negacji mieszczańskiej estetyki. W *Chimerze...* uwypukla się jednak ten aspekt produkcji artystycznej, który sugeruje, że jakiegokolwiek krytyczne wkroczenie sztuki w kapitalizm z płaszczyzny estetycznego eksperymentu nie jest w ogóle możliwe. Powodzenie takiego

¹⁷ J. Stempowski, *Chimera jako zwierzę pociągowe*, [w:] tegoż, *Szkice literackie, t. 1: Chimera jako zwierzę pociągowe 1929–1941*, wyb. i oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1988, s. 163.

eksperymentu uzależnione jest bowiem w pełni od uznania w oczach potencjalnej klienteli, ta zaś istnieje – zdaniem krytyka – w teraźniejszości, a nie w odroczonym czasie przyszłym (jak zakładałby wariant utopijny). W ten sposób cała właściwie awangarda zostaje zredukowana do marketingowej forpocztu przemian epoki fordowskiej, która na zawołanie estetyzuje maszynową produkcję lub pod hasłami kreatywności i suwerenności mylnie inwestuje siły w podwaliny społeczeństwa konsumpcyjnego. Choć po części osadzona w analizie historycznej, teza ta wydaje się opierać na wątpliwej analogii, korzystającej zresztą przede wszystkim z przypadku włoskiej nacjonalizacji sztuki i domniemanego sojuszu między artystami a burżuazją. Nie sposób nie dostrzec w niej zapowiedzi zagrożeń epoki kognitywnego kapitalizmu¹⁸, postulowałbym jednak rozpatrywanie symbolicznych ekonomii awangardy z wnętrza ich własnych systemów, z poziomu praktyk semiotycznych, a nie ironicznie wymierzonej w nie socjologii produkcji sztuki.

Ekonomiczna wyobraźnia Wata, Jasieńskiego czy Sterna nie mogła się opierać na refleksji nad miejscem języka w kapitalizmie kognitywnym, nie mogła więc wziąć pod uwagę ryzyka powiązania słowa i produkcji w relacji towarowej. Czerpała raczej z filozofii pozytywistycznej (organicyzm społeczny warszawskich pozytywistów) i socjologii, później zaś z rosyjskiego formalizmu i początków antropologii, z tematów modnych w epoce i z wczesnych opracowań ekonomicznych, których rozwój przypada właśnie na początek XX wieku. W 1911 roku ukazał się – reklamowany jako pierwszy rodzimy podręcznik do ekonomii – *Pieniądz* Adama Krzyżanowskiego, a w 1919 pomyślana zarazem jako podręcznik, jak i wprowadzenie do zagadnień przemian gospodarczych i kryzysów związanych z I wojną światową, *Nauka o pieniądzu i kredycie* tegoż autora. W latach dwudziestych myśl ekonomiczna, zwłaszcza skupiona na teorii monetarnej, przyrastała wykładniczo i – na skutek kolejnych, nawracających krachów oraz otwartej dyskusji nad finansami państwa – przebijała się do szerokiego obiegu (zwłaszcza liberalna, neoklasyczna szkoła krakowska¹⁹).

Podstawowym problemem naszej gospodarki po I wojnie światowej, prócz konieczności skonsolidowania rozbitych, lokalnych przemysłów, była właśnie kwestia regulacji pieniądza i zapewnienia stabilności waluty w obliczu szalejącej hiperinflacji. Jako że wciąż jeszcze obowiązywał parytet złota, chodziło przede wszystkim o stworzenie w nowopowstałym

¹⁸ Jak pokazuje niedawne rozejście się inspirowanych myślą Gilles’a Deleuze’a filozofii akceleratorizmu (skupionych na celowym zintensyfikowaniu semiokapitalistycznej produktywności, co brzmiałoby w zgodzie z interpretacją awangardy przez Stempowskiego, tylko w zmodernizowanym porządku produkcji), możliwe są warianty i lewicowe, emancypacyjne (np. Nick Srnicek), i skrajnie prawicowe, faszystowskie wręcz (Nick Land).

¹⁹ Por. A. Lityńska, *Szkoła Krakowska (1921–1939)*, Kraków 1983.

państwie rezerw kruszcu, które byłyby zabezpieczeniem dla emitowanych pieniędzy. Udało się tego dokonać, częściową zresztą, dopiero w 1924 roku po reformach Władysława Grabskiego, polegających m.in. na ograniczeniu ilości pieniędzy w obiegu i przywróceniu standardu złota²⁰. Doskonałe świadectwo tego chaosu i prób lokowania kapitału w jakiegokolwiek materii znajdziemy w *Epizodzie* Ważyka, którego więcej uwagi poświęcę w następnym rozdziale.

Kolejnym, tym razem długotrwałym problemem okazało stworzenie stabilnego systemu publicznych finansów, opartych w dużej mierze na państwowych kredytach i emisji obligacji. Jeśli przyjrzeć się temu bliżej, ekonomiczna myśl dwudziestolecia międzywojennego w Polsce uruchamiała już analogiczny, charakterystyczny dla całej ekonomii piśmiennej proces odraczania spłaty. Jak prognozował w „Drodze” Ignacy Gliksman, ceniony specjalista od kwestii ubezpieczeń społecznych: „W braku rezerw pieniężnych rękojmią wykonania zobowiązań przez ubezpieczenia społeczne są siły płatnicze ludności w przyszłości. Jeśli siły te wzrosną, osoby ubezpieczone otrzymają należne im renty”²¹. Rezerwy oczywiście były zbyt skromne i nie były w stanie pokryć ani ubezpieczeń bieżących, ani rent socjalnych, ani podstawowych zobowiązań państwa w zakresie opieki społecznej. Liczono zatem na wzrastające siły płatnicze w przyszłości, zakładając – w zgodzie z neoklasyczną ekonomią i typowo kapitalistyczną utopią progresywnego rozwoju – ciągły proces bogacenia się narodu, z kluczowym dla całego modelu, zwiększającym się i coraz bardziej odraczanym długiem.

Bardziej znacząca dla analogii ekonomicznej, na której dziś opieramy badania z zakresu ekonomii symbolicznych w literaturze, wydaje się jednak popularność pism Maxa Webera i George’a Simmela. Przypomnijmy, że *Filozofia pieniądza* ukazała się w Polsce już w roku 1904 w niepełnym tłumaczeniu Leona Belmonta i była znana w kręgach intelektualnych, zwłaszcza niemieckojęzycznych. Simmelem inspirowali się Brzozowski, Leśmian i Irzykowski. Ten ostatni zwracał nawet uwagę na usamodzielnianie się wyższych systemów kulturowych (nadbudowy) oraz na postępującą na skutek tego alienację: „środki życia pasożytnie przykrywają jego cele i same stają się celami (np. pieniądz)”²². Trudno tego spostrzeżenia nie odnieść do późniejszej, opartej na monetarnej metaforze antropologii ekonomicznej Peipera.

Jeszcze inny kontekst, na ogół pomijany w rozważaniach nad popularnością ekonomizacji estetyki w awangardowym dyskursie, dotyczyłby filozofii. Na początku XX

²⁰ Por. J. Skodlarski, *Historia gospodarcza*, Warszawa 2012, s. 217–245.

²¹ I. Gliksman, *Drogi i manowce systemu ubezpieczeń w Polsce*, „Droga” 1936, s. 16.

²² K. Irzykowski, *Simmel*, „Maski” 1918, z. 30, s. 598.

wieku rozwijały się na rodzimych uczelniach badania nad filozoficzno-antropologiczną koncepcją, którą dziś uznać byśmy mogli za początki teorii komunikacji i teorii umysłu. Mowa o propagowanym pod koniec XIX wieku przez Ernsta Macha i Richarda Avenariusza empiriokrytycyzmie, hołdującym zasadzie „ekonomii myślenia”²³. Obszerną rozprawę na ten temat poczynił choćby Joachim Metallman, przyrodnik i profesor UJ, który przed wojną sformułował holistyczną koncepcję kultury i biologii opartej na emergencji, a więc niewyprowadzalności systemu z jego elementów składowych. Położył on fundament pod naukowy konstruktywizm oraz teorię systemów w obrębie cybernetyki. Zanim jednak do tego doszło, przedstawiał naukowe zastosowania omawianej metody, która była tyleż wykładem metodologii nowoczesnej nauki, co filozofią duszy:

zestawiając rezultat analizy teorio-poznawczej pewnego pojęcia z jego codziennym, zdawkowym znaczeniem, z jego prostą funkcją, usiłując pogodzić stanowisko naiwne, które »daje« nam substancje, rzeczy, siły z rezultatem krytyki, która zamienia »byty« na złożone pojęcia, ukryte w niezmiennie prostych wyrazach, stajemy przed objawem ekonomii²⁴.

Dodajmy, że z naszego kręgu zainteresowań, tzn. pierwszej awangardy, z Metallmanem współpracował z choćby Leon Chwistek, który od sztuki formistycznej, działającej w zgodzie z ekonomią myślenia, przeszedł w latach trzydziestych do teorii mnogich rzeczywistości i estetyki antyunistycznej. Przyszły wybitny antropolog, Bronisław Malinowski, ekonomii myślenia poświęcił obroniony na Uniwersytecie Jagiellońskim doktorat – *O zasadzie ekonomii myślenia*²⁵. Zagadnienie to pozostawało istotne nie tylko dla Witkacego czy Chwistka, ale też np. dla Ważyka, za sprawą czytanego przez niego uważnie matematyka (a potem filozofa) Henri Poincarégo.

Na podstawie szkiców polskich epistemologów z tamtych czasów możemy prześledzić, jak „ekonomia myślenia” usamodzielnia się i przenosi na różne systemy semiotyczne, oznaczając w zależności od kontekstu: zwięzłość, klarowność, kondensację, oszczędność, krytycyzm lub pragmatyzm. Za wszystkimi tymi wystąpieniami przymiotnika ‘ekonomiczny’ w kontekście formułowania myśli i posługiwania się językiem stoi przesłanka o minimalizacji kosztów (energetycznych) i maksymalizacji korzyści (poznawczych). Dążność do wyznaczania w tym duchu ram poznawczych opartych na doświadczeniu oraz rozumienie

²³ O wpływie empiriokrytycyzmu na formację intelektualną początku XX wieku Por. P. Tomczok, *Brzozowski a empiriokrytycyzm*, [w:] Stanisław Brzozowski: *ko-repetycje*, tom 2, red. T. Mizerkiewicz, A. Skrendo, K. Uniłowski, Katowice 2013; J. Franczak, *Poszukiwanie realności: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.

²⁴ J. Metallman, *Zasada ekonomii myślenia, jej historia i krytyka*, Warszawa 1914, s. 11.

²⁵ B. Malinowski, *Dziela. T. 1. Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego. O zasadzie ekonomii myślenia : pogląd na genezę religii ze szczególnym uwzględnieniem totemizmu*, oprac. A. K. Pauch, Warszawa 1980.

samej nauki jako ekonomicznego opisu faktów będzie stanowić podstawę przyszłego empiryzmu logicznego, jakże bliskiego samemu Ważykowi, ale też przyczyni się do zdefiniowania nowoczesnej fenomenologii percepcji. Nie powinno więc dziwić, że zarówno grupa „Zwrotnicy”, jak i nieco późniejszy „Almanach Nowej Sztuki” kwestię klarowności percepcji połączyły bezpośrednio z poetyką oraz zdolnością wiersza do nazywania rzeczywistości i orzekania o faktach.

Między zatrutą i akumulacją

Pewien zdroworozsądkowy konsensus na temat ekonomii politycznej w epoce, w której Ważyk zaczyna edukację estetyczną, możemy wydobyć z groteski Franciszka Mirandoli, tłumacza i prozaika, pisarza co prawda młodopolskiego, ale uważanego następnie za ekspresjonistę, protosurrealistę, a przy tym jednego z twórców polskiego *weird fiction*. Jego utwór *Uproszczony sposób (Groteska)* pochodzi z czasów słynnych *Tropów*, a ukazał się w „Maskach” w 1919, gdzie towarzyszyły mu m.in. szkice Irzykowskiego wokół Simmela²⁶. Opowiadanie stanowi rodzaj kpiny z europejskiej polityki kolonialnej I wojny światowej, ale poddane zostało typowej dla groteski, humorystycznej hiperbolizacji, dzięki czemu jeszcze lepiej odsłania pewne powszechne przeświadczenia o ekonomii politycznej.

Tematycznie utwór Mirandoli dotyczy kluczowej dla kapitalizmu relacji centrum-peryferie, natomiast cała fabuła skupia się wokół prób translacji języka neoklasycznej ekonomii na racjonalny sposób funkcjonowania kultur kolonialnych. Dwóch władców hinduskich królestw próbuje zaradzić kryzysowi głodu, który jest wynikiem globalnego konfliktu w Europie. Rady, które otrzymują od swoich ministrów, składają się na całe spektrum prostacko wyłożonej, kolonialnej ekonomii politycznej w duchu ricardiańskim, np.:

Główna rzecz, powtarzam Waszej Wysokości, to oszczędność! Tylko wówczas odniesiemy korzyść, tylko wówczas przyda nam się na coś zmniejszenie ludności, gdy nie zwiększymy własnych długów i nie obciążymy jakimś zobowiązaniem tych towarów niewielu, jakie posiadamy²⁷.

Przetwarzając uproszczone tezy ekonomii politycznej, wykładanej przez Brytyjczyków, władcy dochodzą do dziwnego wniosku, zgodnego jednak z antropologicznymi ustaleniami z epoki – że nadprodukcję dóbr w centrum towarowej cyrkulacji trzeba było roztrwonić, i stąd właśnie w Europie I wojna. Ekonomia kapitalistyczna, oparta na prostym rachunku zysków i

²⁶ F. Mirandola, *Uproszczony sposób (Groteska)*, „Maski” 1918, s. 474–476 (z. 24), s. 492–495 (z. 25).

²⁷ Tamże, s. 475.

strat, okazuje się skrajnie ahumanitarna, a przy tym dość absurda. Taka logika doprowadza bowiem do konfliktu Nepalu z Bhutanem, który ma w zgodnej opinii władców rozwiązać kryzys uchodźczy i związany z nim kryzys ekonomiczny w wyeksploatowanym kolonialnie królestwie. Jak możemy się domyślić z groteskowej konwencji całości, do wojny ostatecznie nie dochodzi. Gdy obie armie, zwiedzione ideologicznymi i religijnymi obietnicami oraz wizją zaspokojenia podstawowych potrzeb bytowych, stają już w pełnej gotowości, nagle zjawiają się brytyjscy agenci handlowi i uświadamiają radży, że nie jest on suwerennym władcą, a wojna z innym krajem nie jest jego samodzielną decyzją. Przeciwnie, to wyłącznie interes ekonomiczny, w którym korzyść musi odnieść brytyjski przemysł:

— Ponownie ofiarujemy Waszej Wysokości różne towary!... — zaczął któryś nieco uprzejmiej. — Wszakże są one czasu wojny konieczne!
— Nie mogę brać tych rzeczy. Nie są mi potrzebne, a po wtóre...
— Weil!... Damy na kredyt, na zastaw.
— Ale kto będzie płacił?
— Państwo...
— Państwo nie zapłaci...
— Owszem, wejdziemy na hipoteki, na kopalnie, na płody...
— Ładny interes!... Ależ panowie, co wy gadacie?
— No... jak wojna, to wojna!
— Wojna jest na to, byśmy zarobili... Jasne... pan nie dajesz zarobić, przeto nie wolno się bić.

Mirandola komentuje cały mechanizm pierwszej wojny światowej, wojny kolonialnej, z charakterystyczną hiperbolą, której nie powstydziliby się Jasiński czy Uniłowski. Przywołuję jednak ten tekst, żeby pokazać coś innego: powszechną dla czasów okółowojennych świadomość ekonomicznego charakteru konfliktu oraz związaną z tym postępującą ekonomizację wszystkich dziedzin życia: przejmowanie władzy przez kapitał nie tylko nad ludzkim życiem, ale też nad tym, co kiedyś nazwalibyśmy państwową władzą suwerenną. Mirandola dobrze ujmuje ten moment przełomu XIX i XX wieku, gdy symboliczna władza królewska ostatecznie ustępuje władzy ekonomy, kierującego się jedynie abstrakcyjnym prawem zysku, opartym na stosunkach podaży i popytu.

Wojna jest u Mirandoli pojmowana – zupełnie jak w energetycznej ekonomii zatrzy Bataille’a – jako sposób rozładowania nadmiaru energii i towarów poprzez destrukcję. Ma więc w tym groteskowym, a jednak paradoksalnie sensownym, umocowanym w pewnych przeświadczeniach ekonomicznych, charakter globalnego potlacz, który jest jedynym znanym nam rozwiązaniem kapitalistycznej nadprodukcji i nierównej redystrybucji. Kapitalistyczna teoria akumulacji obejmuje jednak nie tylko tych, którzy bezpośrednio ją praktykują, ale też tych, którzy są na obrzeżach imperium, a ich system wartości zupełnie się z nią nie pokrywa. zdaje się, że właśnie po to pisarzowi egzotyzacja – żeby móc zderzyć

rozwinętą gospodarkę kapitalistyczną imperium brytyjskiego z feudalną, opartą na religijnych prerogatywach, gospodarką podporządkowanych monarchii, bliskich kulturom plemiennym. Sprawa jest z góry przegrana, bo kapitalizm w tej postaci wchłania i znosi wszystko.

Groteskowa „ekonomia zatury” przeciwstawiona równie groteskowej „ekonomii neoklasycznej”, pokazuje powszechne dla czasów powojennych rozdarcie między symbolicznymi rachunkami futuryzmu i konstruktywizmu. Ten pierwszy może i jest prostacki i niehumanitarny, ale też ekstatyczny i wymykający się zasadzie akumulacji. Dąży do zawiązywania (utopijnych) więzi, opartych na wymianach usług i energii, ale niezapośredniczonych w towarach. Ten drugi jest bardziej wysublimowany, typowo kolonialny, bo wyzysk przesuw na obrzeża systemu (proto-outsourcing), ale jest również niehumanitarny, nie służy już bowiem nawet suwerennej władzy i nikt nie może go kontrolować. Nie powinno dziwić, że z globalnego konfliktu, który zdestabilizował światowe systemy ekonomiczne, futuryści wyciągną katastroficzne i anarchistyczne wnioski, a twórcy bardziej mieszczańscy będą próbowali tę stabilność w obrębie własnych języków literackich przywrócić.

Futurystyczne przeceny

Ekonomia futuryzmu będzie miała przede wszystkim charakter utopijnie energetyczny i fluktuacyjny. Będzie specyficzną ontosemiologią, łączącą pragnienie przewartościowania minionego porządku z gwarantem transakcji w postaci upływu samego czasu. Jak zauważał Jasieński, żeby człowiek nowoczesny (proletariusz) mógł obcować ze sztuką, potrzebuje przecież dwóch rzeczy – czasu, który będzie mógł przeznaczyć na wymagającą jego uwagi grę estetyczną oraz energii, którą spożytkuje na intelektualny wysiłek, nie zaś na pracę zarobkową. Autor *Pieśni o głodzie* był świadomy, że wykreowanie nadmiaru (wartości dodanej) nie w sferze produkcji, lecz w sferze „tworzenia siebie”, prowadzić może do czegoś, co nie jest bezpośrednio uwikłane w materialistyczną konieczność, skutkuje więc rozwojem intelektualnym i duchowym i będzie miało emancypacyjny charakter. To oczywiście paradoks zaangażowanej awangardy: z jednej strony niezbędnej towarzyszącej rewolucji i zmiany społecznej, z drugiej owocu bogacących się społeczeństw mieszczańskich, możliwego na prawach pewnego zbytku, trwonienia energii, potłacz, prowadzącego do zamachu na mieszczańską logikę. Na to naiwne, ekonomiczno-energetyczne uwikłanie całego futuryzmu

wskazywał jeden z jego krytyków, Aleksander Kołtoński na łamach „Zdroju”, w satyrycznym szkicu *O dzieł sztuki futurystycznym wartościowaniu*:

Wychodząc z założenia, że każda z czynności ludzkich jest „projekcją energii nerwowej”, dwaj futuryści Bruno Corradini i Emillo Settemelli – podporządkowują mu również sztukę i dochodzą do wniosku, że jako taka może być najdokładniej „wymierzona”. (...) za miernik energii owej służyć może właśnie opór, jaki dzieli pierwiastki [sztuki] przed ich połączeniem oraz siła, z jaką zostały następnie z sobą zespolone. (...) „Trzeba ważyć myśl i sprzedawać ją jak każdy inny towar” – powiadają, a w ten sposób usystematyzowaniem będzie ostatecznie i społeczne stanowisko artysty, uważanego dotychczas powszechnie za jednostkę socjalnie wykołowaną. Na rynku wszechświatowym o wartości jego utworów stanowić będzie oczywiście ich rzadkość, cenę zaś oznaczać wypadnie przez rozkładanie ich na poszczególne, zbiegające się na nie pomysły, przez określenie przy pomocy rachunku niepospolitości tych ostatnich, czyli obliczenie zużytych na nie energii artystycznych, wreszcie przez przyjęcie na tej podstawie dla każdego z nich pewnej „ceny stałej” oraz ostateczne wszystkiego zsumowanie. Otrzymana w ten sposób liczba odpowiadać musi całkowitej ilości zastosowanej siły twórczej, której cena wahać się może w granicach zwykłych notowań swego rodzaju giełdy artystycznej i handel którą podlegać będzie specjalnemu prawu ochronnemu, uniemożliwiającemu wszelkie tolerowane tu dziś nadużycia.²⁸

Ten fragment dobrze pokazuje nie tylko to, jak czytane były postulaty futurystów pośród innych, bardziej konserwatywnych przedstawicieli literatury, ale też jak groteskowe wnioski teoretyczne wyciągnąć można z futurystycznej ekonomii energetycznej, gdy wartość oprzemy – w zgodzie choćby z marksowską filozofią – wyłącznie na pracy. Dochodzimy tu zarazem do wyraźnego pęknięcia między futurystami a „Zwrotnicą” i pokrewnymi jej konstruktywistycznymi podejściami. Ci pierwsi, mimo rozwijanych ciągle analogii z pracą maszyn, stawiali przede wszystkim na naddatek, generowanie napięć, ale bez klarownego pomysłu na społeczne zagospodarowanie ujścia tej wyprodukowanej energii. Ich język nie działał „na kredyt”, próbując zawczasu spłacić dług wobec przyszłości, jak utrzymało się to w poststrukturalnej analizie ekonomii językowych. Raczej nieustannie emitował walutę słów, licząc, że z chaosu naddatku i możliwości z czasem wyłoni się nowy porządek. Choć futuryści powoływali się na maszynę jako maksymalnie sfunkcjonalizowany przykład stosunku włożonej energii do wykonanej pracy, zaangażowanie sztuki w zmianę społeczną polegało w ich przypadku na zaburzeniu bilansu energetycznego, a nie na skrajnej utylitaryzacji. Na podstawowym poziomie to zakłócenie rytuałów i konwencji związanych z burżuazyjną codziennością, na wyższym zniszczenie struktur, które te rytuały podtrzymują w myśl zasady, że instytucje są tylko utrzymującymi się w czasie praktykami.

Jedna z tez, jakie tu stawiam, dotyczy tego, że spotęgowana przez futurystów akumulacja znaczenia nie była walką o lepsze wykorzystanie lub zainwestowanie energii, ale

²⁸ A. Kołtoński, *O dzieł sztuki futurystycznym wartościowaniu*, „Zdrój” 1919, z. 6, s. 119.

o jej dewaluację, o przeciążenie znajdującego się i tak w kryzysie systemu znaczącego, aż do momentu jego rozpadu. Stąd formułowane w kolejnych manifestach licytacje, nie tylko dotyczące dorobku przeszłości; stąd owo słynne „Ogłaszamy za St. Brzozowskim wielką wyprzedaż starych rupieci. Sprzedaje się za pół darmo stare tradycje, kategorie, przyzwyczajenia, malowanki i fetysze”²⁹; stąd też u Jasieńskiego w *Wierszu do futurystów* przeczytamy o katalogowej wręcz wyprzedaży słów:

I wyciągnę ci z głowy,
jak magik,
domy,
okręty,
księżyce
i dragi,
kobietę z dzieckiem,
flagi wszystkich nacji,
bezcenne słowa po dolarze karat.
Dzisiaj sprzedaję hurtem
z licytacji
cały aparat.³⁰

Była to ekonomia oparta na trwonieniu i spotęgowanej dewaluacji znaczeń, która przychodzi po energetycznym przeinwestowaniu. Zerwanie z tradycją, skandalizowanie i obrazoburstwo to nie przyczyny futurystycznej rewolucyjności, ale środki prowadzące do celu. Chodzi o przeciwstawienie się utylitarnemu racjonalizmowi mieszczaństwa i jego mitowi człowieka ekonomicznego, który nieświadomie aktualizuje tylko akumulacyjne tendencje kapitału.

Problematykę ekonomiczną manifestów futurystycznych, sygnowanych przez Jasieńskiego, omówił ciekawie Kłosiński w szkicu *Wojownicy awangardy*³¹, choć w naszych interpretacjach są pewne rozbieżności, którymi zajmę się dalej. Polski futuryzm od włoskiego i rosyjskiego różnił się zmianą sfunkcjonalizowania retoryki militarnej. Wojna i globalny konflikt przeszły u nas w bijatykę chłopców w piaskownicy, a nasz futuryzm miał wyraźnie pacyfistyczne nastawienie, co było skutkiem I wojny światowej. W miejsce XIX-wiecznej, ekspansywnej ekonomii podboju, która przewija się przez pisma Marinettiego, nasi futuryści proponują coś innego: rodzącą się refleksję o systemie językowym jako części systemów semiotycznych społeczeństwa kapitalistycznego, i to ten system językowy chcą zawojsować i przekształcić. Zaczynamy jednak od zmaterializowania języka i materialistycznego namysłu nad jego wartością. Piszą Wat ze Sternem, zresztą w całkowitej zgodzie z tezami Marinettiego: „Słowa mają swoją wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek. Zajmują miejsce w

²⁹ B. Jasieński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, [w:] tegoż, *Utwory Poetyckie. Manifesty. Szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1972, s. 200.

³⁰ Tenże, *Do futurystów*, [w:] tamże, s. 52.

³¹ Kłosiński, *Wojownicy...*, dz. cyt.

przestrzeni, są to decydujące wartości słowa”³². Następnie pojawiają się u nich uwagi o kryzysie kulturalnym. W *Do narodu polskiego* zostaną one postawione w bezpośrednim kontekście upadku systemów gospodarek narodowych, wywołanego wojną. Okazuje się też, że kryzys ducha narodu jest zdaniem futurystów po prostu kryzysem zdolności produkcyjnej („byliśmy już narodem-panopticum, produkującym tylko mumie i relikwie”³³). Jeszcze później wprowadzi Jasiński refleksję nad czasem i możliwością poświęcenia go sztuce oraz postawi maszynę – dość tendencyjnie – za wzór „ekonomiczności, celowości i dynamiki”. Jak pisze w kolejnym manifestie: „kompozycję doskonałą, tj. ekonomiczną i żelazną – minimum materiału przy maksimum osiągniętej dynamiki – nazywamy kompozycją futurystyczną”³⁴. Pojawia się zatem przed artystą konkretna wytyczna: oszczędzenia czasu, jaki na sztukę poświęcić musi (może) odbiorca.

Wszystkie te futurystyczne tezy brzmiały retorycznie efektownie, ale w kontekście ekonomii symbolicznych skazane są na wewnętrzną sprzeczność. Przeczy im też praktyka poetycka autorów, którzy nie tworzą wcale w imię sfunkcjonalizowanej komunikatywności, lecz właśnie przeciw niej. Wbrew Kłosińskiemu twierdzę, że funkcjonalistyczna teoria sztuki, sztuki masowej, skupionej na szerokim odbiorze, była wynikiem jedynie pewnych retorycznych automatyzmów i hiperbolizującej poetyki manifestu (i pasuje raczej do tendencyjnej literatury komunistycznej, niż do samego futuryzmu). Już te wybrane fragmenty manifestów zawierają bowiem luki nie do przezwyciężenia. Fascynacja maszyną nie prowadzi Jasińskiego, Wata ani tym bardziej Sterna do produktywności poprzez przyspieszenie procesu produkcji dzieła (swoisty wariant akceleratoryzmu) i zwiększenie jego komunikatywności, lecz do tezy o estetycznej „maksymalizacji dynamiki”. Również porzucenie pisowni ortograficznej na rzecz fonetycznej nie jest oszczędnością znaków, lecz zamachem na przyzwyczajenia i semantyczną rozrzutnością.

W pożegnaniu futuryzmu pisał Jasiński: „był to czas dziwny i piękny, czas, w którym każda strofa była pchnięciem, każdy wiersz – obroną, czas, gdzie poezje preparowało się jak dynamit, a słowo stawało się kapslą”³⁵. W tym wybuchowym, zapalnym charakterze języka, streszczałby się programowy militarizm. Za główne osiągnięcie rodzimego futuryzmu uznaje zresztą autor *Pieśni o głodzie* dialektyczne przezwyciężenie maszyny (choć może bardziej: immunizujące wchłonięcie jej): „Futuryzm polski nauczył człowieka

³² A. Wat, A. Stern, *Prymitywiści do narodów świata i Polski*, [w:] *Antologia futuryzmu polskiego i nowej sztuki*, red. Z. Jarosiński, Wrocław 1978, s. 5.

³³ Jasiński, *Do narodu polskiego...*, dz. cyt., s. 200.

³⁴ Tenże, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, [w:] *Utwory poetyckie...*, dz. cyt., s. 212.

³⁵ Tenże, *Futuryzm polski (bilans)*, [w:] tamże, s. 231.

współczesnego widzieć w przedmiotowych formach cywilizacji piękno swego własnego wzbogaconego ciała. Uleczył go z fetyszyzmu, jakim opanowana jest cała futuryzująca myśl współczesna”³⁶. Gdy czyta się takie zdanie, albo gdy pomyśli się o cyborgicznych dynamomaszynach Tytusa Czyżewskiego, ta teza domaga się lektury w kontekście maszynizmu i to nie jako zjawisko pozytywne, lecz zapowiedź wirtualnego ciała bez organów. U podstaw futurystycznej wizji nieskończonego wydatkowania leży bowiem fantazja o przewyciężeniu ograniczeń, jakie narzuca ułomna cielesność³⁷.

Ekonomiczna refleksja polskiego futuryzmu wychodzi więc od czasu wolnego, od stosunków pracy oraz od świadomości istnienia mediów komunikacyjnych jako nośników tych stosunków. Szybko porzuca jednak zdania o ekonomicznych „realnych abstrakcjach” (jeśli użyjemy nomenklatury Tomczoka) i zajmuje się ulubionym tematem futurystów, a więc energią samą w sobie. W tym utopijnym modelu nie ma sfunkcjonalizowanego ujścia nieokiełznanej potencjalności. Przeciwnie: nadprodukcja znaczenia, a więc maksymalizacja dynamiki wiersza, musi doprowadzić do dewaluacji znaku i do krachu całego systemu języka. Pytanie jest zatem takie: na ile celem „komunikacyjnej utopii” futurystów był rzeczywiście skrajny utylitaryzm, na ile zaś jego krytyka, oparta na antropologicznych opisach alternatywnych gospodarek społeczeństw pierwotnych?

W przyjętej tu perspektywie awangardowego dążenia do utopii komunikacyjnej, wniosek jest jasny: destabilizacja systemu semiotycznego, naruszenie pola samej sztuki, jest pierwszym krokiem do marksowsko rozumianej zmiany stosunków produkcji. Tam, gdzie Jasieński zaprzestał tworzenia metakomentarza, z pomocą przyszedł mu Stern, pisząc we *Wstępie od Redakcji* „Nowej Sztuki”, że sztuka ma się wreszcie stać „nadbudową, nie trzymającą się ściśle wzorów rzeczywistości i wystarczającą samej sobie jedynie na podstawie swych walorów”³⁸ (w zamyśle: nadbudową świadomości niezafałszowanej). To Stern wykonuje radykalny krok i w stronę autonomizacji sztuki futurystycznej, i w stronę zerwania z mieszczańską logiką, podkreślając cały czas znaczenie niezrozumiałości i przypadku. Chodzi wszak o to, abyśmy „rzygnęli przerażeniem, oparzeni gryzącymi językami żywego, eksplodującego słowa”³⁹. Ten abiektałno-womitywny aspekt jest charakterystyczny dla wszystkich ekonomii nadmiaru, ekonomii energetycznych, w których nie mamy do

³⁶ Tamże, s. 327, podkreślenie autora.

³⁷ Por. M. Baron-Milian, *Awangarda płodna i bezpłodna*, [w:] *Płeć awangardy*, red. A. Kałuża, M. Baron-Milian, K. Szopa, Katowice 2019.

³⁸ A. Stern, *Wstęp od redakcji*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu...*, dz. cyt.

³⁹ B. Jasieński, *** [*Wstęp do „Ziemi na lewo”*], [w:] *Utwory poetyckie...*, dz. cyt., s. 241.

czynienia z racjonalnym pomnażaniem zysków, lecz z irracjonalnym wydatkowaniem surowców.

Jaki jest efekt tego nadmiernego wydatkowania, prócz inflacyjnego przeciążenia samego systemu? Jaka propozycja ekonomiczna wyłania się z semiotycznego nieomknięcia cyrkulacji znaków i energii u futurystów? Niewątpliwie wziąć musimy pod uwagę jeszcze jeden, tym razem biopolityczny czynnik⁴⁰. Jest nim nieokiełznana płodność, największa futurystyczna fantazja i zarazem generalny ekwiwalent całej ekonomicznej teorii Jasieńskiego czy młodego Wata⁴¹. Życie nakierowane na przyszłość, skupione na ciągłym jej umykaniu oraz na wybieganiu ku niej, możliwe jest o tyle, o ile zabezpieczone zostanie biologiczne następstwo. Zamiast na akumulacji dóbr i utowarowieniu relacji, którego pochodną jest mieszczańskie społeczeństwo rozwiniętego kapitalizmu, futuryści skupiają się zatem na wydatkowaniu energii w akcie seksualnym jako inwestycji w poczynanie nowego życia. To właśnie biopolityczna refleksja o niewyalienowanym, przyszłym życiu (*vita futura*), a więc o konieczności ciągłego ponawiania aktu reprodukcyjnego, napędza futurystyczne ekonomie. Stąd podwójna, paradoksalna rola kobiety w tej zmaskulinizowanej, patriarchalnej estetyce, która z jednej strony głosiła kult męskiej siły i prostoty, z drugiej zaś w pełni skazana była na emancypację figury kobiecej jako bogini-rodzicielki.

Konstruktywistyczne składowiska

Przeciwnie rzecz ma się z Tadeuszem Peiperem i jego uczniami. W swojej symbolicznej ekonomii, która inspiruje całą „Zwrotnicę”, a wraz z nią i większość „Linii”, autor *Raz* pozostaje do granic, archaicznie wręcz mieszczański. Swoją koncepcję ekonomii politycznej opiera na neoliberalnej wizji samoregulujących się wojen handlowych w zglobalizowanym świecie nadprodukcji: „Stare państwa otrzymały nową postać. Zmienione stosunki ich powierzchni zapoczątkują wysiłek o wyrównanie stosunku ich sił. Rozpocznie się walka o potęgę, o obfitość, o radość. Będzie wojna bez krwi. Fabryka stanie się tankiem pokoju”⁴². W podobnym duchu całą estetykę podporządkuje on pieniężnej idolatrii oraz teorii funkcjonalnego spożytkowania energetycznych (lub semantycznych) naddatków.

⁴⁰ Por.: M. Baron-Milian, *Procreation and Cooperation. On Futurist Reproduction Postulates*, trans. A. Wilczek, poems trans. J. Ziguas „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 34, s. 107–129.

⁴¹ Por. uwagi o ekonomii energetycznej i przeklętym darze Wata u Marty Baron: *taż*, *Wat plus Vat*, dz. cyt., s. 169–171.

⁴² T. Peiper, *Tędy*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 4–5; podkreślenie autora.

„Mitologia każdego czynu jest historią pieniądza”⁴³ napisze Peiper w poetycko brzmiącym zdaniu z *Miasta, masy, maszyny*, stojącym w całkowitej sprzeczności z materializmem historycznym, w którym pieniądz jest tylko pośrednikiem, a nie jedynym zwornikiem między pracą i wartością. Dalej wyjaśni autor *Raz*, powtarzając powyższe tezy w skrajnie pragmatycznym duchu: „Stosunek dochodu do rozchodu decyduje o każdym przedsięwzięciu; umożliwia je albo też uniemożliwia”⁴⁴. Estetycznie musi to prowadzić do potępienia „secesyjnych” wybryków Wata czy Jasińskiego, ich zdobień, komplikujących samą „ekonomię wyrazu”, a więc utrudniających skuteczne funkcjonowanie nowoczesnego człowieka. Problem teorii Peipera wynikał jednak z błędnego wykorzystania monetarystycznej hipotezy, wywiedzionej zresztą raczej z obserwacji i potocznej wiedzy.

Powtórzmy: cel obu grup pierwszej awangardy był taki sam. Była nim zmiana rzeczywistości, oparta na analogii między krążeniem znaków, krążeniem energii i krążeniem towarów. Ostatecznie zaś chodziłoby o zrealizowanie semiotycznej utopii komunikacyjnej, gdy krążenie energii, znaków i towarów osiągnie tożsamość, a alienacja zniknie z horyzontu podmiotu. Relacją kluczową dla futurystów pozostaje jednak stosunek energii do czasu (stąd chęć przekroczenia energetycznych ograniczeń, stąd podświadoma fascynacja *perpetuum mobile* i elektrycznością; stąd wreszcie dążenie do cyborgizacji, a więc przekroczenia organizmu żywego, ściśle warunkowanego przez czas i energię). Dla Peipera kluczowa pozostanie tymczasem metafora organiczna, fundująca całościowy system, którego żadna dewaluacja, żadna skandaliczna wyprzedaż (słów, sensów, rekwizytów) nie jest w stanie doprowadzić do krachu, a ewentualnie – jak choroba, jak wirus – chwilowo utrudni jej funkcjonowanie. Na krachu tak pojętego systemu nic byśmy nie zyskali, ani jako artyści, ani twórcy przyszłego społeczeństwa.

Raz jeszcze przywołam Kłosińskiego, z pewną rezerwą podchodząc do jego tez:

Myśl Peipera jest rzeczywiście rewolucyjna, ponieważ dąży on do przepisania *mythosu*, opowieści o człowieku i jego czynach, przy pomocy historii ekonomicznego rozwoju systemu monetarnego. [...] Peiper opisuje zmianę w systemie ekonomii symbolicznej, zmianę całego porządku symbolicznego z porządku mitycznego, który można przypisać feudalnemu sposobowi produkcji i wymiany, gdzie dominującą praktyką znaczącą jest użycie symbolu, na kapitalistyczny porządek symboliczny, gdzie każdą wymianą zarządzają ogólne ekwiwalenty: pieniądz w ekonomii, a znak w ramach systemu znaczącego. Peiper totalizuje pieniądz – ogólny ekwiwalent – kiedy nazywa system zarządzający nowym porządkiem świata „prawem czy prawami ekonomii”⁴⁵.

⁴³ Tenże, *Miasto, masa, maszyna*, [w:] tamże, s. 20; podkreślenie autora.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Kłosiński, *Ekonomia i polityka...*, dz. cyt., s. 410.

W analizie Kłosińskiego pobrzmiewają echa ontosemiologii Hörischa, chodziłoby bowiem o takie pokazanie autora *Raz*, które wyeksponowałoby jego rolę w przejściu pomiędzy społeczeństwami myślącymi na sposób feudalny, a społeczeństwami nowoczesnymi, w których porządek wyznacza abstrakcyjna cyrkulacja znaków. Próba napisania nowej antropologii ewolucyjnej, w której pojęcie funkcjonalności ukute zostanie na podstawie ekonomicznego funkcjonalizmu to rzeczywiście niemałe wyzwanie, zwłaszcza że w antropologię tę włączył Peiper również teorię wartości, a więc i jej pochodne: estetykę i szczytkową teorię konsumpcji. Jak napisze w „Zwrotnicy”, zaciekle broniąc przed Iwaszkiewiczem użytej przez siebie w jednym z tekstów formy „wartać”: „Ekonomia mowy jest jednym z praw rozwoju języka. A ekonomizm — jednym z haseł nowej literatury”⁴⁶.

Między XIX-wiecznymi, ewolucjonistycznymi teoriami młodogramatyków, związanymi ze sformułowaniem prawa historycznego rozwoju języków podług zasady oszczędności i upraszczania komunikacji, oraz ekonomizmem środków jako zasadą budowy dzieła, a koncepcją sztuki masowej i utylitarnej jest jednak rozdział. Słusznie zauważy zatem Ważyk, tocząc swój wieloletni spór z autorem *Raz*, że Peiper pozostawał bardzo niekonsekwentny i modyfikował soją teorię podług wymogów praktyki pisarskiej; „zachwalał więc metaforę i zamkniętą budowę, natomiast ekonomia środków zniknęła z postulatów teoretycznych: nie harmonizowała ani z roztrząsaniem cielesnych właściwości rzeczy, ani z konstrukcją pulsującą czy rozkwitającą” [DHA 66]. W recenzji pism zebranych nawiąże do tego zagadnienia w sposób jeszcze ostrzejszy i bardziej konkretny, mając już za sobą lata polemik z Peiperowską teorią ekwiwalentów i bezpośrednie rachunki do wyrównania w kwestii awangardowego mitu pierwszeństwa:

Peiper mówił ogólnie. W 1923 tłumaczył lokalnym zasiedzialcom: „Sztuce potrzeba życia jako laski turystycznej.” To im przypominało miłą przechadzkę nad Morskim Okiem. Po roku pisał zuchwalej: „Życie jest kasą; sztuka powinna być jej złodziejem.” Ta efektowna metafora, jedna z wielu, miała, tak samo jak tamte, charakter cząstkowy. Wyobrażenie łotryzka, który kradnie i trwoni pieniądze, nie przylegało do tez o sztuce, która ma konstruować nowy ład. Oba te zdania były poprzedzone analogią z zupełnie innej dziedziny: sztuka nie jest układem zamkniętym, niedostępnym dla sił z zewnątrz⁴⁷.

⁴⁶ Peiper w krótkim wyjaśnieniu (słusznie i zarazem z typową dla siebie przesadą) broni się przed felietonistycznym żartem Jarosława Iwaszkiewicza i tłumaczy się z zarzucanego mu błędu formy „wartałoby” jako a) małopolskiego regionalizmu b) powrotu do źródeł polszczyzny, „głęboko w biologii mowy ugruntowanym”, c) analogiami do języków romańskich oraz d) właśnie kwestią ekonomiczności wypowiedzi, gdyż forma ta jest rzekomo krótsza od „jest warte” czy „byłoby warte”. Jest to tylko jedna z odsłon konfliktu obu autorów, gdyż jeszcze w tym samym numerze „Zwrotnicy”, kolejny znowu odnosząc się do zgryźliwego felietonu Iwaszkiewicza, autor *Raz* napisze o nim „idiota” i „tuman” (T. Peiper, *Sprawa językowa*, „Zwrotnica” 1923, nr 4, s. 117; P. Peiper, *Iwaszkiewicz idjota*, tamże, s. 93; por też: <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Wartaloby-to-opublikowac;6424.html>).

⁴⁷ *Pięćdziesiąt lat temu. Ptak z węgla* [EL 265].

O ile symboliczna ekonomia futuryzmu osadzała się w postaci postulatów oraz manifestowała jako konkretne, symboliczne mikroakty łamania prawa (np. użycie języka niezgodnie z normą), o tyle ta rozpisana *expressis verbis* przez Peipera wymagała zrekonstruowania niejako wbrew jego tezom. Konsekwencją zastosowania produktywizmu do estetyki nie był bowiem wiersz maksymalnie skondensowany, lecz monstrualnie rozrośnięty, do granic, za którymi zaciera się klarowność źródłowego tematu i destabilizuje się funkcjonalność poszczególnych elementów konstrukcji. Nie powinno więc dziwić, że tom *Raz* wypełnia raczej poematy i rozległe formy, w których nadmiar słów będzie skrupulatnie zbierał fakty w kolekcje i tworzył z nich coraz bardziej rozbudowane peryfrazy (świątym przykładem jest tu słynna *Zwyżka dolara w roku 1925*). Autor *Nowych ust* rzeczywiście nie był łotrzykiem ani szmuglerem w językowych systemach wymiany (choć można by rozważać, na ile przemycił do naszego języka teorię hiszpańskiej awangardy poetyckiej – ultraizmu i kreacjonizmu⁴⁸). Nie był też podróżnikiem, flânerem (*Ma lat 22*), ani rimbaudowskim wagabundą i eksploratorem nieznanych lądów (jak chciał to przedstawić w *Krzysztofie Kolumbie odkrywcy*), lecz – pozwolę sobie na poetyzm – drobnym ciułaczem, skrzętnie gromadzącym fanty w schowku na zapleczu. Dla awangardzistów stało się to jasne już pod koniec lat dwudziestych, a skrupulatność Ważyka i niechęć do fałszywie pojętych analogii (jako echa symbolizmu) jeszcze wyostrzyła ten obraz autora *Tędy*.

Przytoczmy na koniec fragment krytycznej rozprawy Adama Zagajewskiego z jego wielkim poprzednikiem w *Świecie nie przedstawionym*:

Teraźniejszość, mówi Peiper, przejawia się nie w treści metafor, lecz w „samej robocie artystycznej, w samym kroju poetyckim”. Nowość świata przechodzi do poezji, poezja może uczynić wielki krok naprzód dzięki teoretycznemu odkryciu, że potencjalnie jest analogią świata. Poemat może przyjąć organizację odpowiadającą organizacji masy ludzkiej. Prawa ekonomii w poezji wytwarzają swój odpowiednik w postaci ekonomii, oszczędności estetycznej, w postaci rachowania efektów, wyliczania zysków poetyckich. Tworzenie artystyczne jest „robotą”, poezja jest nieomal „przemysłem” poetyckim. (...) Jest w tym arbitralność zbyt mechanicznej analogii.⁴⁹

Trudno się z tym ostatnim wnioskiem nie zgodzić, widząc jak bardzo symboliczna ekonomia Peipera wystawia się ostatecznie na ryzyko utopii akceleratorystycznej. Jeśli jednak

⁴⁸ Tym tropem, być może niesprawiedliwym, skoro wzbudził tyle polemik, podążano zresztą kilkakrotnie. Por. M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004; B. Lentas, *Tadeusz Peiper w Hiszpanii*, Gdańsk 2011; A. Kluba, *Peiper w Madrycie, czyli hiszpański topos*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17; *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*, red. P. Rypson, Warszawa 2015 (tu szkice z części *Hiszpania*).

⁴⁹ A. Zagajewski, *Budowniczy Peiper*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.

ekstatyczne, futurystyczne wydatkowanie było Ważykowi od początku obce⁵⁰, a Peiperowska hiperproduktywność wydała się groteskowa z powodu rozbijających ją sprzeczności, zaprzeczających duchowi konstruktywizmu, jak mogła wyglądać wówczas trzecia droga?

Nowa Sztuka: kolektyw pojetyczny

Ważyk wchodzi do literatury w kontekście tych dwóch wielkich, niewątpliwie najbardziej wpływowych ekonomii symbolicznych naszej poezji dwudziestolecia międzywojennego, ale wchodzi od innej strony, za pośrednictwem lektur francuskich kubistów oraz w teoretycznoliterackim towarzystwie Stefana Kordiana Gackiego i jego „Almanachu Nowej Sztuki” (dalej: ANS), lokującego się w niszy między taylorizmem Peipera, a dogorywającą już, futurystyczną destrukcją semiotyczną⁵¹. Jak rekonstruuje ten program estetyczny Krzysztoszek:

Podstawowe cechy nowego klasycyzmu polegają więc na przekroczeniu porządku związanego z popularnym rozsądkiem i zastąpieniu go ramami podświadomego, na przyjęciu prymatu poznania nad bytem (...), na stosowaniu zasady jukstapozycji i przyjęciu, znanych z systemu Peipera, reguł „ekonomii materiału”⁵².

Sprawa nie jest jednak aż tak prosta, zwłaszcza w ostatnim punkcie. Już w pierwszym numerze ANS znajdziemy bowiem atak na językowe klisze tego, co nazwać można dyskursem pierwszej awangardy, zbudowanym m.in. z mechanicznych teorii futurystów, różnorodnych awangardowych -izmów francuskich i pieniężnych metafor samego Peipera (programowa *Sztuka ludzka*). Nieco zamieszania wprowadza już krótka proza poetycka Wata

⁵⁰ Zachowały się liczne wspomnienia (co prawda powojenne, ale nic nie wskazuje na to, żeby głęboki rys osobowości pisarza zmienił się po niej diametralnie), które przedstawiają Ważyka jako człowieka oschłego i skąpego, a zarazem łasego na materialne benefity, co miało być powodem jego konfliktów z partyjnymi towarzyszami z czasów socrealizmu. Można też przypuszczać, choćby rekonstruując za *Mitami rodzinnymi* i *Epizodem* młodość autora, że kupiecko-inteligenckie pochodzenie z zamożnej mimo wszystko rodziny, ale jednak o dalekim miejscu w hierarchii (Ważyk był najmłodszym z trójki synów, młodszym od braci o kolejno pięć i dwanaście lat), nie przekładały się jakoś specjalnie na wizję luźnego stosunku do spraw finansowych. Zestaw klasycznych opowieści i anegdot o życiu Ważyka zbiera Sławomir Koper: tenże, *Życie prywatne elit władzy PRL*, Warszawa 2015, s. 198–230.

⁵¹ Rozbudowane omówienie poglądów Gackiego oraz współtworzonej przez niego grupy znajdziemy u Krzysztoszka, a najbardziej wyczerpujące u Aleksandra Wójtowicza, ale w obu problematyka społeczna (ekonomii politycznej) zostaje zmarginalizowana na rzecz kwestii estetycznych i towarzyskich. Dla Pawła Grafa jest z kolei Gacki spóźnionym futurystą i – na naszym gruncie – odpowiednikiem wczesnego etapu rosyjskiego formalizmu, „mieszanką wczesnego futuryzmu, socjalizmu utopijnego oraz konstruktywizmu bliskiego «Zwrotnicy»” (s. 364). Jako autobiograficzne omówienie ówczesnych perypetii grupy, stanowiące część rozliczeń awangardystów z własną młodością, na ogół czytany był też *Epizod* Ważyka. Por. Krzysztoszek, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Warszawa–Poznań–Toruń 1985, s. 9–38; A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka: początek (i koniec)*, Kraków 2017; A. Waśkiewicz, „Nowy klasycyzm” Stefana Kordiana Gackiego, [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Katowice 1983; P. Graf, *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Poznań 2018, s. 361–399.

⁵² Krzysztoszek, *Mit niespójności...*, dz. cyt., s. 35.

Bosel, Chaplin, Dempsey, Edison i M-elle Mimi, którą rozpoczyna motto: „Jackie Coogan zarabia stokroć więcej od prezydenta Stanów Zjednoczonych”. Dalej zostaje zaprezentowana dość niejasna w intencjach wizja powszechnej monetaryzacji, na poły ironiczna refleksja o utowarowieniu, na poły zaś zupełnie afirmacyjna o demokratyzacji opartej na pieniądzu jako generalnym ekwiwalencie:

Niechaj bezpłodni moralisci piszą o religii, o duchu, o klasach – my wiemy, że pieniądz jest właściwym kryterium wartościowania. Charlie Chaplin, Dempsey, biorący za występ setki tysięcy dolarów – oto są wielkie demokratyczne wartości naszych czasów. Bosel, który przed wojną był ubogim galicyjskim żydkiem, a obecnie jest austriackim Stinnesem. Miliarder Edison, M-elle Mimi, zwykła sprytna m-elle Mimi, o której opowiadano mi, że dzięki doskonałemu opanowaniu swego rzemiosła, w parę lat wojny uciułała kilkanaście milionów franków.

Oto są najlepiej opłacane, a więc najbardziej cenione zawody: wynalazca, aktor filmowy, bokser, spekulant, kokota.⁵³

Tych „czworo ewangelistów obyczajowości współczesnej”, niby jeźdźcy apokalipsy z „epoki filmu, spekulacji, barbarzyństwa, kokotokracji”, spotkawszy się koniec końców na dancingu, patrzy na siebie „z wzgardliwym pobłażaniem”. Wat w charakterystyczny dla siebie sposób uruchamia analogie starotestamentowe, próbując socjologiczną w gruncie rzeczy diagnozę początku wieku i narodzin społeczeństwa konsumenckiego przybrać w metafizyczne pojęcie cnoty i, mimo deklaracji, pokazać jej uniwersalne ujście w afekt miłosny. Miłość – ta idealna (*apage*), zarazem erotyczna i zapładniająca myśl, a więc wprowadzająca w ruch maszynę historyczną, zdaje się być głównym przeciwnikiem nowoczesnej „wzgardy” z puenty utworu⁵⁴. Już tu jesteśmy jednak w innym imaginariu, niż Peiperowskie gromadzenie – antyutylitarnym splocie afektu i pieniądza.

Oczywiście sam Gacki komentuje np. *9 poemat elastyczny* Cendrarsa w duchu konstruktywistycznego funkcjonalizmu, do którego będzie wracał wielokrotnie jako do podstawy własnego języka krytycznego:

Dzieło nowoczesne jest przejrzyste w swojej budowie. Materiał oczyszczony. Wiązania precyzyjne, jasne. Całość zmontowana z maksymalną ekonomią. Poszczególne elementy budowy nie rozpluwają się lirycznie, nie przepływają w siebie nawzajem. Każdy z nich stanowi moment odgraniczony od sąsiadujących, samowystarczalny, konkretny, związany jedynie logiką bardzo wyrafinowanego umysłu⁵⁵.

⁵³ A. Wat., *Bosel, Chaplin, Dempsey, Edison i M-elle Mimi*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 19.

⁵⁴ Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że utwór ten idealnie komponuje się swoją afektywną ekonomią z pozostałymi trzema tekstami Wata z „Almanachu...”: dedykowanych Oli Watowej erotyczno-energetycznej fantazji o upadku w stworzenie z *Miliarda kilowatów*. *Śpiew Adamów i Ew* oraz prozie *Moje serce*. Wieńczące ją zestawienie serca z kompasem zdaje się płynnie prowadzić czytelnika do utworu *Przemiany*, którego bohaterem jest wymykający się Ahaswer (a więc ten, który okazał Chrystusowi wzgardę zamiast litości i życzliwości), a cień jego zaniechania zdaje się nawiedzać właśnie diagnozę z prozy *Bosel, Chaplin...*

⁵⁵ S.K. Gacki, *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 3, s. 7; pisownia zmodernizowana.

W „maksymalnej ekonomii” montażu w żadnym razie nie chodzi więc jeszcze o daleko sięgające analogie do ekonomii politycznej, lecz po prostu o oszczędność materii językowej (tzn. języka postrzeganego jako twór materialny, tak jak widzieli go futuryści). Jest to jednak nieco inne ujęcie „wiązań” niż funkcjonalizm organiczny Peipera, dopuszczające samowystarczalność elementów, ich samoistość jako bloków wrażeń. Wierne jest raczej podstawowym założeniom „ekonomii myślenia” czy też moralnemu postulatowi „ekonomii duszy”, a więc pewnej konstrukcyjnej klarowności, która charakteryzować ma percepcję nowoczesnego człowieka (jednostki), a nie jego stosunek do kategorii ekonomicznych. W tym sensie „nowy klasycyzm”, który postulował Gacki, urzeczony wersyfikacyjną konstrukcją zdań Apollinaire’a i Cendrarsa, w sferze kompozycyjnej podtrzymywałby strukturę wiersza jako wadliwego stelażu⁵⁶, pozwalającego swobodnie przyłączać się nowym asocjacjom tematycznym i tworzyć w ten sposób bloki obrazowe na prawach serii.

W innym, programowym esej *Sztuka ludzka* Gacki napisze:

Co myślimy o Nowej Sztuce? Że jest sztuką formalną. I jaką sztuką formalną? Mówią niektórzy: konstrukcyjną. A prawo konstrukcji artystycznej znamy? Nie. (...) [człowiek] Uwierzył w logiczną wydajność pojęć. Wydajność jest nieskończona. Pyta Euklides: a z czego powstał chaos? Maszyna – ręka. Maszyna człowiek i nadczłowiek. Mechanizacja życia. Ekwiwalenty rzeczy. 100 izmów. To są motocykle. Zsiadajmy.⁵⁷

Widzimy zatem, że polemizując z Peiperem, redaktor ANS myśli raczej w duchu romantycznym, w kategoriach pierwotnego nadmiaru a nie niedoboru, co z miejsca obala stosowalność neoklasycznej definicji ekonomii w kontekście gospodarowania ograniczonymi zasobami (w tym językiem). To samo Gacki będzie mieć do powiedzenia na temat relacji między ekonomią polityczną i estetyką:

Przez odrzucenie stwardniałej dogmatyki materializmu dziejowego dojdziemy do żywej koncepcji sztuki kolektywnej — Sztuki Nowej.(...) skoro sztuka nie posiada swojej techniki (w ścisłym znaczeniu), może ona spełniać jedynie zadanie pomocnicze, niejako ułatwiające sprawne działanie maszynierii ludzkiej. A więc umoralnianie ludzkości (jak u pozytywistów), klapy bezpieczeństwa do odprowadzania nadmiaru energii (jak u Szyllera). (...) Historią rządzi przypadek, ale w pewnym znaczeniu tworzy ją ludzkość. Ostatnimi sprężynami są warunki ekonomiczne, ale te znów przekształcają się w głowach jednostek. Nigdy się z tego nie wywikłamy. Fantastyczna zasłona ukrywa maskaradowe FANTASMAGORIE POJĘĆ⁵⁸.

⁵⁶ „Niepełne rymy, asonanse, czasem powtórzenie zamiast rymu, a czasem brak współbrzmienia, po prostu głuche nic – potęgują wrażenie improwizacji” – napisze Ważyk o strukturze wersyfikacyjnej tego drugiego [ORDE 152].

⁵⁷ S. K. Gacki, *Sztuka ludzka*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 10–11.

⁵⁸ Tamże, s. 13–14.

Krytyk nawiązuje tu do wcześniejszych tłumaczeń miejsca i roli sztuki w społeczeństwie w kontekście relacji między pracą wytwórczą, kreatywnością i samorealizacją. Odrzuca m.in. Schillerowski wywód o energiach, krytycznie odnosi się też do Marksa i Engelsa, do problemu fałszywej świadomości, a pośrednio też do Stanisława Brzozowskiego i Edwarda Abramowskiego. Cel, jaki stawia przed sztuką, jest przede wszystkim celem pojetycznym: musi ona wypracować własną technikę, ta zaś będzie miała udział w pracy nad tożsamością nowego podmiotu zbiorowego. Gacki od początku schodzi więc w swojej refleksji między sztuką i społeczeństwem na poziom poniżej dialektycznej opozycji bazy i nadbudowy: do (spinozjańsko wręcz ujętych) wspólnych poruszeń ciał. Choć siła sprawcza tkwi po części w przypadku, nie wyklucza to sprawczości samego podmiotu (choć już niekoniecznie klasy) ani wpływu, jaki mają na nią materialistycznie pojęte warunki produkcji. Innymi słowy, stara się osadzić zmianę estetyczną w strukturze zbiorowej nieświadomości, której dzieło miałoby być nie tyle reprezentacją (jak chciałbym marksizm), ile maszynistycznie działającym agensem.

Z oczywistych względów marksizm lat dwudziestych nie był w stanie sprostać żądaniom awangardy, wymierzonym w sam język. Pojęcia „fałszywej świadomości” i „ideologii klas panujących” nie mogły zaspokoić podstawowych postulatów twórców, które dotyczyły nie ekonomii politycznej, lecz symbolicznej: przekształcenia wszystkich systemów wymiany poprzez zmianę ich języka. Jak pisze Gacki, współczesny człowiek błędnie „uwierzył w logiczną wydajność pojęć”, tymczasem ta „jest nieskończona”. Jest to kluczowe zdanie *Sztuki ludzkiej*, rozpatrywanej z perspektywy krytyki ekonomicznej. Zakwestionowana tu została bowiem analogia między ekonomią industrialną, opartą na eksploatacji i przetwarzaniu zasobów (w tym ludzkiej pracy), a systemem języka. „Logiczna wydajność pojęć” jest mieszczańskim wymysłem racjonalnych filozofii i nauk (choćby właśnie pozytywistycznej „ekonomii myślenia” czy bliskiego Peiperowi produktywizmu). Pojęcia mają tymczasem, w przeciwieństwie do zasobów, nieskończoną potencjalność, a więc nie da się ich w tym rozumieniu wyeksploatować. Można je jedynie spetryfikować lub zafałszować. Pojawia się tu stała fascynacja konstruktywistów pierwszej awangardy, czyli społeczne konsekwencje wyciągnięte z geometrii nieeuklidesowej, prowadzące do uznania teorii chaosu. Brzmi to trochę tak, jakby za krytykę dyskursu awangardowego zabrał się sam Gilles Deleuze. Gackiemu nie chodzi już bowiem – jak futurystom – o nieskończone wydatkowanie, które przeciąży istniejący system semiotyczny, lecz o odrzucenie fałszywej świadomości, że cokolwiek może się wyczerpać na rzecz takiej, która odsłoni charakteryzujące ten system wektory intensywności i ich blokady.

To co zdobywa Nowa Sztuka – pisał w szkicu podsumowującym założenia ruchu, nawiązując do Brzozowskiego – można by analogicznie nazwać „ekonomią duszy”, „męskim ładem”. Nie należy się zrażać skomplikowaniem Nowej Sztuki. Zrozumienie jej wymaga wysiłku, dużego skupienia psychicznego. Irzykowski nie zraża się, ale dodaje: „trzeba za to prawdziwym złotem zapłacić”. Słusznie, więcej jak słusznie: w niektórych wypadkach przypomnienie Irzykowskiego będzie miało znaczenie pedagogiczne. Zgódźmy się jednak przedtem, że owym „prawdziwym złotem” będzie nowa organizacja psychiczna, osiągnięta wysiłkiem, natężeniem itp. Treść? Forma? Nie będę podnosił różnic. Jaką jest ta organizacja? Odpowiadam jednym tchem: *ekonomiczna, maksymalnie intensywna, równowartościowa wobec wszystkich innych wartości społecznych, utworzona z materiałów konkretnej rzeczywistości, nowa w układzie tego materiału, wyraża się przez swoją budowę*.⁵⁹

Kiedy Ważyk na koniec *Dziwnej historii awangardy* na nieobecnego patrona polskiej awangardy spod znaku kubizmu i surrealizmu, tej od ANS, a więc skłonnej zaufać intuicji i skojarzeniu, powołuje Edwarda Abramowskiego [DHA 98-100], jest to rzecz pozornie dziwna, nieco nawet kuriozalna. Odnoszono się zresztą do niej kilka razy w rozprawach o autorze, pokazując, że Abramowski pojawił się trochę w celu obłaskawienia władzy komunistycznej i wykazania zależności awangardy wobec dziejów myśli socjalistycznej, a trochę przez przypadek, w kontekście niedawnych lektur poety. Nie wydaje mi się to prawdą, ani biorąc pod uwagę i tak problematyczną już relację Ważyka z Partią, ani też jego konsekwentnie empiryczno-materialistyczne podejście do awangardowej formacji. Krzysztosek, wskazując na możliwe źródło tej propozycji, a więc pisma samego Gackiego jako utopijnego syndykalisty, szedł trochę za tym drugim spostrzeżeniem i dowodził, że Abramowski nie miał ani dla Ważyka, ani dla Gackiego nic z teoretyka ekonomii politycznej, a redaktor ANS doceniał głównie jego wkład estetyczny (te filozoficzno-społeczny czerpałby raczej od Brzozowskiego).

Być może Krzysztosek zbyt poważnie traktuje jednak wkład Abramowskiego w myśl społeczną. Może wystarczył bowiem Gackiemu właśnie taki odległy Abramowski-estetyk, teoretyk syndykalistycznego kolektywizmu, który przywraca heglowską myśl o poetycznie wytwarzającym się społeczeństwie jako podmiocie historycznym. Z pewnością wystarczył on Ważykowi jako ktoś, kto niezależnie od głównego nurtu współczesnej mu polskiej myśli politycznej, wpadł na konieczność połączenia intuicjonizmu z materializmem poprzez sam akt kreacji artystycznej.

Na wcześniejszy pochwalny list Gackiego w drugim numerze ANS Anatol Stern odpowie czołobitnym wręcz listem: „Istotnie, każdy artysta Nowej Sztuki wygrywa samego siebie. Ale wygrywa metodą wydartą współczesnemu życiu i w celu zsyntetyzowania życia emocjonalnego współczesnej mu roboczej zbiorowości. Oto moment kolektywu w Nowej

⁵⁹ S.K. Gacki, *Punkt wejścia Nowej Sztuki*, „Reflektor 1925, nr 2, s. 64 (kursywa autora, podkreślenie – J.S.).

Sztuce”⁶⁰. Ów „moment kolektywu” wydaje się szczególnie interesujący, jest bowiem próbą materialistycznego osadzenia autonomii estetycznej w praktykach zbiorowych, jako ważnej części życia społecznego. „Artysta kolektywny”, tj. społeczeństwo, projektuje siebie w przyszłość, tzn. stwarza się jako podmiot historii, robiąc to poprzez wytwarzanie dzieł sztuki, którego stawką jest „czysta koncepcjonalność”, a więc przede wszystkim zdolność wymyślania idei. Jak pisze Gacki: „Nowa Sztuka rozpocznie swą spekulację tam, gdzie się ona dotychczas kończyła. Instynkt artystyczny – bezużyteczny, gmatwający wszystkie «konsekwentne» systemy, instynkt – otrzymuje po raz pierwszy «usprawiedliwienie», rację istnienia”⁶¹.

To, co Gacki nazywa koncepcjonalnością sztuki, a więc jej zdolność wytwarzania pojęć, nazwalibyśmy w bardziej materialistycznym słowniku operaizmu po prostu potencjalnością (*potentia*). Innymi słowy, uzasadnieniem dla instynktu artystycznego jest jego zdolność zaburzania mechanizmów społecznych, a bezużyteczność jest taką tylko wówczas, gdy produkcję rozumiemy na sposób kapitalistyczny, jako wytwarzanie dóbr i związanej z nimi wartości dodanej. Tymczasem produkcja u Gackiego okazuje się wytwarzaniem samego człowieka i ma typowy charakter działania poetyckiego (produkcja jako *poiesis* a nawet *autopoiesis*). W tym sensie przekracza i teorię wartości opartej na pracy u Marksa, i filozofię czynu Brzozowskiego, i energetyczną biopolitykę futurystów oraz lokuje się na przeciwnym biegunie wobec mieszczańskiej antropologii Peipera⁶².

Poeci „Almanachu...” starali się pogodzić genetyczne argumenty o tożsamości instynktu kreacyjnego w dziedzinie sztuki i ekonomii politycznej z metodami formalistycznego języka krytyki artystycznej i takimiż postulatami estetycznymi. Cały program Gackiego był równocześnie próbą dowartościowania psychoanalitycznych odkryć Freuda w kwestii ukrytego, ale jednak systemowego charakteru życia psychicznego. „Dla poetów Nowej Sztuki – zauważa Krzysztozek – forma stawała się elementem racjonalizującym podświadomość. Teoretyczne przewyciężenie tej antynomii nie oznaczało jednak jej zniesienia w ramach praktyki poetyckiej. W grze podświadomego ze świadomym,

⁶⁰ A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2, s. 46.

⁶¹ Gacki, *Sztuka...*, dz. cyt., s. 14.

⁶² Materialistyczną i spinozjańsko-deleuzjańską analizę dzieła samego Ważyka, właśnie w oparciu o postulaty Gackiego, zaproponowała ostatnio Joanna Orska. Ten „włoski skręt”, raczej nie eksponowany w kontekście źródeł naszej myśli politycznej początku XX wieku, wydobywała również w kontekście Stanisława Brzozowskiego, co akurat dobrze uzgadniałoby się z poglądami redaktora ANS; por. J. Orska, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktivismu*, Kraków 2019, s. 265–290; też. *Brzozowski and the Italians*, [w:] *Stanisław Brzozowski and the Migration of Ideas. Transnational Perspectives on the Intellectual Field in Twentieth-Century Poland and Beyond*, red. J. Herlth, E. M. Świderski, Bielefeld, Germany: transcript Verlags, 2019, s. 139–158.

irracjonalnego z racjonalnym połowicznie zwyciężał duch racjonalizmu.”⁶³ To skazuje twórców z tego kręgu, nawet jeśli jego jedynym w pełni rozwiniętym talentem był właśnie Ważyk⁶⁴, na teoretyczne pozostawanie w domenie dyskursu freudowskiej ekonomii libidalnej.

W „Almanachu...” Ważyk opublikował kilka zaledwie tekstów i kilka tłumaczeń, zaproszono go zresztą do redakcji dopiero na etapie drugiego numeru⁶⁵, a wydane w bibliotece czasopisma *Semafory* (w dwóch wydaniach z roku 1924 i 1925) zostały w latach trzydziestych poddane sporym modyfikacjom przez samego poetę. Przede wszystkim zwiększono ich eliptyczność, wyeksponowano jukstapozycje i usunięto elementy symbolistyczne i religijne. Nie ma jednak wątpliwości, że to właśnie w kręgu Gackiego przechodził Ważyk przyspieszoną edukację literacką w kwestii estetyk awangardowych i tego, jak wyglądać miałyby nowoczesny wiersz (właśnie jako wyraz „nowej organizacji psychicznej”⁶⁶).

Jeśli porównać jego wczesne teksty z tego etapu z postacią, jaką nadał im już jako dojrzały twórca, ale też z oschłym empiryzmem tomów powojennych, w oczy rzuci się przede wszystkim ich niebywała dynamika i pulsowanie (napisze autor o tym okresie: „wierzyłem również i w to, że poezja mieści się między zdaniami, pulsuje w ich zestawieniach”⁶⁷ [WZ 9]), wynikające z próby przydania powierzchniowemu porządkowi zdarzeń głębinowej charakterystyki. We wczesnych wierszach Ważyka obserwacje nie zlewają się jeszcze ze snami i wspomnieniami w jedną, empirycznie ujmowaną płaszczyznę (ten rys będzie dominował w *Zdarzeniach* i *Labiryncie*). Wydobyte na powierzchnię sny, pragnienia i afekty zdają się być raczej motorem jawnych poruszeń podmiotu, a wiersz próbuje nadażyć za tym wpływem i zdać z niego relację. Ani nie akumuluje więc sensu (poprzez przenoszenie energii na inne obiekty), ani nie praktykuje jakiegoś radykalnego wyzbywania się jej, lecz próbuje utrzymać dynamiczną homeostazę dzięki formie – kognitywnemu rusztowaniu. Jak celnie wyłapywał w kontekście debiutu autora Bobrowski:

Tę metodę można by określić jako przyporządkowanie (nie podporządkowanie) jednowartościowych obrazów (oczywiście użytych w celach poetyckich a nie quasi-malarskich). Przy tej metodzie specjalnego znaczenia nabierają związki i stosunki „atomów” wiersza⁶⁸.

⁶³ Krzysztoszek, *Mit niespójności...*, dz. cyt., s. 33.

⁶⁴ Anatol Stern od początku pełnił raczej funkcję wytypowanego spośród futurystów patrona grupy, Bruno Jasiński był zaledwie odległym sprzymierzeńcem, Mieczysława Brauna, Gackiego i Stefana Brucza trudno zaś uznać za twórców, którzy osiągnęli sukces literacki.

⁶⁵ Były to wiersze *Boruta* i *Morze* (nr 2), *Pejzaż* i opowiadanie *Adolf i Narcyz* (nr 3) oraz wiersz *Skwer* (nr 4), a prócz tego przekłady Apollinaire’a, w tym słynnej *Strefy*.

⁶⁶ Por. S. K. Gacki, *Punkt wejścia Nowej Sztuki*, „Reflektor 1925, nr 2, s. 64.

⁶⁷ A. Ważyk, *Wiersze zebrane*, przedm. tegoż, Warszawa 1973, s. 9.

⁶⁸ Cz. Bobrowski, *Dwaj poeci Nowej Sztuki*, „Reflektor” 1925, nr 2, s. 70.

Owe „atomy”, materialistycznie pojęte cząsteczki, wiążą się energetycznie we wspólne intensywności. Jest to rzeczywiście model geometryczny, pokrewny raczej postulatowi Gackiego niż Peipera, oparty nie na podmianie elementów na inne, lecz na poetyckiej przemianie relacji między nimi, horyzontalny, a nie wertykalny. Gdyby zastanawiać się nad nim w kontekście freudowskiej ekonomii energetycznej, moglibyśmy mówić co najwyżej o przestrzennym rozchodzeniu się wiązek libido, o ciele/dziele jako mapie owych energetycznych momentów fluktuacji i fałdek, pozbawionej jednak głębinowej struktury i wolnej od dialektyki powierzchni i głębi. W ten sposób, na bazie programowego asocjacionizmu ANS, kluczowy postulat pisanego w tym czasie *Apologu*: „Nie chcę klucza od przepaści, od żadnych studzien,/ nie jest perłą pełna na dnie mórz ukryta” [WW 29], wybrzmiewałby nie tylko przeciw symbolistom i Skamandrowi, ale też w imię radykalnego odsłonięcia, tj. zdeprecjonowania opozycji widzialność-niewidzialność jako gwaranta gier wymiany w relacjach między językiem a rzeczywistością.

Rozdział III Orcio – syn faktora

Jak notuje Andrzej Sosnowski w posłowie do *Wierszy i dwóch poematów*, dzięki estetycznemu przepracowaniu wielu awangardowych kierunków i rozległych doświadczeniach przekładowych, Ważyk stał się poetą doskonale przygotowanym do pojedynku ze współczesnością. „O co chodziło na «współczesnym polu walki»?” – pyta retorycznie Sosnowski, po czym odpowiada:

Głównie o dobrze dziś znane sprawy, takie jak miasto i nowomiejski czas, szybkość i ruch uliczny, montaż i demontaż percepcji, o fragmentaryzację, redukcję i zanikanie przeżyć (doświadczeń), nudę przedmieść i domów handlowych, blichtr i „teologiczne kruczki towaru”, blaski lombardów i cienie dansingu, kino, gazety, radio, cyrk i sport¹.

Są to sprawy dobrze znane historykom literatury, a jednak z natury swojej nieoczywiste. Ekonomiczna perspektywa lektury Ważyka zwykle samoistnie narzucała się większości interpretatorów, lecz zawsze pozostawała w cieniu, na drugim planie, wyparta przez zainteresowanie codziennością i miastem², świadomością i percepcją³, doświadczeniami nowoczesnymi⁴ oraz awangardowym eksperymentem⁵ czy samymi kwestiami poetyki i translacji⁶. Tymczasem to właśnie te „teologiczne kruczki towaru”, który w pełnej okazałości „wydarza się” między domami handlowymi i lombardami, między melinami, w których

¹ A. Sosnowski, *Posłowie (nota o autorze)*, [w:] A. Ważyk, *Wiersze i dwa poematy*, Wrocław 2011, s. 106; podkreślenie – J.S.

² M. Zieliński, *Powrót do Inkipo*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego 2*, red. Irena Maciejewska, Warszawa 1982; M. Larek, *Figury niepewności*, [w:] *Powiedzieć to inaczej. Polska liryka nowoczesna*, red. J. Borowczyk, M. Larek, Poznań 2011; A. Nowaczewski, *Szlifibruki i flâneurzy: figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk 2011; M. Koronkiewicz, *Poetyka codzienności. Twórczość eseistyczna, poetycka i przekładowa Adama Ważyka w kontekście everyday life studies* [doktorat obroniony na UW w 2017].

³ J. Trznadel, *Wątpiący i empiryczny*, [w:] tegoż, *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, Warszawa 1966; M. Baranowska, *Znałam Ważyka hermetycznego*, „Twórczość” 1983, nr 8; też, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984; B. Sienkiewicz, „Metarealistyczna” interferencja obrazów w poezji Ważyka i Brzękowskiego, [w:] też, *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.

⁴ D. Walczak-Delanois, *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka i Adama Ważyka*, Poznań 2001; K. Makiela, *Recykling wierszy – transgresje we wczesnej twórczości Adama Ważyka*, [w:] *Pęknięcia – granice – przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, red. J. Wróbel, Kraków 2013; R. Nycz, *Literatura: litery lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku Wagonu Adama Ważyka*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

⁵ W. Krzysztożek, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Warszawa–Poznań–Toruń 1985; T. Brzozowski, *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka*, Szczecin 1994; J. Franczak, *Mise en abyme. O Labiryncie Adama Ważyka*, [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011.

⁶ J. Orska, *Dziwna historia Adama Ważyka*, [w:] też, *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013; też, *Aneks. Surrealistyczny „obraz-ruch”. Krytyczne lektury Adama Ważyka*, [w:] też, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019.

spekuluje się walutą i wystawami sklepowymi, gdzie eksponuje się zakumulowane dobra, zaprzatają świadomość Ważyka w znacznie większym stopniu, niż większość jego awangardowych kolegów po piórze.

Najpierw były jednak liczby: fascynacja ustanawianym przez nie światem i lęk przed ich wszechwładzą. Najbliżej uchwycenia specyfiki twórczości autora *Wagonu* jako nieustannej refleksji o procesach prawidłowej i niewłaściwej wymiany była Agnieszka Kluba⁷, proponując wiele przydatnych kategorii interpretacyjnych. Skupiła się jednak przede wszystkim na Ważykowej filozofii znaku, na pseudo-strukturalistycznych refleksjach wokół kategorii ekwiwalencji u Tadeusza Peipera i metonimii u Romana Jacobsona, wynikającej z saussure'owskiego ujęcia języka jako systemu. Nawet przy takim podejściu badawczym na pierwszy plan zaczęły się jednak wysuwać pytania o kryteria wymiany słów na rzeczy i życia na literaturę oraz o ostatecznego gwaranta takich wymian. Ważyk nigdy go nie odnalazł, co sprawiło, że w latach siedemdziesiątych zbliżać się zaczął do strategii apofatycznych i coraz otwarciej poruszał temat nicości, a więc fundamentalnej wyrwy w ontologii każdego radykalnego empirysty. Słusznie i odkrywczco w tym kontekście Kluba przywołała George'a Steinera, bo rozpoznania amerykańskiego krytyka idealnie wpisują się w lęki autora *Zdarzeń*:

(...) atomowe i subatomowe stany doświadczanej rzeczywistości – to krzesło, ten stół, dynamika biologii molekularnej, okoliczności przestrzenno-czasowe struktur i osobliwości galaktycznych są dostępne nie dla czytających, lecz dla obliczających. Mowa codzienna jest ptolemejska, alchemiczna, nieprzezroczyście metaforyczna w odniesieniu do egzystencjalnej materii świata, takiego jakim postrzegają go nauki ścisłe. (...) Sednem przyszłości jest „bajt” i liczba⁸.

Taka będzie również diagnoza Ważyka na temat przemian XX wieku, napawająca go niepokojem, skutkująca coraz większym rozczarowaniem i coraz słabszą wiarą w możliwość ucieczki od mitologicznego myślenia. Ale przecież jeszcze w latach trzydziestych sam szukał on ostatecznych odpowiedzi właśnie wśród liczb, w księgach rachunkowych, w tabelach statystycznych i matematyczno-fizycznych wzorach.

Żeby nie popaść w ryzykowną abstrakcję i nie uprawiać „interpretacji kreatywnej” w analogii do „kreatywnej księgowości”, na które słusznie zżymał się swego czasu Henryk Markiewicz⁹, zacząć warto od biografii, a następnie oddalać się w stronę wnikliwszych analiz szczegółowych. Są pewne przyczyny, które z biograficznego tła pozwalają bowiem wywieść Ważykową fascynację liczbami i ich stosunkami, a następnie przyznanie im przez poetę

⁷ A. Kluba, *Poezja mitu kratylejskiego Adama Ważyka*, [w:] tejże, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej 1918–1939*, Wrocław 2004.

⁸ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 96–97 (również: Kluba, dz. cyt., s. 162–163).

⁹ Por. H. Markiewicz, *Obrachunki lalkarskie*, „Wielogłos” 2008, nr 2.

prymatu w tłumaczeniu rzeczywistości, tak literackiej (rozbudowane, strukturalistyczno-cybernetyczne teorie wiersza z lat sześćdziesiątych z *Eseju o wierszu*), jak i materialnej – marksowskiej teorii bazy i nadbudowy, kontestowanej w późnych, powojennych tomach empirią sceptyka, rozczarowanego socjalistyczną mitologią. Nieczęsta to fascynacja wśród literatów, by właśnie nauki ściśle obierać za intelektualnego przewodnika. Jak dowodził w słynnym odczycie z 1959 roku Charles Percy Snow, postępująca specjalizacja wiedzy doprowadziła w XX wieku do podziału na dwie kultury: humanistyczną i przyrodniczą, a tym samym do gruntownego pęknięcia w aparacie poznawczym i sposobach porozumiewania się badaczy¹⁰.

Jako zwolennik nauk empirycznych, nadających się jego zdaniem do wyjaśniania świata w stopniu znacznie wyższym, niż oparta na klasowych, ideologicznych i historycznych podziałach humanistyka, Snow był bliższy Ważykowi, niż może się wydawać. Obaj urodzili się w październiku 1905 roku, dorastając obserwowali te same rewolucje w nauce (od Einsteina począwszy), obaj byli zwolennikami brytyjskiej wersji empiryzmu i dostrzegali wspomniany dyskursywny rozłam. Obaj wychowali się też w pewnym sensie na pismach filozofów nauki, w tym zwłaszcza Henriego Poincarégo. Różniło ich, przynajmniej do czasu, podejście do literatury. Tam, gdzie empiryzm podyktował Snowowi miłość do powieści realistycznej, tam Ważyk odnalazł kubizm, asocjacyjność i jukstapozycję, jako literackie odpowiedniki teorii względności, pozwalające lepiej opowiedzieć o percepcji nowoczesnego człowieka. Zmuszony był tym samym dokonać radykalnej krytyki realistycznej powieści mieszczańskiej. Gdy Snow wygłasza swój odczyt na temat dwóch kultur, Ważyk staje się akurat *persona non grata* w strukturach Partii, i to wcale nie po opublikowaniu *Poematu dla dorosłych*, który bywał odczytywany i jako koniunkturalna próba samousprawiedliwienia się w zgodzie z duchem czasu, i jako z gruntu materialistyczne zerwanie z ortodoksyjną tendencyjnością socrealizmu¹¹. Staje się nią, bo jego kolejne przedsięwzięcia (m.in. zaangażowanie w zablokowany przez rząd miesięcznik „Europa”) okazują się nie na rękę władzy, a wyznawane przez niego podejście krytyczne zaczyna kolidować z ideologiczną fantazją. Innymi słowy to, co uczyniło z Ważyka przed wojną żarliwego komunistę oraz

¹⁰ Por. Ch. P. Snow, *Dwie kultury*, Warszawa 1999. Rozpoznania Snowa wydają się nadal aktualne i choć trudno zgodzić się z jego receptą na przyszłość, istotne wydają się wszystkie próby ponownego nawiązania zerwanego porozumienia.

¹¹ Dzieje sporu o *Poemat dla dorosłych* i postawę Ważyka w czasie październikowej odwilży były wielokrotnie komentowane z przeróżnych stanowisk. Por. A. Ważyk, *Losu Poematu*, „Polityka” 1981, nr 1; J. Łukasiewicz, „*Poemat dla dorosłych*” – obrachunkowy, [w:] tegoż, *Oko poematu*, Wrocław 1991; T. Chrzastek, *Ucieczka z domu wariatów czyli o „Poemacie dla dorosłych” raz jeszcze*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2003, nr 6/1; A. Bikont, J. Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006 (tu rozdz.: *O Nowej to Hucie poematu*).

radykałnego krytyka burżuazji i przybrało formę rozrachunkową w *Mitach rodzinnych* (1938), po wojnie zaś tak łatwo pozwoliło mu się zaadaptować do estetyki socrealizmu, w latach sześćdziesiątych sprawia, że podobny fałsz dostrzega on również w ideologicznej zasłonie realnego socjalizmu.

Ważyk pochodził ze średniozamożnej, żydowskiej rodziny inteligencko-kupieckiej. Jego ojciec, Beniamin Wagman, był pośrednikiem handlowym, personą raczej z pogranicza legalnej działalności, niż wzorcowym kupcem, tak przynajmniej komentował to Aleksander Wat (otwarte pozostaje pytanie, na ile można mu w tej kwestii wierzyć¹²):

Ojciec był straszny Żyd, wszyscy się go bali, na szczęście rzadko wychodził ze swego gabinetu, na korytarzu spotykało się typy z *Tajemnic Nalewek*, był nie rejentem, jak głosi oficjalna biografia, ale pokątnym doradcą, macherem, dom był nuworiszowski, najpełniej żydowski, ale z wszystkimi też plusami wysokiego żydowskiego zintelektualizowania: w salonie abstrakcyjne dyskusje, sąd nad Roskollnikowem, studenteria żydowsko-rosyjska, wielbiciele Wołyńskiego, Mereżkowskiego i Błoka¹³.

„Orcio – syn faktora” to poetyckie określenie, ukute przez autora *Bezrobotnego Lucyfera*, próbujące bez nadmiernych przytyków w stronę Ważyka oddać jego wyalienowanie i późniejszą ucieczkę w świat książek oraz charakter pięknoducha, nieprzystający do realiów kupieckiej rodziny, rządzonej przez despotycznego ojca. „Adaś – bardzo poetyczny, małowówny, ale nieśmiały, żyjący w swoim świecie” – to często powtarzana opinia¹⁴. Od najmłodszych lat Ważyk żył nieco osamotniony, życiem wewnętrznym i światową poezją, w cieniu starszych braci i w żywiole pozostawionej przez nich literatury, tak przynajmniej wynika ze wspomnień znajomych i rodziny oraz z „literackiej autobiografii”, jaką pozostawił w *Kwestii gustu*, *Mitach rodzinnych* i *Epizodzie*. Czytał, jak na dziecko, a potem nastolatka, książki bardzo dojrzałe, podrzucane mu przez braci oraz pozostałości po edukacji innych członków rodziny.

Jedyną dziedziną, w jakiej czuł się gruntownie nieobeznany przed wojną (choć może jest to po prostu topos afektowanej skromności) była filozofia, a braki w niej nadrabiał później z charakterystycznym dla umysłu ścisłego dystansem do metafizycznych spekulacji:

Z książek filozoficznych na etażerze najwcześniej skusił mnie Henryk Poincaré. Zawdzięczałem tym książkom tak silnie emocje intelektualne, jak chyba tylko przy obcowaniu z teorią Einsteina, a potem z teorią kwantów [EL 37].

¹² Na nierzetelność Wata i zaskakujące pomijanie roli Ważyka w wielu sprawach, przeinaczanie faktów podług praw pamięci, ale przede wszystkim z potrzeby wpisania pewnych zdarzeń w ogólną, teologiczną wizję własnego losu, zwracał uwagę autor *Dziwnej historii awangardy* w polemicznej recenzji z *Mojego wieku*, por. A. Ważyk, *Przeczytałem Mój wiek*, „Puls” 1987, nr 34, s. 48–55.

¹³ A. Wat, *Korespondencja*, t. I, wybrała, opracowała, przypisami i posłowiem opatrzyła A. Kowalczykowa, Warszawa 2005, s. 425.

¹⁴ Tamże, s. 426.

Z perspektywy lat powiedzielibyśmy, że na filozoficzny patronat wybrał sobie piętnastoletni wówczas Ważyk nie tylko najmniej kontynentalnego, ale też najmniej „humanistycznego” z filozofów: historyka nauki, fizyka i matematyka. Wspomnienia z lektury Poincarégo należą do najciekawszych, jakie poczynić może literat, poszukujący w fizyku przede wszystkim filozofa i intelektualnego partnera: „zachwycił mnie”, „zapowiadał aurę nauki XX wieku”, „[jego teoria] przekonywała mnie, że prawda nie jest prosta, że nie zawsze jest zgodna ze zdrowym rozsądkiem” [EL 38], a przy tym pozostawiała dużą rolę wyobraźni, próbującej pomyśleć nowe, odbiegające od codziennego doświadczenia modele rzeczywistości. Wspomina dalej Ważyk:

Lektura Poincarégo i Einsteina dość wcześnie nauczyła mnie, że można mimo to stwarzać różne modele świata. Modele matematyczne, które pojawiły się później w kosmologii, świat rozszerzający się, świat pulsujący, nowe rozważania o początku czasu w związku z odkryciem antymaterii (...) Od młodości śledzenie tej gry całkowicie pochłaniało moją ciekawość w zakresie kosmicznym, tak że nie starczyło jej dla elementów kosmicznej metafizyki w poezji świeckiej [EL 76].

Młody Ważyk był żywo zainteresowany przemianami rzeczywistości wokół, ale również przemianami naukowymi, które oddziaływały wówczas bezpośrednio na literaturę, doprowadzając do powstania futuryzmu, kubizmu czy surrealizmu. Wielokrotnie sam posługiwał się analogią do nauk ścisłych, głównie zaś fizyki i teorii informacji, próbując uzasadnić w ten sposób pewnie zależności estetyczne:

Świat był pełen nowych rzeczy i nowych myśli. Były wielkie odkrycia ciał radioaktywnych, przewrót teoretyczny w fizyce, wynalazki nie przewidziane w wieku pary, film jako nowa forma sztuki. Często powtarzane przez starszych słowa eklezjasty, że nie ma nic nowego pod słońcem, uważałem za zwyczajne głupstwo [EL 44].

Może te obserwacje zmieniającego się świata oraz wczesna lektura Einsteina i Poincarégo sprawiły, że – wbrew klasycznie humanistycznej wówczas drodze edukacji literatów (studiowanie prawa lub filozofii) – Ważyk wybrał matematykę, trochę na przekór, z buntu przed demonizowaniem jej i umetafizycznianiem przez ludzi pióra, zwłaszcza tych z przełomu wieku XIX i XX. Niebezzasadnie wspomina autor w *Kwestii gustu* spotkanie z Julianem Tuwimem:

Rozmawialiśmy o poezji, ale najmocniej utkwiło mi w pamięci to, co powiedział mi któregoś dnia o matematyce. Nie miał w tym kierunku żadnych zdolności, matematyka była dla niego zagadką, wywołującą metafizyczne poczucie nieskończoności. Słowa te uprzytomniły mi przepaść dzielącą ludzi o wykształceniu humanistycznym od wiedzy ścisłej. Myślałem o tym, kiedy w kilka lat później któregoś poranka postanowiłem zaznajomić się z wyższą matematyką, aby zredukować tę zagadkę [EL 58].

Czy zagadka została rzeczywiście zredukowana? Ważyk porzucił studia matematyczne na Uniwersytecie Warszawskim po trzech latach bez uzyskania dyplomu, ale nie stracił zainteresowania teoretycznymi modelami świata, które gwarantowały mu zupełnie inny sposób postrzegania i wyjaśniania, niż filozoficzna lub poetycka metafizyka czasów jego młodości (były to nadal głównie różnorakie echa symbolistyczne oraz wczesna, mistyczna fala ekspresjonizmu). Pociągała go zagadka, którą dawało się rozwiązać i opisać wzorami, zagadka przepastnego i chaotycznego świata, inna od tej, którą zastał w literaturze Młodej Polski, zadłużonej u Schopenhauera i Nietzschego, zagadka relatywizmu. To charakterystyczne, że mimo postawienia na grę wyobraźni i eksplorowanie psychoanalitycznych teorii już we wczesnym okresie twórczości, pozostaje Ważyk programowym realistą i materialistą. Nawet we freudowskiej psychoanalizie pociąga go nie tyle jej głębinowy charakter, mający tłumaczyć ludzkie wnętrza i diagnozować traumy, wywracający tożsamość i stabilność podmiotu na nice, ale jej naukowy, empiryczny charakter, który stanowił przeciwwagę dla młodopolskiej duchologii:

Podobnie jak energia w fizyce przybiera różne postacie: mechaniczną, cieplną, elektryczną, chemiczną, koncepcja energii psychicznej uwzględniała fakt, że działalność człowieka odbywa się w wielu dziedzinach. Freud miał określić tę energię jako libido [EL 30].

Najlepiej zapamiętanym przez historię, choć przerysowanym obrazem Ważyka jest ten nakreślony przez Artura Sandauera w *Byłem...* Pokazuje go krytyk już po wojnie, jako praktyka socrealizmu, poddanego presji liczb i matematycznych łamigłówek, całkiem odległego od figury Orcia:

Umysł – oschły, talmudyczny, talent – szaradzysty, grywał też świetnie w szachy, ba, studiował matematykę. Trzecią pasją intelektualną była poezja, obwarowana w jego wykonaniu setką przepisów formalnych. Polegała na rozwiązywaniu wersyfikacyjnych szarad, na podpatrywaniu, „jak się to robi”. Stąd rozmaite obsesje: nienawiść do rymów męskich, do ósmiozłoskowców tonicznych itp.¹⁵

To znaczące, że Sandauer (określający sam siebie mianem człowieka księgi, hebrajskiego *mid' mat'*) oskarża Ważyka o to samo, o co w *Dziwnej historii awangardy* oraz w *Kwestii gustu* Ważyk obwini Peipera, odrzucając jego nazbyt logiczny i zdominowany przez połączenia syntaktyczne model wiersza-zagadki, utrudniający porozumienie z czytelnikiem i wymagający od niego rozwiązywania niepotrzebnych łamigłówek¹⁶.

¹⁵ A. Sandauer, *Byłem...*, Warszawa 1991, s. 97, podkreślenia – J.S.

¹⁶ Mianem paradygmatycznego wręcz „człowieka książkowego” określił Ważyka również Edward Balcerzan, por. tegoż, *Przygody człowieka książkowego*, [w:] tegoż, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990.

Czy rzeczywiście ów oschły, talmudyczny umysł, tak skory był do przyjmowania matematycznych wyjaśnień? Nie sędzę. Osadzony w świecie liczb, szarad, łamigłówek i wzorów Ważyk nie mógł po prostu pominąć tak istotnego elementu nowoczesnego życia, jakim stała się w połowie XIX wieku refleksja ekonomiczna, a tym również oparta na statystykach ekonometria. Pisanie wierszy porzucił autor jeszcze przed wielkim kryzysem ekonomicznym z lat 1929-1933, tak jakby język poezji się wówczas wyczerpał, a wielki projekt pierwszej awangardy przechodził wyraźny kryzys. Ale już opowiadania *Człowiek w burym ubraniu* (1930) oraz powieści *Latarnie świecą w Karpowie* (1933) i *Mity rodzinne* (1938) z łatwością pozwalają się czytać również w takim kontekście, jako bezpośrednie reakcje na postępującą ekonomizację świata, na ruch komodyfikacji wyobraźni oraz próby kwantyfikacji przyszłości i przypadku.

W 1929 Stefan Flukowski publikuje *Lament handlującego któremu ogłoszono upadłość*, Tadeusz Peiper *Zwyżkę dolara w roku 1925*, z 1933 pochodzi słynna *Oda na spadek funta* Jerzego Zagórskiego, a rok wcześniej Jalu Kurek pisze poemat *Noc bez snu*. Bezpośrednio w cieniu wielkiego kryzysu toczy się akcja *Obrachunku* Ważyka z 1934. W roku ukazania się *Mitów rodzinnych* Marian Czuchnowski wydaje prozę *Pieniądz*, rok wcześniej zaś *Cynk*, gorzkie rozrachunki z kapitalistyczną rzeczywistością. Autor *Semaforów* nie był więc odosobniony w swojej fascynacji przejściem od ekonomii towarowej do ekonomii wielkich liczb i realnych abstrakcji.

W światowej gospodarce trwał wciąż jeszcze spór między metalistami i czartystami. USA i Wielka Brytania jako ostatnie dwa państwa zachodniego, globalizującego się rynku w ramach walki z kryzysem odchodzą właśnie od standardu złota. Rozpoczyna się epoka pieniądza fiducjarnego. Te kilka lat, kiedy Ważyk milczy jako poeta, są zarazem czasem, kiedy przed naszą literaturę przetacza się istna burza zaangażowania społecznego i wyczulonej wrażliwości społecznej, podparta już nie tylko walką o poprawę losu biednych (a bezrobocie i bezdomność sięgają niebotycznych rozmiarów, o czym regularnie donoszą reportażyści¹⁷), ale ekonomicznymi przemyśleniami, uderzającymi w niesprawiedliwy (w zamyśle: kapitalistyczny) podział dóbr¹⁸. Nie powinno dziwić, że *Mity rodzinne*, opisujące zmierzch mieszczańskiego modelu rodziny, są radykalizowaniem się poety również w tych kwestiach i w zasadzie dopełniają jego krytyczną ocenę osiągnięć XIX-wiecznego kapitalizmu.

¹⁷ Por. U. Glensk, *Historie słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014.

¹⁸ Dobrze opisuje ten moment Marek Zaleski, por. tenże, *Przygoda drugiej awangardy*, wyd. II, Wrocław 2000, s. 49–67.

Krytyczny stosunek Ważyka do świata mieszczańsko-kupieckiego to sprawa dość skomplikowana i niewątpliwie warta większej uwagi. Wbrew rodzinnym korzeniom, na ogół odcinał tę formację od jakichkolwiek pozytywnych wartości i w iście komunistycznym (ale już partyjnym, leninowskim) duchu ukazywał ją jako świat wyczerpanej lub rozproszonej energii i postępującej degeneracji, świat podmiotów, które zrezygnowały z historycznej sprawczości. Można powiedzieć, że mieszczaństwo to pierwszy konstrukt myślowy Ważyka, który wprost dotknięty zostaje postępującą entropią. W *Mitach rodzinnych* Karcz, lekarz-ginekolog i ideowy socjalista, spotyka się regularnie tydzień w tydzień na bilard z kompanią, z którą nie utrzymuje innych kontaktów. Wśród nich są – kreśli to Ważyk jakby mimochodem – pośrednicy finansowi, kupcy, ekonomowie i zarządcy, a więc typy, których „matka nie wpuściła by to domu”. Fragment ten powtórzy zresztą autor niemal dosłownie w *Epizodzie*, możemy więc uznać, że to usytuowanie klasowo-zawodowe bohaterów, pokrewne jego własnym korzeniom, było dla niego szczególnie istotne. Gdzieś na drugim planie nieustannie czają się bowiem w twórczości Ważka postacie o charakterystyce, którą Wat przypisał samemu Benjaminowi Wagmanowi: macherów „spod ciemnej gwiazdy”, drobnych oszustów, i zaklinaczy liczb.

Być może należałoby więc odczytać zmianę nazwiska z Wagman na Ważyk bardziej symbolicznie i pokusić się o brawurową woltę podobną do tej, jakiej na Wacie dokonał Adam Dziadek (psychoanalityczna sugestia, jakoby przejście z rodowego, miękkiego Chwat na twarde Wat było aktem kastracyjnym wobec Ojca)¹⁹? Patrząc z tej perspektywy, nie do końca jasne przyczyny porzucenia rodowego nazwiska²⁰ zmieniają się w akt odcięcia od ekonomicznej, kupieckiej przeszłości ojca. Nigdy nie pojawi się on zresztą w twórczości autora. Byłaby to równocześnie iście orficka ucieczka od konkretnego, praktycznego zawodu (‘Wagman’ – niem. ‘woźnica’) na rzecz czegoś, co odsyła ku metrologicznej abstrakcji. W żadnym tekście Ważyka nie pojawiła się pozytywna uwaga na temat świata kupieckiego. Nie doceniał jego różnorodności i dynamizmu, a w biograficznych pracach skrzętnie pomijał

¹⁹ Dziadek, wychodząc od analizy *Namopaniku Charuna* i nadmiernej ekspozycji głoski *h* w tekście, pisze dalej: „W nazwisku Chwat wszystkie spółgłoski są bezdźwięczne, natomiast w nazwisku Wat głoska *w* odzyskuje dźwięczność. Ten proces udźwięcznienia – założmy, że nieświadomy – idzie w odwrotnym kierunku niż semantyka, gdyż „chwát” znaczy chłop na schwał, zuch, ktoś odważny, co podkreśla fałliczność. Tymczasem w semantyce jest odwrotnie – ubezdźwięcznienie *ch* oraz *f*, co, posługując się terminologią psychoanalityczną, oznaczałoby kastrację. Zmiana nazwiska powoduje odcięcie bezdźwięcznej głoski *ch* i udźwięcznienie *f*: *ch/f* → *w/at*. Idąc dalej za wskazówkami psychoanalizy, dostrzegamy, że nazwisko Wat jest nazwiskiem czyimś, nazwiskiem wynalazcy, czyli odcinając głoskę *ch* – i tym samym symbolicznie kastrując swego ojca – Wat przybiera imię Innego” (A. Dziadek, *Rytm i podmiot w lirycie Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 106).

²⁰ Różnie było to komentowane, wskazywano też, że wcale nie musiał Ważyk takiej decyzji podejmować, wszak jego bracia funkcjonowali w kulturze sprawnie i bez tego gestu.

swoje pochodzenie. Jako poeta orficki, „człowiek książki”, a potem komunista i marksista, musiał pracę ojca uważać za nieczystą i ideowo wątpliwą. Gdyby pokusić się o pewną nadinterpretację, to modelowym ojcem Ważyka byłby właśnie doktor Karcz z *Mitów rodzinnych*. Być może przejście z ‘wag’ do ‘waż’, najmniej obca etymologicznie wymiana, zapowiada jednak coś jeszcze: uważność, przyszłe ekonomiczne ważenie słów i doświadczeń. Sosnowski, trochę w duchu saussureowskiego „słowa-tematu”, odnalazł w *Wagonie* zakodowane Ważykowe nazwisko rodowe Wagman oraz poetyckie ogrywanie jego związku z poruszaniem się i pojazdami²¹. I rzeczywiście: Wagman, woźnica, przechodzi w literata Ważyka, tego, który ‘waży’, czyli szacuje, rachuje, odmierza, a tym samym nadpisuje kupieckie korzenie własnej rodziny, wychodząc naprzeciw nowoczesnej ekonomii, opartej na wierze w zawładnięcie niepoliczalnym lub dotarcie do niewymiernej prawdy. Nie ma jednak na tej płaszczyźnie nic z mityzacji, wdzięczności, refleksji o niezbędnym w przemianach społecznych charakterze klasy mieszczańskiej, nie ma też benjaminowskiej fascynacji nowoczesnym kolekcjonerem. W tym najwyraźniej spełnia się rola Orcia: Adam Wagman zmienia nazwisko, spolszcza je i odcina się od kupieckich korzeni, ale ta zmiana to za mało, żeby rodzinne piętno buchaltera mogło zostać zmazane.

W *Kwestii gustu*, w kontekście lektury Dostojewskiego, do której Ważyk wraca po latach, notuje następujące zdania:

Dostojewski zachował prawo pierwszeństwa, ale i coś więcej. Zobaczyłem po prostu świat strasznych ludzi. Z przedmowy do *Idioty* dowiedziałem się, że był to świat kupiecki. Widocznie trzeba być kupcem, aby ścisnąć się z przyjacielem i w kwadrans potem dybać na niego z nożem w ręku [EL 19].

Ta wizja egoistycznego i zdradzieckiego *homo economicus* nawiedza autora *Wagonu* regularnie, stając się jednym z bardziej istotnych typów postaci w jego dziele, począwszy od wczesnych opowiadań i socrealistycznych fars, aż po eseistyczne rozprawy z duchem nowoczesności. To na niej, na jej prostocie i naiwności, będą żerować kolejne, odmalowywane w prozie i dramatach figury spekulantów, graczy kanciarzy, a jej kosztem cierpieć będzie cała rzesza międzywojennych księgowych i drobnych kupców. W innym miejscu swojej czytelniczej autobiografii pisze Ważyk:

Czytałem *Moll Flanders* w latach masowego bezrobocia i niepewności jutra, troski tej kobiety były przeraźliwie bliskie, mechanika jej świadomości – również. Jeśli istniał w jakiegokolwiek powieści *homo oeconomicus*, człowiek jako wytwór bezpośrednich stosunków ekonomicznych, to była nim Moll Flanders. Ale czy stąd promieniował czar, który mnie opętał? Czy może z pospolitości tej osoby, którą zrządzenie losu stawiały w niezwykłych sytuacjach? Czy z gry wydarzeń prawdopodobnych i wyjątkowych? [EL 151]

²¹ Sosnowski, dz. cyt., s. 104.

W *Moll Flanders*, XVIII-wiecznej powieści łotrzykowskiej Daniela Defoe, splatają się wątki bardzo wówczas dla Ważyka istotne: przypadek, zwyczajność (typowość, ale też tendencyjność) ludzkiej postaci oraz jej uleganie biegowi wydarzeń, fatum w jego zsekularyzowanym już wariancie. Odziera jednak poeta dzieło Defoe z jego gatunkowego charakteru, opisując dzieje Moll tak, jakby pisał o XIX-wiecznej powieści realistycznej, wyzbytej manieryzmu i psychologizmu, której tematem nie jest wcale awanturnicze życie, ale właśnie bezpośrednia relacja między stosunkami społeczno-ekonomicznymi a przypadkowością losu, relacja tragiczna i kończąca się klęską bohaterki. Tymczasem w utworze Defoe to spryt, zaradność i wola życia pozwalają Moll przetrwać i nawrócić się na „właściwą drogę”. Ta lektura obudowana zostaje przez Ważyka istną inicjacyjną opowieścią, w której trudno dostępna wówczas (w latach trzydziestych) książka urasta do miana św. Grała, dostarczając mechanizmów typizacji, potrzebnych poecie do późniejszych *Mitów rodzinnych*. Jest to zatem pewien *missreading* tekstu Defoe, ale dokonany świadomie i przedstawiony potem powojennemu czytelnikowi jako część biograficznej opowieści o ścisłym, choć niekoniecznie mimetycznie związanym, przecinaniu się literatury i handlu.

„Człowiek ekonomiczny”, o którym wspomina Ważyk na przykładzie *Moll Flanders*, nie ma jednak wiele wspólnego z *homo oeconomicus* Adama Smitha czy Johna Stuarta Milla, czyli oświeceniową jeszcze koncepcją, przyjętą w neoklasycznej ekonomii, później wielokrotnie krytykowaną i modyfikowaną. Przypomnijmy: był to rozwijany przez obu tych teoretyków model, wedle którego jednostka jest z natury wolna i podejmuje egoistyczne, decyzje w celu zwiększenia własnego dobrobytu (gromadzenia bogactwa), przyczyniając się pośrednio do zwiększenia dobra ogółu. Decyzje podejmowane są racjonalnie, poprzez oszacowanie zysków i strat, a człowiek taki kieruje się przede wszystkim rozumem. Model Smitha był najbardziej oczywisty i w pewnym sensie prostacki: egoizm rozumiał on jako dbanie o własny interes, postępowanie ekonomiczne jako postępowanie zgodne z zasadami społecznej współpracy, a racjonalność jako kierowanie się zdrowym rozsądkiem²². Dopiero modyfikacja, wprowadzona przez Milla, stworzyła z „człowieka ekonomicznego” wzorzec, na którym oparła się cała późniejsza, neoklasyczna ekonomia aż do mniej więcej połowy XX wieku:

ekonomia polityczna z góry przyjmuje arbitralną definicję człowieka jako istoty, która niezmiennie działa tak, by otrzymywać najwyższą ilość rzeczy niezbędnie potrzebnych,

²² Por. A. Smith, *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, tom I i II, przeł. B. Jasińska, Warszawa 2007.

udogodnień oraz luksusów, przy możliwie najmniejszej ilości pracy i samozaparcia, przy których owe dobra mogą być uzyskane w świetle istniejącego poziomu wiedzy²³.

Po dowiedzeniu, że zachowania ludzkie w rzeczywistości są na ogół irracjonalne, motywowane w większości przez czynniki psychologiczne, nowożytnie teorie ekonomiczne musiały uwzględnić i oszacować stopień ryzyka, którego nie przewidywała ekonomia neoklasyczna²⁴. Nie zmieniło to jednak faktu, że przekonanie o egoistycznej naturze człowieka, skupionego na gromadzeniu bogactwa, do dziś stanowi trzon teorii neoliberalnych.

W refleksji Ważyka *homo oeconomicus* nie pojawia się jednak jako odpowiednik człowieka racjonalnego, u którego proces dedukcyjny poprzedza działania, lecz człowieka sprowadzonego do podstawowego instynktu przetrwania („rozwinętego instynktu samoobrony”), ostatecznego produktu ekonomicznej maszyny nowoczesności. *Moll Flanders* to zatem „powieść o kobiecie, której zawsze brakło jednego funta, aby być uczciwą” [EL 152] – przytacza autor *Wagonu* z pewną wątpliwością błyskotliwe streszczenie Jerzego Stempowskiego, wplatając w swoją historię jeszcze związki Dostojewskiego z *Roxsaną* Defoe. Nie racjonalność i spryt pozwalają Moll w tej interpretacji przeżyć i poprawić pozycję społeczną. Raczej ślepy los i przypadkowy splot wydarzeń zmuszają ją do ciągłej walki o przetrwanie. Krytykowany przez Ważyka świat kupiecki XIX wieku spotyka się w tym miejscu z brutalnymi stosunkami handlowymi wieku XVIII, jakby były jednym i tym samym światem w dwóch fazach rozwoju, światem egoizmu i ślepego losu, którego narzędziem kary pozostaje ekonomia niewiele odbiegająca od darwinowskiego naturalizmu.

Trzecią fazą tej ewolucji systemów gospodarczych okaże się wiek XX, wejście w świat liczb i statystyk, w którym jednostka ulega przeliczeniu i znika pod rządami cyfr, a preludium do niego będzie dla Ważyka krótkie opowiadanie *Obrachunek* z 1934 roku. Temat przecinania się fatum i świata abstrakcyjnych liczb, które stają się przedmiotem coraz dalej idącej spekulacji, ale niosą konkretne egzystencjalne i materialne konsekwencje, będzie zresztą powracał regularnie: w powojennej kontynuacji *Mitów rodzinnych*, czyli w *Epizodzie*, pisanej w roku 1946 i wystawionej dwa lata później farsie *Bankierzy ruin*, w przygotowanym

²³ J.S. Mill, *Essays on Some Unsettled Questions of Political Economy*, Batoche Books: Kitchener 2000, s. 101. Cyt. za: M. Rybacki, *Model homo oeconomicus i jego dostosowanie do współczesnych uwarunkowań*, „Studia Ekonomiczne” 2014, v. 180, cz. 1, s. 67.

²⁴ Por. np. koncepcję „*homo sapiens oeconomicus*”, czyli „człowieka emocjonalnego” czy też człowieka socjo-ekonomicznego: K. Wach, *Od człowieka racjonalnego do emocjonalnego. Zmiana paradygmatu nauk ekonomicznych*, „Horyzonty Wychowania” 2010, nr 9 (17), s. 95–106; L. Wojciechowska, *Współczesna koncepcja homo socio-oeconomicus*, [w:] *Dokonania współczesnej myśli ekonomicznej. Racjonalność – efektywność – etyka. Problemy teoretyczne. Część I*, red. U. Zagóra-Jonszta, R. Pęciak, Katowice 2014, s. 240–248; I. Bittner, *Homo oeconomicus*, Łódź 2009.

dla kina i zrealizowanym potem scenariuszu *Powrotu do życia* oraz w sensacyjnym dramacie *Niedaleko Warszawy*, a także w zachowanym w archiwum scenariuszu *Księcia kantu*.

Na razie zmierzam jednak tylko do tego, by pokazać, jak zainteresowanie światem liczb i abstrakcyjnych modeli spotkało się u Ważyka z realną ekonomią, jako najbardziej abstrakcyjnym i być może najbardziej alienującym sposobem konceptualizowania świata, jaki zawładnąć miał XX wiekiem. Ekonomiczne tropy wynikają u autora *Wagonu* tyleż z doświadczenia, z krytycznej obserwacji rzeczywistości i jej materialnych podstaw oraz buntu przeciwko rodzinnym korzeniom, ile z fascynacji matematyką, jako niemetafizyczną próbą odpowiedzi na zagadkę świata. Gotów byłbym nawet bronić tezy, że najmniejszy wpływ na owo połączenie kwestii literatury, ekonomii i krytyki społecznej, na ów splot ideologii z materialną bazą, miał tu sam marksizm-leninizm, którego wyuczył się Ważyk technicznie głównie podczas wojennego pobytu w ZSRR. Widać to zresztą w esejach z książek *W stronę humanizmu* (1949) oraz *Przemiany Słowackiego* (1955), gdy ideologiczno-ekonomiczna próba „rozliczenia romantyzmu” zmienia się w usilne poszukiwania realizmu i plebejskości Mickiewicza czy Słowackiego, wigor zaś odzyskuje autor w momencie, w którym może powrócić do liczb i ich związku z literaturą (bez względu na to, czy liczbami tymi będzie wersologiczne metrum, czy statystycznie opisywana konieczność dziejowa).

Innymi słowy to, co najbardziej zajmuje Ważyka w jego twórczości, nie jest bezpośrednio związane ani z ekonomią polityczną, ani wprost z księgowością i handlem, lecz z samym procesem wymiany, która stoi u podstaw ustanawiania naszych relacji ze światem – wymiany rzeczy na znaki, znaków na inne znaki, aż po całkowicie symulakryczny ruch krążenia pustych znaczących, oparty na postępującej spekulacji i zanikającej obecności. Dobrym wprowadzeniem do konfrontacji tych różnorodnych systemów oraz poszukiwania wyjścia poza rządzące nimi prawa wydaje się lektura przedwojennych opowiadań, o których – jak na złość – pisało się dotąd bardzo mało albo wręcz wcale.

Rozdział IV Obrachunki mieszczańskiego świata: ekonomia miarą wszystkiego

Ważyk był nieodrodnym dzieckiem epoki, ta zaś okazała się czasem tryumfu neoklasycznej ekonomii, obok której do głosu powoli dochodziła marksowska teoria kryzysów, nieuchronnych i związanych z siłowaniem się klas w obrębie struktur społecznych. Ważyk nie tylko doświadczył tych kryzysów na własnej skórze, ale też obserwował je z różnych stron: jako młodzieniec w czasie pierwszej wojny światowej i w II RP (dwie fale hiperinflacji z lat dwudziestych, w tym jedna bezpośrednio odpowiedzialna za przewrót majowy; Wielki Kryzys z lat 1929–33) oraz jako współtwórca nowego porządku po II wojnie i późniejszy przegrany w starciu z jego ideologią. W każdym z tym wcieleń towarzyszył mu zmysł oglądu, który wskazywał pod powierzchnię rzeczy i łączył typowy dla Ważyka empiryzm i poszanowanie materii z abstrakcją konstruktów społecznych, tą zaś okazywał się na ogół właśnie świat ekonomiczny, realnych abstrakcji. Ale były to przecież czasy, gdy na pierwszych stronach codziennych gazet mieszały się gospodarcze analizy giełdowe, proza i wiersze, reklamy sklepów oraz plotkarskie, sensacyjne doniesienia o malwersacjach i bankructwach. Języki literatury i ekonomii spletały się przed II wojną znacznie wyraźniej, niż dziś i na każdym właściwie kroku wypełniały codzienność ówczesnej inteligencji¹.

Nie dość napisać, że Ważyk był wyczulony na kwestie socjalne, na prawa robotników oraz zmieniającą się rzeczywistość gospodarczą. Chociaż po latach sam ujmował sobie wiedzy w tej sprawie i nie bardzo przyznawał się do lektury pism z zakresu ekonomii politycznej, z jakiegoś powodu nie schodzi ona z kart jego wczesnych dzieł, zwłaszcza tych prozatorskich. Niby tworzy on w imię awangardowego eksperymentu, choćby *Człowieka w burym ubraniu*: fantastyczne opowiadania, które mają połączyć zapożyczone od kubistów techniki z lokalnymi postulatami awangardy spod znaku ANS oraz fascynację jarmarczną pulpą z literaturą wysoką, poruszającą problem przypadku i losu. Niby tak, ale przecież w tym wszystkim wciąż pisze swoje pseudoekonomiczne traktaty o naturze wymiany, z samej ekonomii czyniąc coś więcej, niż tylko igraszkę w literackiej grze. Ważyk nieustannie bowiem rachuje, i to bardzo wiele, zwłaszcza jak na autora fantastycznych opowiadań, w

¹ Najlepszym przykładem jest tu miesięcznik „Droga” Wiliama Horzycy, w którym Ważyk publikował prozę i przekłady, a którego pierwsze kilka artykułów poświęcone było zawsze profesjonalnie omawianym kwestiom gospodarczym oraz polityce międzynarodowej (publikowali tam choćby Jerzy Barski czy Józef Wojtyna).

których prawa rzeczywistości mogłyby przestać obowiązywać, bo tekstom tym znacznie bardziej niż np. Bolesław Prus patronuje E.T.A Hoffman oraz sam Apollinaire.

Istnieje zresztą pewien znaczący z tej perspektywy rozdźwięk między wczesnymi prozami Ważyka, a tymi pisanymi w późnych latach trzydziestych, aż po *Mity rodzinne*. Dotyczy on podejścia do ekonomicznego używania języka (choćby do jego ornamentacyjności), ale przekłada się również na inne rozumienie idei potencjalności. Zarówno *Człowiek w burym ubraniu*, *Latarnie świecą w Karpowie*, jak i opowiadanka *Adolf i Narcyz* (z ANS)² oraz *Księżę konserw* i *Obrachunek* (z „Drogi”)³ są jeszcze pełne zdobień, kunsztowne i przebogate w detale, ale w sposób raczej ekscesywny i pokrewny futurystom, niż konstruktywistycznemu katalogowaniu. Cechuje je nadmiar, który odpowiada jakiemuś poczuciu nieskończoności i niewymierności rzeczywistości względem możliwych jej ujęć i perspektyw. Ten nadmiar, dostatek dostępu do mnogości reprezentacji, połączony z dostatkami samego języka, dobrze oddaje estetyczna fantazja o kolekcjonerstwie z *Księcia konserw*⁴. Mamy tam do czynienia z rozbudowaną refleksją, w której niemal dziecięca fascynacja rysunkami na znaczkach z dalekich krain (z perspektywy narratora, który zmienia je w przedmiot estetycznej kontemplacji) zostaje przewyciężona przez pragmatyczne podejście do wartości (u bohatera, który wycenia swoją kolekcję wyłącznie podług jej wartości wymiennej):

A jeśli [Karol], jak inni zbierał marki pocztowe, to nie przez sentyment dla sztuki, który jest udziałem zbieraczy. Nie mógł się pochwalić lepszym smakiem, niż koledzy, i nie wykazywał mniej zdrowego rozsądku. Śniły mu się marki nie piękne, ale drogie; nie pamiątkowa marka z 1906, na której igrzyska olimpijskie, na której za jedną drachmę, i to nieopłaconą, mógł oglądać bieg maratoński, ani inna grecka, ta z różowym aniołem, ale bezduszny ślimak z Trawancory. Czy Borneo ceniał dla jego zwierzyńca, a Urugwaj dla aniołów, krów, owoców i młodzieńskich panien? Zachwyt budziły w nim znaczki japońskie z 1899, tak podobne do papierowych higroskopów, wcale zaś nie sprawiał mu uciechy smok chiński, opłacony w starych candarinach, najczęściej przecież fałszywy! Nie jest to faktem, że klasyfikacja osteplowanych marek pocztowych rozbiega się ze zmysłem praktyczności. Plantacje ryżu Karol ceniał bardziej, niż trójmasztowe dżonki, bo wtedy statki kosztowały tylko od pół do 10 centów.

Ale wkrótce zarzucił nawet plantacje: zdobywał je zbyt łatwo. Mógł wprawdzie, rezygnując ze środków, które udostępniał mu stan książęcy, i z hojnej zamorskiej przychylności księcia Walii, ciułać markę do marki, jak inni, wśród niezmordowanych zabiegów i nieomal poświęceń; z takim jednak rozdwojeniem swej osoby Karol nie mógł się pogodzić. Myśl o dezercji ścigała mu czoło w długie pionowe bruzdy. Nie paradował z kluczykiem od konserw, z którym niejako przyszedł na świat, ale go też nie ukrywał. A co ważniejsza, z głębi serca wzdragał się przed kolekcjonerstwem, nieopartym na zdrowym impulsie.

Tak to Karol musiał wyrzec się marek pocztowych i z kolei wielu nałogów młodego wieku⁵.

² A. Ważyk, *Adolf i Narcyz*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 3, s. 32–35.

³ A. Ważyk, *Księżę konserw*, „Droga” 1929, nr 10, s. 898–903; tenże, *Obrachunek*, „Droga” 1934, nr 2, s. 143–156.

⁴ A. Ważyk, *Księżę konserw*, „Droga” 1929, nr 10.

⁵ Tamże, s. 898–899, pisownia zmodernizowana.

Ta feeria nazw i wizerunków urzeka, ale działa też groteskowo. Ma nam wiele powiedzieć o tytułowym bohaterze, „księciu konserw”, który jest synem amerykańskiego potentata w tej branży. Karol nie liczy się pieniędzmi, bo nigdy nie będzie musiał ich zarabiać. Tak samo nie musi się więc liczyć się z własną kolekcją znaczków pocztowych. Łatwość, z jaką je zdobywa, przekłada się na ich symboliczną wartość. Nieokupione trudem zbieracza i niepodlegające estetycznemu zniesieniu wartości wymiennej na rzecz poznawczej, stają się dla bohatera z czasem bezwartościowe. Uratowałyby je ów „zdrowy impuls”, ten zaś związany jest z niedostępnością, a więc z leżącym u podstaw każdej kolekcji brakiem. Socrealistyczny Ważyk powiedziałaby, że wartość kolekcji mierzyć się powinno włożoną w nią pracą dla dobra ogółu. Ten przedwojenny bliższy jest tezie, że wartość estetyczna (a więc również poznawcza) jest istotniejsza od wartości wymiennej. Naddatek językowy, jego ornamentacyjność i nieumiarkowanie były więc do pewnego czasu poznawczo użyteczne.

Od *Obrachunku* z roku 1934 coś zaczyna się w tym stosunku do języka zmieniać: to, co dotąd sygnowało językową możliwość ekspansji w duchu kubizmu i poszukiwania wiedzy w rejonach nieświadomego, teraz zaczyna implodować, obciążać i wyznaczać raczej granice niemożliwości. Analogiczne wobec relacji ekonomicznych stosunki społeczne po Wielkim Kryzysie przekształcają się w prozach Ważyka w rozparcelowane i utowarowione atomy, a język zyskuje wyraźnie deficytowy i bardziej oszczędny charakter; zaczyna się jawić jako zbankrutowany dysponent znaczeń z przeszłości. Wtedy też Ważyk wydaje przeredagowane *Wiersze zebrane* (1934) i odcina się od swojej pierwszej, dziecięcej mitologii: wiary w aktywną partycypację podmiotu w relacjach wymiany.

Debiutancki tom opowiadań spotkał się z raczej negatywnymi ocenami, jako nazbyt rozbuchany i skupiony wyłącznie na eksperymencie formalnym. Leon Piwiński ironizował w „Wiadomościach Literackich”, że „utwory są za długie, za obszerne w stosunku do osiągniętego efektu, rozbudowane nieekonomicznie. Autor posiada w wysokim stopniu pewien talent, bardzo praktyczny, ale zarazem bardzo niebezpieczny: umie, mówiąc dużo, powiedzieć mało”⁶. Andrzej Stawar zarzucał Ważykowi, prócz zbędnego polegania na Freudzie i poszukiwania nowych fabuł w erotycznych ekscesach, estetyzm i niezrozumienie marksistowskiej kwestii formy zaangażowanej społecznie⁷. W podobnym duchu negatywnie oceniał książkę Leon Pomirowski, pisząc wręcz o słownej rozrzutności autora:

⁶ L. Piwiński, *Nowele Ważyka*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 30, s. 3.

⁷ A. Stawar, *Adam Ważyk Człowiek w burem ubraniu*, Miesięcznik Literacki 1930, nr 2, s. 108–109.

Przyczyną tych nieporozumień literackich jest niewątpliwie organizacja psychiczna młodego pisarza. Słowa nie mają dla niego wartości użytkowej, bezpośredniej, tylko wymienną. W poezjach może to dawać nieoczekiwane i oryginalne efekty, ale w prozie jest zaprzepaszczeniem koniecznego realizmu, bez którego nikt nie zdoła wykuć własnej formy.⁸

Dziś dobrze wiemy z rozległej recepcji, że ów naiwnie pojęty, „konieczny realizm” nigdy nie był pierwszorzędny celem opowiadań Ważyka, nie o mimetyzm mu bowiem chodziło, ale o zasady wiązania pojęć i rzeczy z nowoczesną świadomością. Doskonale uchwycił za to Pomirowski inny, kluczowy aspekt tego pisania. Cóż bowiem znaczy zarzut, że słowa nie mają w tej prozie wartości użytkowej, tylko wymienną? To dość naiwne przeniesienie marksowskich kategorii na teorię języka, takie, którego nie dokonano w samym marksizmie. Podstawowa różnica polegałaby na tym, że pojęcie towaru, któremu Marks przypisał obie te wartości, powinno być ściśle powiązane z jego źródłem, tzn. pracą wytwórczą⁹. W przypadku języka taką płaszczyzną wartościowania nie jest jednak włożona praca, lecz osiągnięty efekt (znaczenie). Pomirowski odmawia zatem prozie Ważyka zalet, bo słowa nie przekładają się w niej na założony przez samego krytyka cel, jakim jest mimetycznie pojęte poznanie (oparte na naśladownictwie). Tymczasem Ważyk nie opierał poznania na *mimesis*, choć jak wielokrotnie podkreślał, sztuka pełniła dla niego funkcje przede wszystkim poznawcze. Epistemologia autora *Wagonu* nie dotyczy jednak odtworzenia faktów, lecz odtwarzania struktur i sposobów łączenia tych faktów. Mamy do czynienia z pisarzem, który był przekonany, że realny status mają pojęcia, sny i intuicje. Za to język ma charakter w pełni arbitralny i nie ma żadnego symbolicznego zwornika między znakami a odpowiadającymi im pojęciami.

Zarzucając Ważykowi zrezygnowanie z wartości użytkowej na rzecz wymiennej, zarzucałby mu Pomirowski nie tylko oderwanie od rzeczywistości i jej problemów, ale też skłonność do spekulacji znakowej, którą z dzisiejszej perspektywy nazwać byśmy mogli

⁸ L. Pomirowski, *Wśród nowych księzek*, „Kurier Poranny” 1929, nr 343, s. 12; podkreślenie – J.S.

⁹ Podstawowe passusy na temat wartości z *Kapitału* brzmią następująco: „Towar jest nasamprzód [*zunächst*] przedmiotem zewnętrznym, rzeczą, która dzięki swoim własnościom zaspokaja jakieś potrzeby ludzkie. (...) Użyteczność danej rzeczy czyni z niej *wartość użytkową*. Ale ta użyteczność nie wisi w powietrzu. Uwarunkowana własnościami ciała towaru, poza nim nie istnieje. Samo więc *ciało towaru*, jak żelazo, pszenica, diament itd., jest wartością użytkową, czyli dobrem. (...) Wartość wymienna występuje przede wszystkim jako *stosunek ilościowy*, proporcja, w jakiej wartości użytkowe jednego rodzaju wymieniane są na wartości użytkowe innego rodzaju — stosunek zmieniający się nieustannie w zależności od czasu i miejsca. Stąd wartość wymienna wydaje się czymś przypadkowym i czysto *względny*, a wartość wymienna wewnętrzna, immanentna towarowi (*valeur intrinsèque*), wydaje się jakimś *contradictio in adiecto* (...) Wartość użytkowa, czyli dobro, ma więc tylko dlatego *wartość*, że jest w nim *uprzedmiotowiona*, czyli *zmaterializowana*, abstrakcyjnie ludzka *praca*. Jakże więc mierzyć *wielkość* jego wartości? *Ilością* zawartej w nim „substancji wartościotwórczej”, czyli pracy. Sama ilość pracy mierzy się *długością* jej *trwania*, a *czas pracy* posiada z kolei skalę w określonych *jednostkach czasu* jak godzina, dzień itd.” (K. Marks, *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej. Tom I*, red. P. Hoffman, Warszawa 1951, s. 37–41).

radykałnym, autotelicznym tekstualizmem. Nie jest to prawda, choć w całej teorii języka poetyckiego autora *Wagonu* kluczowa będzie właśnie wartość wymienna: języka nie da się bowiem ani utylitarnie spożytkować (to byłoby jego ideologicznie zawłaszczenie), ani odnieść bezpośrednio do kwestii zewnętrznych. Można go co najwyżej wymieniać, sprawiając, że słowa będą nieustannie krążyć na naszych zasadach, nigdy nie odsyłając do ostatecznego rozstrzygnięcia. Zasady te – i w to zdaje się wierzyć Ważyk, w różnych momentach opierając je na innych kategoriach estetycznych lub politycznych, ale zawsze uwikłanych w ekonomiczne zależności – da się jednak społecznie lub indywidualnie negocjować.

Między ekonomią polityczną i porywem serca: *Triumwirat*

Człowieka w burym ubraniu otwiera ważne w tym kontekście opowiadanie *Triumwirat*. Możemy je nazwać historią wielkiej mistyfikacji, artystycznego blefu, który odbywa się na wielu poziomach i podaje w wątpliwość wszystkie właściwie wielkie figury semantyczne, z narracją włącznie. Przypomnijmy pokrótce „scenariusz” opowiadania (używam tego określenia celowo), choć najlepiej zostaje on streszczony na ostatnich stronach w postaci filmowego szkicu „Streszczenie” oraz „Nadprogram”: główny bohater, młodzieniec Andrzej, z zawodu rybak, wyrusza ze wsi do miasta w poszukiwaniu Janki, swojej miłości, którą wcześniej zlekceważył (tu mamy sentymentalną idealizację wsi). W mieście zatrudnia się w hucie i szybko zostaje wplątany w walki o władzę między koterią arystokratyczną (której przewodzi obecnie Janka – jako Joanna, kochanka księcia) a metalistami, socjalistami, pracującymi w hucie (tu wchodzi konwencja realistycznej powieści o robotnikach). Manewrując między stronnictwami, próbując z jednej strony odzyskać ukochaną, z drugiej – jak sam stwierdza – odegrać się na niej za to, że wyjechała, staje na czele robotniczej rewolucji, która wkrótce zaczyna zmieniać się (głównie za sprawą naszego bohatera) z komunistycznej w faszystowską. Po ciężkich walkach o miasto Andrzej wymyka się dzięki pomocy zaprzyjaźnionego księdza Jana, w karczmie odnajduje Jankę i mogą sobie wyznać miłość. Całość kończy się jarmarcznym, romansowym happy endem.

To jednak zaledwie preludium do konceptu wyższego rzędu: wszystkie doświadczenia Andrzeja okazują się farsą, w którą został wplątany przez tytułowy tryumwirat – księdza Jana, znudzonego miliardera oraz poety, który porzucił literaturę dla filmu, poszukując w nim prawdy życia. To, co przez całe opowiadanie śledzimy z personalnej perspektywy bohatera, a

więc jego świat przeżywany, jest zaledwie stworzoną wokół niego iluzją, a jego ruchy bardzo dobrze (choć nie idealnie) wypełniają założony uprzednio scenariusz. Potwierdzałoby to tylko, że plan dotyczący XX-wiecznego everymana jest w stanie oszacować ryzyko jego pozornie wolnych wyborów. Na szali waży się od początku koncept człowieka ekonomicznego: tego, który dla egoistycznie pojętej korzyści (tu: miłość i zemsta Andrzeja na Jance) podejmuje nawet wbrew sobie konkretne, dające się przewidzieć decyzje (dołączenie do rewolucji, a właściwie wywołanie jej). Jak trafnie wywodził Paweł Tomczok:

Jednostka, która ma zostać człowiekiem ekonomicznym, musi zatem stłumić własną wrażliwość – zredukować skomplikowaną sieć stosunków społecznych i emocji z nimi związanych do tego, co da się ująć jako stosunek ekonomiczny, przeliczalny na pieniądze. Właśnie pieniądz – jako najważniejszy środek racjonalizacji oraz obiektywizacji rzeczywistości społecznej – wydaje się ukrytą podstawą nowożytnego rozumu, oficjalnie skupionego na racjonalności naukowej¹⁰.

Z drugiej strony pozostaje idea „człowieka szlachetnego”, w którą wierzy ksiądz Jan, a więc takiego, który kieruje się porywem serca – afektem. Wiązane to było przez interpretatorów z symbolistyczną lub ekspresjonistyczną koncepcją artysty i jego uzewnętrzniającego się impulsu kreatywnego. Wydaje się jednak, że *Triumwirat* napędza właśnie konflikt wokół figury racjonalnego lub irracjonalnego człowieka nowoczesnego oraz związanej z tym możliwości oszacowania produktywności jego działań i afektów¹¹.

Ta fantastyczno-polityczna farsa¹², przypominająca współczesne telenowe, a zbudowana jak hollywoodzki film z epoki klasycznej, wielokrotnie hiperbolizuje i upraszcza ekonomię polityczną, albo wręcz wysługuje się nią, żeby za pomocą jej specjalistycznego języka uwiarygodnić świat przedstawiony (zarówno dla czytelnika, jak i dla głównego bohatera). Cała kosztowna zabawa miliardera w inscenizację życia, wspierana intencjami księdza o zejściu się młodych kochanków oraz poszukiwaniem prawdy w eksperymencie artystycznym, okazuje się wielkim oszustwem. Ale oszustwem jest również sam Andrzej,

¹⁰ P. Tomczok, *Niewrażliwość człowieka ekonomicznego*, „Kultura współczesna” 2018, nr 4, s. 190.

¹¹ O tym, jak kapitalizm dokonał utowarowienia emocji, poczynawszy od upowszechnienia się na początku XX wieku psychoanalizy, pisała wyczerpująco Eva Illouz, choć jej uwagi w większym stopniu zdają się znajdować już zastosowanie do kultury konsumpcyjnej lat sześćdziesiątych oraz współczesnej postaci kapitalizmu kognitywnego (taż, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Z. Siembierowicz, Kraków 2010). W kontekście romansowego charakteru relacji Andrzeja i Janki warto jednak sięgnąć po rozpoznania autorki z innej książki, bezpośrednio poświęconej splotowi nowoczesnego rynku z ideą romantycznej miłości w XIX wieku oraz ustanowieniem dwóch równorzędnych porządków: publiczno-mażeńskiego i intymno-uczuciowego. Ich zderzenia będzie jednak dotyczyć przede wszystkim kolejne z omawianych opowiadań Ważyka – *Na święta kupimy głowę cukru*. Por.: też, *Consuming the Romantic Utopia. Love and Cultural Contradictions of Capitalism*, University of California Press: Berkley–Los Angeles–London 1997.

¹² W kontekście awangardowej bufonady, bazującej na jarmarcznym humorze i obficie korzystającej z figury *homo ludens*, czyta te wczesne opowiadania choćby Krzysztosek.

postać całkowicie niespójna, sklejona z wielu specjalistycznych idiolektów, na co zwracała już uwagę Nina Kancewicz-Hoffmanowa:

W płaszczyźnie całego utworu opowieść Andrzeja można by nazwać narracją w mowie pozornie niezależnej. Mowa niezależna, przytoczenie, cytaty dają zwykle najlepszą charakterystykę postaci. Tutaj przeciwnie. Wielość języków fachowych i środowiskowych, którymi się posługuje Andrzej, nie daje się scalić w wyposażenie językowe jednej osobowości. Zamiast brzmieć jak głos osoby, ujawnia zakres władzy opowiadacza nad postacią. Podkreśla to odmiennność konwencji tej prozy od konwencji „klasycznie” realistycznej¹³.

Trudno uwierzyć w psychologiczną wiarygodność Andrzeja, mówi on bowiem, tzn. wprowadza czytelnika w akcję, za pomocą cytatów i przejętych języków. A jednak mechanizmy ekonomiczne, które tak detalicznie są nam wykładane już na początku opowiadania (czy tylko po to, by wywołać w Andrzeju poczucie realności, wytworzyć w nim wrażenie immersji, uczestnictwa w życiu fikcyjnego księstwa?), nie są całkowitym blefem, mimo groteskowej konwencji. Przeciwnie. Ważyk opowiada o zjawiskach, które doskonale zna z gazet i ówczesnych książek i o których będzie rozprawiał również w latach powojennych: malwersacjach finansowych na dużą skalę, umożliwionych przez coraz bardziej wyspecjalizowaną językowo, ekwilibrystyczną ekonomię (w księstwie odbywa się nieustanna „kreatywna księgowość”), koteriach arystokratycznych i organizujących się socjalistach, o kryzysie władzy monarszej i bogacących się na nim elitach, a także o tym, jak łatwo taka sytuacja zmienić się może z plebejskiej rewolucji w rewolucję faszystowską. W pewnych momentach dwór tego „księstwa żelaza i jedwabiu”, jak nazywa je bohater, przypomina wręcz alegorię dworu Stanisława Augusta Poniatowskiego; zapewne bardziej, niż by na to wskazywał moment historyczny. W innych sytuacjach pojawiają się z kolei fragmenty naturalistycznie rozpasane i poetyckie, pisane jakby duchu *Ziemi obiecanej*:

Armie przekupek i straganiarzy przekrzykiwały się na rozbitym po całej dzielnicy targowisku. Tutaj była córka wieczora licytacja wszelkiego rodzaju. Na rogach szczyrzyły zęby, szukając połowu, rozczochrane dziewczyny w wyblakłych chustkach na szyi [CWBU 20].

Zajrzeliśmy również do dzielnicy handlu i hal targowych. Chociaż baraki stały zamknięte, jeszcze nie usnął duch interesu. Pod galeriami sztyldów, albo też w barach swarzyli się i znów jednali kupcy, maklerzy uzbrojeni w laski. Nad sklepami, pokrytymi czerwonym trądem komorniczych pieczęci, nasturcje i peonie gniły na grządkach balkonów, których policjanci nie spuszczały z oka, jak gdyby gotowi przyłapać samobójczych bankrutów [CWBU 21].

¹³ N. Kancewicz-Hoffmanowa, *Między grą a doświadczeniem. Debiut prozatorski Adama Ważyka*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z.1, s. 95.

Krzysztosek, żeby uwiarygodnić swoją tezę o groteskowym i ludycznym charakterze utworu, pisze co prawda, że: „Filmowe księstwo i miasto jest tak dalece odrealnione, że nawet terminologia ekonomiczna składa się z nienaturalnych neologizmów – «bank efektowy», «aukcja wojska», «wyrównawcze cła socjalne» itp.”¹⁴, ale trudno się z taką tezą zgodzić (powtarza ona zresztą jeden do jednego przykłady i zarzuty z recenzji Leona Piwińskiego). Owszem, skrupulatność opisywania gospodarki księstwa zaburza decorum opowiadania, nie przystaje do jego charakterystyki, nie pasuje ani do romansu, ani do powieści awanturniczej. Sam język ekonomiczny wcale nie jest jednak aż tak odrealniony, a w jego centrum pozostaje problematyczny „trust”, czyli forma kapitalistycznego oligopolu¹⁵. O „cłach socjalnych” rozprawiał w 1926 w – można mniemać, że znanym Ważykowi – „Ekonomiście” Edward Lipiński¹⁶, a pojęcie „aukcja wojska” (od łac. *auctio*, powiększenie) to doskonale osadzone w naszej historii politycznej postulaty związane z kolejnymi sejmami z XVIII wieku, żądające zwiększenia liczebności armii, co jeszcze bardziej wskazywałoby na około-saskie analogie samego opowiadania¹⁷. Owszem, język *Triumwiratu* jest niepokojący, momentami sztuczny, ale przecież tego właśnie dotyczy problem z wyłonieniem się w XIX wieku samodzielnego dyskursu ekonomicznego (w tym samej ekonomii politycznej) i jego powolnej ewolucji w wieku XX. Chodzi o stworzenie wrażenia elitarności przy zachowaniu maksymalnej abstrakcyjności i rozmyciu pojęć. Andrzej niespecjalnie kryje się zresztą z tym, co robi i jakie funkcje pełni na książęcym dworze:

Pokrywałem arkusze papieru abrakadabrą liczb, które były pozycjami nowego budżetu, czy też rachunkiem nowych afer, przeznaczonym do teki Danielsa. Jediną wielkością i wyłącznym sensem cyfr wytryskających z pod pióra była dla mnie potęga Janki [CWBU 36].

Fachowe pojęcia, którymi posługuje się bohater, prosty rybak, pokazują co najwyżej, w jak wielkim stopniu świat nowoczesny jest światem kubistów: popękanych perspektyw, wyznaczanych przez zupełnie obce sobie dyskursy.

¹⁴ Krzysztosek, dz. cyt., s. 131.

¹⁵ Trust był formą powierniczą charakterystyczną przede wszystkim dla prawa brytyjskiego i amerykańskiego. W latach dwudziestych w Polsce dochodziło do licznych przejęć rodzimych spółek przez zagraniczne trusty lub podpisywania umów, które miały niekorzystny dla kraju charakter (głośno komentowana była choćby afera z umową na eksploatację Puszczy Białowieskiej z brytyjskim Century Trust Limited z 1924 roku). Praktyki łączenia się spółek w kartele i trusty zostały ograniczone tzw. ustawą o kartelach z 28.03.1933 roku, która powoływała przy Sądzie Najwyższym nowy organ – Sąd Kartelowy, orzekający w sprawach fuzji na korzyść państwa i strzegący w ten sposób interesu publicznego.

¹⁶ Por. E. Lipiński, *Cła socjalne*, „Ekonomista”, t. I, 1926.

¹⁷ Oczywiście akcja dzieje się w latach dwudziestych XX wieku, zawiera bowiem np. aktualne odniesienia polityczne, choćby do włoskiej wojny socjalistów z faszystami z lat 1919–1922 oraz marszu Czarnych Koszul, po którym Benito Mussolini przejął władzę w kraju i objął funkcję premiera.

Warto zauważyć, że bezpośrednią iskrą rewolucyjną już tutaj staje się jakże charakterystyczne dla Ważyka, empiryczne „uziemiaenie problemu” – zmaterializowanie tego, co abstrakcyjne. W samym opowiadaniu ten ruch przybiera postać teczek z dowodami: „Świadczenia ich, spory i miary zjednania księcia, wyrachowania, dane i przewidziane statystyczne, wszystko wypisane moją ręką, zawiera ta oto skórzana teczka” [CWBU 41], „Trzymam rękę na tajnej apriopriacji budżetu, który wejdzie w życie trybem rozporządzenia nagłego” [CWBU 42], „Prowadziłem buchalterię Daniela. Wydarłem mu rewolwer i zagarnąłem tekę w aucie, w sercu miasta, w Alei” [CWBU 44]. W tym awanturnicznym duchu ekonomiczna abstrakcja, owa „abrakadabra liczb”, zostaje przełamana przez konkretny, gwałtowny czyn. Na fałszerstwo liczb istnieje tu jeszcze dowód w postaci kwitów. Zupełnie osobną kwestią jest to, w jaki sposób cała matematyczna buchalteria, w której uczestniczy Andrzej, podporządkowana została w jego perspektywie alternatywnej ekonomii: libidinalnej, która przybiera charakter perwersyjnej walki o dominację. Ten element erotyki zaprzęta zresztą Ważyka w wielu tekstach przedwojennych, szczególnie jednak w opowiadaniach z *Człowieka w burym ubraniu*, nowelach „nabrzmiących brudną zmysłowością”¹⁸.

Ważyk zdaje się zupełnie trzeźwo przemawiać z poziomu ekonomii politycznej jako matrycy, powtarzając za Marksem, że niemożliwy jest przeskok z porządku feudalnego do jakiegokolwiek socjalizmu, a każda taka próba, nawet jeśli przybierze formę powszechnej rewolucji, będzie miała charakter niszczycielski i z łatwością ulegnie wynaturzeniu. Z ukrycia steruje nią bowiem fałszywa świadomość i interesy klas wyzyskujących (w tym wypadku – eksperyment poety i kaprys miliardera oraz reaktywny interes głównego bohatera). A jednak już tu, poprzez zastosowany koncept podwójnej iluzji, zamiast satyry politycznej, otrzymujemy raczej opowieść autotematyczną, o tym, w jaki sposób sztuka imituje i uprowadza inne dziedziny, z samym życiem włącznie.

Popularna interpretacja, potwierdzana przez recenzentów z epoki, a także późniejsze analizy, zakładały, że Ważyk mierzy się głównie z młodopolskim, ekspresjonistycznym modelem sztuki i przeciwstawia go nowoczesnemu, epistemologicznemu empiryzmowi. To jednak nie sztuka, lecz ekonomia z ukrycia zarządza w *Triumwiracie* wszystkim i modeluje poszczególne wydarzenia. Dość powiedzieć, że bez kapitału miliardera niemożliwy byłby ani eksperyment etyczny księdza Jana, ani estetyczny samego reżysera-poety, bo jak się potem dowiemy – „Nawiasem, ta wesoła impreza pochłonęła bajońskie sumy” [CWBU 80]. Ten „nawias”, jakby anegdotyczne wtrącenie, pełni w Ważykowym opisywaniu świata kluczową

¹⁸ M. Pirożyński, *Co czytać? Poradnik dla czytających książki*, Kraków 1932.

rolę. Jest przeoczeniem, które funduje zasadę rzeczywistości. To ekonomia „przestawia” bowiem Andrzeja między dyskursami, pełniąc rolę swoistego shiftera w jego brikolazowym języku: między sentymentalnym i prostackim monologiem chłopca, w którym dominują głównie specjalistyczne pojęcia z zakresu rybołówstwa, przez język zaangażowanego robotnika, wyczulonego na kwestie pracy i wartości, po język rewolucjonisty i stratega, w którym sprawy te schodzą na drugi plan, a wybija się afektywnie motywowana ekonomia polityczna w warunkach zbrojnego konfliktu.

Andrzej nie bez celu zostaje wrzucony przez Ważyka na początku opowiadania w absurdalną z pozoru sytuację, z której uczy się podstaw ekonomii jeszcze przed dotarciem do samego księstwa: „Jedynymi moimi towarzyszami podróży byli: kupiec z księstwa – brodaty Joachim i bratanek jego – student Mikołaj. Uświadomili mnie, że w kraju, do którego jechałem, zaszły raptowne zmiany” [CWB 11]. Tu zaczyna się kilkustronicowy wykład z historii gospodarczej, wykład o tym, że „metalurgia i tkactwo przekształciło bandosów w proletariat miejski”, że „kryzys wybuchł, atoli groźny jego przebieg wykazał, iż obawa przed nadprodukcją była wręcz nieuzasadniona”, że „bank centralny szafował kredytami zgodnie z polityką rządu”, a „bank efektowy, który inwestował kapitał w młodych fabrykach metalurgicznych, szybko stoczył się ku ruinie”. Wyłoniła się więc „mafia kapitalistyczna”, a zagraniczny kapitał robił wszystko, żeby nie dopuścić do ustabilizowania się państwowej polityki fiskalnej. To jest język specjalistycznej, ekonomicznej iluzji policzalności. Ma on kontrastować z innym językiem, tym rewolucyjnym:

– Jestem dumny z dowodu zaufania – odpowiedziałem na decyzję Komitetu. – Oby zbrojna postawa ludu skutecznie poparła moją misję. Byłby jej przecież niegodny, gdybym nie zapytał, w imię czego wzywamy naród do broni i posyłamy go na barykady? (...) Czy targowisko, podszywające się pod tytuł przedstawicielstwa narodu, reprezentuje choćby połowę narodu? Niech odezwie się ten, kto za cenę krwi naszych tajnych wyborców śmiały popierać rozgrywaną na ratuszu parodię ustawodawstwa! [CWBU 45]

Ale czy rzeczywiście kontrastuje? Zapewne w retoryce, w patetycznym tonie, efektywności – tak. W ekonomicznej matrycy, podług której dokonuje się wymiana (w pierwszym wypadku: konkretnej produkcji [metalowcy] na abstrakcyjny kapitał [koterie rządowe i burżuazja], w drugim – życia [„cena krwi”] na idee [godność, honor]) – już nie. Tak jak wcześniej historia gospodarcza księstwa miała charakter wielkiego procesu handlowego, tak teraz takowym staje się polityka i z pozoru demokratyczny wiec robotniczy („Podczas tego targu ośrodkiem spojrzeń był Pym, jak gdyby przez jego głucho zaciśnięte usta miał przemówić głos, który członkowie Centralnego Komitetu nazwali wolą ludu” [CWBU 46]). Logika rewolucyjnych dziejów księstwa, z głównym choć przypadkowym udziałem Andrzeja-rybaka, rozgrywa się

podług praw obu ekonomii równocześnie: tej gospodarczej i tej afektywnej. Obie są jednak równie realne dla głównego bohatera. Rzędy cyfr i odpływ kapitału stają się równoważnym zapalnikiem, jak wlewające się w aktorów społecznych afekty gniewu i zazdrości (z tej perspektywy szczególnie interesujący jest finalny homerycki śmiech miliardera, który wprowadza topos bożego igrzyska).

Nie sposób nie zauważyć, że ów dziwny, tytułowy triumwirat pieniądza, sztuki i teologii (a właściwie nowoczesnej etyki, jaką reprezentuje ksiądz Jan, zwolennik raczej pism naukowych niż teologicznych¹⁹), który decyduje o życiu głównego bohatera, ma wyraźnie faustowski rys. Reżyser, w typowej scenie rozpoznania, ujawnia swój diaboliczny plan:

Od scysji pod ratuszem wiedziałem, czego się trzymać. Prolongowałem nasz kontrakt: znowu przez pozorne ustępstwa. Oszukiwałem pana, fałszowałem pana życie, słowa, myśli.
[CWBU 78]

I dalej:

– Dla jakiej satysfakcji kusił pan moją duszę, wywoływał ją ze mnie i na domiar przekształcał według swoich upodobań? Po co był panu aktor wbrew woli?
– Byłem niegdyś poetą. Niewoliłem słowa, które żyły poza mną przez dziesiątki i setki lat.
[CWBU 79]

Poeta-reżyser występuje tu w roli Mefistofelesa, który – służąc sztuce – bezduszenie gra losem bohatera, zaś walutą w tej grze jest emocjonalne zaangażowanie, które Andrzej wkłada w każdy gest, nie tyle odgrywając swoją nieświadomioną rolę, ile rzeczywiście „żyjąc nią”²⁰. To marzenie wielu nowoczesnych reżyserów o stosunku aktorów do roli, ale wypada zauważyć, że mistyfikacja odbywa się na jeszcze innym poziomie, być może takim, z którego nie zdawał sobie w tym momencie sprawy nawet Ważyk. Oto awangarda (choćby i ta w duchu Kino-Prawdy Dzigi Wiertowa), przekonana o własnej racji i perspektywach poznawczych (pokazanie prawdy życia), dokonała istic diabelskiej gry z jednostkowym losem w imię idei, które tylko z jej perspektywy były słuszne. W rzeczywistości tymczasem zdrwiła z niego i zutylizowała go do własnych, artystycznych celów.

Triumwirat traktuje o mistyfikacji, a właściwie o pewnej wampirycznej sile, którą sztuka czerpie z życia, zmieniając je w dzieło. W tym sensie życie Andrzeja stało się dziełem doskonałym, autentycznym i zupełnie fikcyjnym zarazem, schematycznym i wolnym (takie jednak było założenie poety-reżysera, by uwalniać obrazy). Czy nie takiego samego ruchu

¹⁹ Jak charakteryzuje Ważyk tego miłośnika Newmana poprzez jego biblioteczkę, „Kartki traktatów poświęconych ekonomii zazębiały się z opisami zamorskich wypraw” [CWBU 7].

²⁰ Krzysztozek widzi to nieco inaczej, w duchu „kreacjonistycznej koncepcji sztuki jako stwarzania «nowej rzeczywistości» (*Mit niespójności*, dz. cyt., s. 126), a więc próby okiełznania chaotycznego życia człowieka w uporządkowany świat dzieła artystycznego.

dokona Ważyk na własnej osobie? Czy to nie on stanie się z czasem tytułowym bohaterem tej fikcyjnej opowieści, w której siły pieniądza, literatury i sumienia sprzysięgną się ze sobą, żeby opowiedzieć o tragicznym kuszeniu przez ducha nowoczesności i byciu przezeń kuglarsko oszukanym? Ekonomia – ta polityczna, marksowska i ta neoklasyczna, ponad miarę abstrakcyjna i specjalistyczna – będzie tłem tej rozgrywki, a opowieści o transakcjach i malwersacjach na dużą skalę, o spowodowanych tym kryzysach i ich realnych konsekwencjach, jej główną treścią. Zauważmy bowiem, że to nie złodziej (choć w tryumwiracie zostają Andrzejowi skradzione pieniądze na pobyt w mieście, co staje się początkiem jego przygód) jest negatywnym bohaterem większości próz i dramatów Ważyka, lecz bankier-fałszerz-spekulant, ktoś, kto potrafi wykorzystać abstrakcję stworzoną przez nowoczesny rynek i zmienić nicość w wartość. Takimi bohaterami, lękiem przed nimi i wymierzaniem im sprawiedliwości, będą stały i powieści przedwojenne, i socrealistyczne dramaty, i scenariusze, i sam *Epizod*, uzupełniający historię z czasu, który jedni określają jako okres świetności Nowej Sztuki, ja zaś określiłbym jako czas dźwignania się państwa z powojennego, ekonomicznego chaosu.

Ale powiedzieć, że film, kręcony w *Triumwiracie* przez reżysera, był rzeczywiście Sztuką, znowu możemy tylko uwzględniając jego perspektywę. Nie był on na pewno sztuką dla głównego bohatera, gdyż tutaj dokonało się (z racji nierozpoznania) awangardowe utożsamienie jej z samym życiem. Ale nie był też sztuką dla sponsorującego całe widowisko miliardera, który na koniec wygłasza taką oto przemowę, podporządkowując całą dotychczasową „akcję” własnej rozrywce:

Twój film nie umywa się do feerii, którą sprawilem sobie, obchodząc miasto podczas zdjęć i dramatycznych wysiłków pana Andrzeja. Długa przechadzka wywołuje pragnienie, a tymczasem ja, król wyrobów kosmetycznych, nie byłem w stanie opłacić swoimi dolarami funta jabłek ze straganu. Twój fałszywy straganiarz za żadne skarby nie obnażyłby ukrytego pod niemi szklanego oka aparatu. Ach, w tym mieście jabłko nie było jabłkiem, było tylko kształtem okrągłym. Długo, jak Odyseusz, tułałem się po morzu pieniędzy, aż wreszcie przekupiłem Cerbera, dostałem się do królestwa cieni, gdzie Agamemnon Pym i Andrzej Achilles miały to być tylko kształty ruchome, kształty symetryczne. Kiedy na całym świecie śmierć smuci, tutaj podmuchy życia wywoływały popłoch wśród cieni, a we mnie śmiech. Bo ja i pan byliśmy tu jedynymi ludźmi, chociaż jeden trudził się, a drugi bawił. Dzięki panu jeden raz w życiu ja, miliarder, omdlałem ze śmiechu [CWBU 80].

Źródłem tego śmiechu jest życie, które wymyka się scenariuszowi i tworzy własne możliwości, niewymierne i niewymienne, życie jako popłoch i radość. Nietzscheański śmiech miliardera dotyczy odkrycia przez niego pustki, tkwiącej w samym sercu pieniężnej idolatrii. Cała „odyseja” po mieście-planie filmowym zostaje ubrana w mitologiczne szaty, bo na szali jest coś więcej, niż erudycyjny wyciąg z tułaczki po wojnie trojańskiej. Ważyk zwykle

przebierał się w swojej twórczości w mitologiczne maski, gdy starał się pojedynkować z metafizycznymi systemami i chciał to zrobić bez sięgania po bezpośrednią krytykę religii. Owe „kształty ruchome” i królestwo cieni zdają się być nie tyle klasyczną katabazą (ani nawet jej burżuazyjną parodią), ile rozprawieniem się z platońskim idealizmem oraz symbolistycznymi przesłankami o istnieniu głębszej relacji między znakiem i rzeczą.

Skryty dotąd za zasłoną miliarder, ów „pierwszy poruszyciel” i inicjator wydarzeń, odkrywa stworzony przez siebie świat, który jest całkowitą symulacją świata rzeczywistego, do tego stopnia, że funkcjonujące w nim relacje wymiany pozostają obojętne wobec jakiegokolwiek zewnątrz i nawet on sam nie jest w stanie w nich uczestniczyć, nie może niczego kupić ani wymienić. Wówczas objawia mu się „wiedza radosna”, trudno bowiem nie przeczytać tego fragmentu inaczej, niż w kategoriach nietzscheańskich. Śmiech, który uwalnia go od ciężaru, śmiech nad wieczną komedią ludzką, pojawia się w momencie odłączenia się od doczesnej, racjonalnej wymiany, stworzonej jako profaniczna sfera pracy i akumulacji. To jej (wymiany) niemożliwość sprawia, że miliarder próbuje dokonać transakcji na jeszcze wyższym, metafizycznym już poziomie: wykupić się, zejść do piekieł, do świata na opak, którym rządzą dwaj demiurzy: *negotium* pracy (czas handlu, rozsądzania sporów i odprawiania rytuałów) oraz *otium* nieskrępowanej rozrywki. Jak pisał w tym, nietzscheańskim właśnie duchu na temat filozofii Bataille’a Krzysztof Matuszewski:

Wykreowany przez filozofię i uczyniony paradygmatem zachodniej kultury racjonalny świat okazuje się więc w istocie światem pracy, skoro zasada użyteczności, z jaką zespółona jest *ratio*, domaga się respektowania praw potocznie rozumianej ekonomii: gromadzenia środków i konsumowania ich tylko w takiej ilości, w jakiej jest to niezbędne²¹.

Upostaciowiony w osobie miliardera śmiech staje się aktem samowiedzy kapitału, nie tyle szyderczym i okrutnym, lecz pierwotnym, jakby przedustawnym: warunkiem suwerenności, tzn. śmiechem bogów nad miałością komedii ludzkiej. Tylko miliarder może pozwolić sobie na ten potłacz, na tak kosztowną zabawę, która uświadomi mu relatywność świata podporządkowanego zasadzie racjonalnej produkcji.

Poza ekonomię prestiżu: *Na święta kupimy głowę cukru*

Drugie w kolejności opowiadanie z *Człowieka...* dotyka jeszcze innego aspektu ekonomicznego myślenia o świecie: ekonomii prestiżu, która stała się kluczem do

²¹ K. Matuszewski, *Wstęp* [w:] G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne...*, dz. cyt., s. 9.

regulowania stosunków społecznych mieszczaństwa XIX i początku XX wieku. Ważyk zdaje się tu doskonale wpisywać zarówno w tradycję powieści realistycznej, jak i w satyrę na drobnomieszczaństwo, znaną z komedii mieszczańskiej.

Tym, co najbardziej zwracało dotąd uwagę badaczy, była finalna wolta utworu: „Ten człowiek przemawiał tonem protagonisty. Obróciłem się, żeby obejrzeć jego faworyty. Żałuję, że nie upatrzyłem go sobie na bohatera tej opowieści, jego i człowieka w czerwonym fraku” [CWBU 151]. Ten narracyjny „wymyk”, w którym nie tylko ujawnia się (dotąd wszechwiedzący) narrator, ale też objawia swoje intencje i niemoc poznawczą oraz ograniczenie perspektywy, sprawia, że tekst w pierwszej kolejności czytać chcemy autotematycznie. Byłby to więc kolejny eksperyment z gruntu kubistyczny, podobnie jak poprzednie opowiadanie wydobywający fragmentaryczność świata i nieprzystawanie do siebie różnorodnych punktów widzenia. Tak oczywiście jest, bo Ważyk – realizując założoną strategię eksponowania intuicyjnych decyzji i nie przylegających do siebie, asocjacyjnych porządków – dba zwykle o to, żeby czytelnik przeoczył matrycę całej opowieści i skupił się na nieoczekiwanych zwrotach akcji. Tymczasem *Na święta kupimy głowę cukru* to – podobnie jak *Triumwirat* i o całe lata późniejszy *Epizod* – właśnie historia o tym paradoksalnym przeoczeniu, o luce w widzeniu, która wiąże się z ograniczeniami perspektywy patrzącego.

Przede wszystkim interesująca pozostaje paradoksalna z pozoru relacja między tytułem a treścią. Tytuł wydaje się być z gruntu pozytywistyczny i zapowiadać społeczną nowelę o biedzie, sama historia zaś przeciwnie: traktuje o bogatych drobnomieszczanach, o dorobkiewiczach i finansowych malwersantach, o posiadaczach kapitału, którym żadna bieda nie grozi, ani teraz, ani za kilka lat. Tytułowe zdanie jest za to regularnie wypowiedane przez papugę i jest to jedyna kwestia, jakiej się nauczyła, zapewne od poprzednich właścicieli. To zdanie – „na święta kupimy głowę cukru” – samo z siebie cokolwiek surrealistyczne (jest to równocześnie miara z początku XX wieku²² i niepokojące skojarzenie acefaliczne), wisi jednak nad całą opowieścią jako widmo kryzysu i bankructwa, które zmusza do takiego właśnie racjonalizowania lub odroczenia zakupów. Przypadkowość tej frazy w całej strukturze utworu wskazywałaby na inne jeszcze kwestie: na zagadnienie nieprzewidywalności losu, nieobliczalności zdarzeń oraz tego, że cała misternie spleciona

²² A raczej – co należałoby podkreślić w kontekście ekonomicznych stosunków w tym opowiadaniu – pewna konkretna, materialna, wcielona postać tej miary. „Głowa cukru” była bowiem nie tyle wyliczoną podług abstrakcyjnego systemu metrycznego jednostką, ile gotową już postacią utoczonego w stożki cukru, różniącą się wagą w zależności od producenta (było to zatem raczej pojęcie z zakresu handlu, niż metrologii).

ekonomia, która zarządza relacjami towarzyskimi i rodzinnymi bohaterów, może rozsypać się jak ów plastycznie uformowany cukier.

Na święta... w wielu aspektach stanowi wprawkę do *Mitów rodzinnych*: jest próbą ukazania wewnętrznej pustki mieszczańskiego świata oraz zbadania systemów, które regulują jego zewnętrzne funkcjonowanie. Ważyka interesują zatem dwie postacie ekonomicznej gry w reprezentację: ta związana z regulacją (widzialnością) przepływu kapitału i ta związana z dystrybucją społecznego prestiżu (byciem na pokaz, ostentacyjnością egzystencji zmienionej w konsumpcję). Oba te tematy właściwie ani na chwilę nie schodzą z kart noweli, ani na chwilę nie przestają też być przedmiotem rozmów samych bohaterów. O ile jednak w *Triumwiracie* silił się Ważyk na zbudowanie wiarygodnej, pozostającej w zgodzie z historycznym materializmem, wizji ekonomicznych podstaw rewolucji społecznej w księstwie, tu zainteresowany jest przede wszystkim wyeksponowaniem tego, jak symboliczna ekonomia afektywna napędza lub blokuje tę realną, pieniężną.

Można by powiedzieć, że jednym z tematów *Na święta...* jest niegospodarność (trochę dekadenska postać Feliksa X), ale jej źródeł trzeba szukać gdzie inaczej: w tymczasowym rozmiękaniu się porządku pragnień i porządku kapitału. Idealnym przykładem połączenia jednego z drugim jest Kaszuba, wzór dorobkiewicza i karykatura drobnego kapitalisty, *homo oeconomicus* w postaci czystej: „Serce Kaszuby nie znało umiaru, nie rozróżniało rywali profesjonalnych od osobistych wrogów”; „Nieokrzesany jego umysł rozróżniał dwa obozy, adherentów jego sprawy i sojuszników Spółki. Oceniał ludzi prymitywniej niż opychane słodyczami dziecko, które wartościuje tabelką czekolady martwy i żywy inwentarz świata” [CWBU 86]. Istotna, a również łatwa do przeoczenia, wydaje się analogia między tytułową „głową cukru” a opisem Jana Kaszuby jako opychającego się słodyczami dziecka. Nie chodzi tylko o groteskowość tego obrazu, która odsłania pierwotność animozji i sympatii bohatera oraz ich całkowite stopienie z ruchami kapitału. Chodzi raczej o to, że u podstaw abstrakcyjnej ekonomii wyzysku dostrzega Ważyk behawioralnie motywowane pragnienie i afekt: przyjemność oraz nienasycenie, które sterują nie tylko Kaszubą, ale wszystkimi właściwie postaciami tej krótkiej historii.

Mamy w opowiadaniu do czynienia z zaawansowanym portretem drobnomieszczaństwa, zdominowanym przez „skomplikowane układy erotyczne, wśród których jest i miłość lesbijska, i kazirodztwo, i zabójstwo z miłości”²³. Podupadły potentat drzewny Kaszuba żywi co najmniej niezdrową relację do własnej córki Łucji, z którą

²³ Koncewicz-Hoffmanowa, dz. cyt., s. 89.

romansuje jego podwładny Jerzy, zatrudniony w Spółce Leśnej, dawny znajomy Kaszuby, w pierwszych scenach oddelegowany do miasta jako mediator w interesach szefa. Równocześnie obserwujemy kryzys małżeństwa współwłaścicielki owej Spółki – Henryki i jej męża Feliksa, raczej bonvivanta, postaci niezaradnej i niepasującej do mieszczańskiego stylu życia, ale będącej jego finalnym produktem. Feliks ma tymczasem kochankę Jadwigę, która równocześnie pracuje w Spółce wraz z Jerzym. Wiązania między tymi wszystkimi postaciami i ich pozornie skomplikowane perypetie, motywowane są dwoma czynnikami: kapitałem i prestiżem, chęcią zysku i chęcią zachowania pozycji społecznej, a właściwie podtrzymania obrazu, który ją gwarantuje. Jak opíše narrator relację między Kaszubą i Jerzym:

nie tyle interes ich łączył, ile wspólna niechęć, wspólny wróg korzeniami broniący placu. Zdawał sobie Kaszuba sprawę, że po odjeździe stąd będzie Jerzemu obojętne, czy las go przetrwa, czy spłynie do Gdańska; lecz umiłowani przez fortunę szukają faworyta wśród utraconych, aby złożyć jej dziesięcinę i odwrócić od siebie niełaskę [CWBU 83–84].

Istnieje zatem jeszcze trzecia siła regulująca ten delikatny homeostat. W zależności od perspektywy będzie nazywana u Ważyka losem, przypadkiem, fatum, zbiegiem okoliczności, zdarzeniem lub możliwością. Mimo dwóch bardzo klarownych systemów ekonomicznych, jesteśmy zatem nadal w świecie na poły mitologicznym, w którym „podrzucona moneta zaginęła” i nie bardzo da się wkupić w łaski przeznaczenia. Moneta, ta „wyrocznia przypadku” [CWBU 87], która miała rozstrzygnąć wątpliwości Jerzego na temat Jadwigi i Henryki, urasta do miana symbolu (przy całej niechęci Ważyka do symbolizmu). Po owym feralnym rzucie hazardzisty wszystko staje się nierozstrzygalne i niebinarne, a w uregulowany, drobnomieszczański świat wkracza czynnik irracjonalny, nieomal boski (ale w starogreckim, a nie judaistycznym wariacie, który bliższy był np. Watowi).

Do czasu nim Feliks podejmie szereg irracjonalnych decyzji, w tym tę kluczową, o emigracji, a narrator przyzna, że losy innych postaci byłyby zapewne ciekawsze, próbuje się jednak przekonać czytelników, że system działa, a o jego stabilności decyduje podporządkowanie go w pełni metaforyce ekonomicznej. Widać to już w szczegółowych charakterystykach postaci, które właściwie nie wykraczają poza powiązania finansowe lub ekonomiczne afektu. Jadwiga to „[b]iuralistka, której dochód starczył właśnie na związanie lnianego końca z jedwabnym, a zasób umysłu na rezolutnie milczenie”, „[Feliks] Odmierzał jej akurat tyle łakomstwa i sprytu, ile potrzeba do wykorzystania takiej obietnicy” [CWBU 94]. U Henryki „szczególna zwinność palców mogła pochodzić z wprawek na fortepianie, lub Underwoodzie. Feliks widział w tym atawistyczny ślad chciwości czynszowników”. Łucja

„hodowana była na pokaz”, a jej ojciec „własne oblicze chował za książką czekową. Nie szczędził kosztów, byle tylko okupić tę niezasłużoną łaskę losu, że był ojcem swej córki, i nie spoczął w bałwochwalstwie, aż wyniósł ją na wyżynę, z której mógł dostąpić wzgardy” [CWBU 102]. Kaszuba to kanalia, „niewątpliwie intrygant” i szuja [CWBU 114]. Problem Feliksa X jest zaś taki, że pozostali członkowie rodziny „odmawiali kredytu moralnego nazwisku, które nie rentowało. Dogodnie im było posądzać Feliksa o łapczywość; chęćliby się nawet z tego powodu, gdyby tylko mogli usprawiedliwić ją zaletami charakteru, ale jego charakter zastraszał ich jakąś ułomnością” [CWBU 92]. Wszystko tu jest policzone i obraca się wokół kapitału, realnego bądź symbolicznego. Relacja Feliksa i jego żony, ich kryzys małżeński i pozorowana stabilność rodziny, a nawet romans z kochanką, podane są okrutnym prawom ekonomii afektu, poniżenia i pogardy:

Poczytywałby sobie za ujmę dobywanie pieniędzy od żony poza skromną rentą, natomiast wynagradzał Jadwigę przez poniżanie Henryki. Pomiatał ambicją żony bez skrupułów, lecz nie należy posądzać go o przewrotność. Wiedział, że gorszy tylko jej cnotę mieszczańską, o którą nie dbał. Przyjmował kochankę w łóżku, w którym od paru lat spędzał trzecią część swego życia. Nie łudził się jednak, że ta zapłata wystarcza. Resztę gotów był nadrobić przysługami. Czekał, aż Jadwiga odwoła się do jego wpływów [CWBU 95].

Decyzja o emigracji Feliksa i porzuceniu żony oraz kochanki również ma charakter ekonomiczno-afektywnej kalkulacji, ucieczki przed nędzą finansową oraz przed duchową wegetacją i popadnięciem w drobnomieszczański konwenans:

Związek, fikcyjny w zamyśle, lecz tak drogo okupiony, odziedziczył wartość kryjomego związku. Wspólnictwo w kłamstwie obliczonym na tygodniowy pobyt rodziców w Warszawie wydało pędy wtórego porozumienia. [...] ale z chwilą, gdy pociąg uwiózł leciwe stadło, urwała się ostatnia wymiana spojrzeń i na ustach Henryki nie pozostał nawet grymas kłopotliwy, którego Feliks mógłby się spodziewać, gdyby był skłonny do racjonalizmu [CWBU 135–136].

Spieniężył pierścionek z brylantem dopiero co otrzymany w darze od teściów. Nie miał skrupułów. Retrospekcja degradowała pożycie z Henryką do wygodnego parzenia się pod opieką sakramentu. Targował się bardziej niż Jadwiga, kiedy odprzedawała szpilkę. Chętnie wydusiłby więcej, niż tysiąc pięćset złotych od jubilera, który udawał podejrzliwego, aby obniżyć cenę, lecz dochodziła siódma, a jemu śpieszno było do konsulatu odnośnego państwa [CWBU 137].

Te „tysiąc pięćset złotych” to cały kapitał, z którym Feliks ma zamiar wejść w nowe życie, a raczej koszt wykupu, jaki musi ponieść, żeby wyzwolić się z otaczających go relacji, choć głównie – żeby wyzwolić innych od samego siebie, to on bowiem zdaje się stanowić od początku problem. Wszystko zostaje tu skrupulatnie porachowane, winy i długi – te finansowe i te symboliczne, mające charakter wieloletniej gry we wzajemne poniżanie się –

spłacone. Pozostaje tylko papuga, forma niedającego się odzyskać spadku, papuga-fatum, głos odzywający się z dalekiej przeszłości i zapowiadający przyszłość.

Nawet „odźwierny”, „anioł stróż”, którego moglibyśmy określić mianem kafkowskiego pomocnika, bo w rozmowie z Feliksem wyjawia mu prawdę mieszczańskiego świata pozorów i skłania go do przemyślenia własnej pozycji, okazuje się fałszywką:

Odźwierny nie był aniołem. Ten odźwierny był hochsztaplerem; miał fotografię w ratuszu i ukrywał chwilowo swoje muskularne, tropione przez policję ciało pod czerwonym frakiem. Stać go było na ryzykowną przemowę, gdyż wygłosił ją na odlocie: nazajutrz przeniósł się na posadę odźwiernego do hotelu [CWBU 139–140].

Stać go było na przemowę, na ryzyko ujawnienia prawdy, bo chwilowo funkcjonował na innych zasadach, w innych układach, zamiast kogoś. Czy jednak prawda objawiona przez kogoś, kto nie jest sobą, kto występuje w zastępstwie lub tylko się podszywa, pozostaje prawdą? Gdzie znaleźć jej pokrycie, jeśli nie w autorytecie samego mówcy (metafizycznym – anioła, egzystencjalnym – mędrca doświadczonego życia)? Ważyk to pytanie będzie zadawał wielokrotnie, próbując ustalić, jaka jest relacja prawdy do źródłowej nietożsamości podmiotu, odziedziczonego po rimbaudowskim zerwaniu *JE est un autre*.

Czego dotyczyła jednak owa ryzykowna przemowa stróża? A jakże, głównego przeoczenia całego opowiadania, a raczej tego, co opowiadanie to stara się przeciążyć kategoriami przypadku, fatum czy nieujarzmionej potencjalności: abstrakcyjnej, kapitalistycznej metrologii, nakładanej na rzeczywistość i stosunki społeczne, próbującej wyliczyć ryzyko i oszacować wszelkie prawdopodobieństwo. Odróżniając podróżowanie od trwałej emigracji, udający stróża konsulatu hochsztapler zadaje Feliksowi iście kafkowską zagadkę z relatywizmu i arbitralności sądów:

Może pan przykładać do nich miernik, który przysparza panu zadowolenia, lub sprawia uciechę, lub też zachwyca pana pozorami doskonałości, miernik obrany ku własnej pana wygodzie; może pan sądzić o stanie człowieka według materiału palta, o przekonaniach – według kroju, o charakterze – według ilości i układu guzików; może pan nie dbać o jego intencje, albo też określać je fantastycznie. I to właśnie wraz z fikcją nieustannej zmiany środowiska stanowi powaby podróży. Ale kto osiada na obczyźnie, staje wobec problemu przystosowania. (...) Pomiary, które przyswajamy sobie od dzieciństwa, nawet w rodzimym społeczeństwie zawodzą. Lecz mniejsza o poglądy kreola i wyobraźnię metysa. Jak pan odróżni ukryty w jego rękawie nóż skrytobójczy od śmierdzącej fajki, skoro tutaj, w ojczyźnie, słysząc wypowiedziany przez rodaka podmiot zdania, pan nie może przewidzieć orzeczenia? (...) W tej samej chwili, kiedy my tracimy czas na bezcelową rozmowę, dziesięciu – co mówię?! – stu ludzi w różnych dzielnicach Warszawy włamuje się do domów, być może wszyscy po biżuterię, ale być może jeden z nich po wspomnienia. Przez tego i dla tego jednego nie wolno panu podnosić alarmu, jeśli, wracając dziś do domu, zobaczysz człowieka zawieszonego na framudze okna na wysokości pięciu pięt [CWBU 138–139; podkreślenia – J.S.].

Ekonomiczna iluzja metrologa, iluzja policzalności jako podstawy wszelkiego wartościowania, na której opiera się atrakcyjność utowarowionego już doświadczenia podróży, przestaje obowiązywać, jednak nie tylko w sytuacji emigracyjnej. Fałszywy odzwierciedlający konsulat odsłania przed Feliksem ten sam moment prawdy, który narrator odsłonił, gdy Jerzy zgubił monetę: absolutną relatywność mieszczańskiego systemu wartości, opartego na modelu wyceny rynkowej (*market pricing*)²⁴, a więc ściśle powiązanego z płynącymi z relacji korzyściami oraz wypłacalnością poszczególnych „kontrahentów”. Wiele lat później jak echo powróci to już w socrealistycznej odsłonie, gdy w *Daleko od Warszawy* Banasiowa, prosta kobieta „z ludu”, nie wiedząc jeszcze o fałszywych intencjach dywersanta Boruckiego, zdemaskuje go przypadkiem, podważając właśnie jego chęć rozliczania się za drobne przysługi pytaniem: „co wy, bankier?”, a wreszcie dochodząc do wniosku: „honoru ludzi nie szanuje, za wszystko by płacił pieniędzmi”.

Na naszą szczególną uwagę zasługuje jednak również ta nieoczywista, surrealna wręcz figura „złodzieja wspomnień”, który „być może” zakrada się do mieszkania w jednym na sto przypadków, „w czasie bezcelowej rozmowy”, żeby skraść dobra niematerialne, a może po to tylko, żeby odzyskać własne wspomnienia i powrócić do miejsca, do którego nie ma już wstępu. Nie sposób nie zauważyć, że właśnie ów mechanizm realnie istniejącej pamięci jako czegoś, co przeciwstawia się akumulacji dóbr i rozrostowi abstrakcyjnych systemów liczbowych, będzie szczególnie zaprzętał Ważyka po wojnie. Tak jakby pamięć ze swojej istoty zajmowała w ontologii autora miejsce potencjalnie otwarte, z tego samego poziomu, co baśń, sen, intuicja, asocjacja, marzenie czy przypadek. Być może wspomnienia można tylko wykraść, na tej samej zasadzie, jak w *Apologu* rzeczy kradły sobie wzajemnie imiona [WW 29]? A zatem, z antropologicznego punktu widzenia, pamięć stanowiłaby przedmiot zainteresowania zupełnie innej ekonomii, niż ta, która ukonstytuowała XIX wieczny kapitalizm. Jedno z pytań, z jakim zostawia nas Ważyk w *Na święta...* dotyczy więc tego, jaka byłaby ta alternatywa, w której wspomnienia funkcjonują jako bezcenny ekwiwalent?

Warto ten fragment skonfrontować z uwagami Benjamina na temat mieszczań, ich sposobu wydzielania przestrzeni, zabudowywania się w niej i w ten sposób tworzenia iluzji bezpieczeństwa. „Wnętrze mieszkalne to nie tylko wszechświat, lecz również futerał dla człowieka prywatnego”²⁵, a jego prawdziwym lokatorem jest zbieracz. „Zbieracz z

²⁴ Odwołuję się tu do słynnej klasyfikacji Alana Fiskego na temat czterech uniwersalnych form relacji międzyludzkich: *communal sharing*, *authority ranking*, *equality matching* oraz *market pricing*. Por. A.P. Fiske, *Relativity within moose culture: four incommensurable models for social relationships*, „Ethos” 1990, vol. 18, s. 180–204.

²⁵ W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posł. opatrzył Z. Bauman, Warszawa 2005, s. 53.

upodobaniem kreuje świat nie tylko odległy i umarły, lecz zarazem lepszy; świat, w którym człowiek wprawdzie nadal nie ma tego, czego mu trzeba, rzeczy jednak wolne są już od przymusu użyteczności”²⁶. W takich wnętrzach-futerałach uwięzieni są bohaterowie opowiadania, zwłaszcza zaś Helena, Jadwiga i Feliks, który właśnie z obawy przed zamknięciem między kanapą i salonem decyduje się na ucieczkę na emigrację, a nie na samą podróż turystyczną, a więc wynalazek jak najbardziej kapitalistyczny²⁷.

Niezwykłość figury włamywacza polegałaby tu zwłaszcza na tym, że sama jego intencja kwestionuje mieszczański porządek. Mieszkanie, jako prywatna i zabezpieczona przestrzeń, w której gromadzi się dobra materialne, podatne jest zawsze w kapitalistycznym reżimie na ryzyko włamania, na kogoś, kto czyha za progiem. W ten sposób rodzi się zresztą kryminał i powieść detektywistyczna, co Benjamin doskonale wyłapuje w swojej opowieści. Ale bezpieczeństwo mieszkania, jako oddzielenia się od sfery publicznej, i ryzyko bycia okradzionym z dóbr, idą ze sobą w parze i spełniają wszystkie kryteria racjonalnej logiki kapitalistycznej, tak długo przynajmniej, jak długo ów włamywacz rzeczywiście czyha na klejnoty, biżuterię i pieniądze, a nawet na materialne pamiątki, a więc na przedmioty mogące stać się wartością na rynku wtórnym. Wtargnięcie do domu z intencją kradzieży wspomnień, czegoś, co nie podlega prostej wymianie pieniężnej, jest właściwie tożsame z zawieszeniem całego podziału na publiczne i prywatne, a co za tym idzie stawia pod znakiem zapytania nie tylko ideę własności prywatnej, ale też wszystkich mieszczańskich praktyk immunizacyjnych, mającym zabezpieczyć kapitał (a ostatecznie: życie jako kapitał) przed wszystkim, co inne. „Przez tego jednego i dla tego jednego” nie wolno podnosić alarmu, jego istnienie paraliżuje bowiem cały system, w którym kolekcjoner i złodziej grają w tę samą grę wymiany, respektując i reprodukując ten sam, kapitalistyczny model tworzenia wartości.

Wprowadzenie do ekonomicznych abstrakcji: *Obrachunek*

Obrachunek z pewnością nie jest najwybitniejszym z prozatorskich utworów Ważyka, a jego daleko posunięta niespójność utrudnia lekturę. Zdaje się w nim autor być na rozdrożu: między fantastycznymi opowiadaniemami w duchu *Heretyka* i *S-ki* Apollinaire’a, a znacznie bardziej realistycznymi powieściami własnymi pokroju *Latarni...* i *Mitów...*, jako swoistą

²⁶ Tamże, s. 52.

²⁷ O relacjach między wyprawą kupiecką lub eksploracyjną, pielgrzymką duchową i podróżą o charakterze turystycznym jako najbardziej utowarowioną formą doświadczania świata, por. D. MacCanell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, Warszawa 2005; B. Marciszewska, *Produkt turystyczny a ekonomia doświadczeń*, Warszawa 2010.

prolegomeną do nigdy nie napisanej prozy socrealistycznej. *Obrachunek* wynikał tyleż ze sporu o status metafory w prozie awangardowej oraz polemik ze „Zwrotnicą” (specyficzna rozlewność narracji), ile z fascynacji realizmem i surrealizmem. Jest to jednak utwór, w którym Ważyk zapisał wprost znaczną część swojego dojrzałego światopoglądu, tego samego, który odnajdziemy w powojennych wierszach.

Słusznie przeprowadził Krzysztoszek rozbudowaną paralelę między tym opowiadaniem a poematem *Labirynt* z 1961²⁸, bowiem fragmenty *Obrachunku*, odpowiednio delimitowane, weszły w skład *Labiryntu* na zasadzie swoistych ready-mades, jeden do jednego. Niestety samemu *Obrachunkowi* nie poświęcił już badacz tak wiele uwagi, tak jakby z tego niezwykle opowiadania, które Ważyk postanowił po wojnie ocalić w innym poemacie (zachowanego w archiwum w aż dwóch kopiach, prawie że rękopiśmiennych, obficie komentowanych i ręcznie redagowanych, co nie zdarzyło się pozostałym utworom autora), uwagę zwracała głównie liryczna zasada organizacji tekstu. Owszem, jest ona interesująca i w pełni wypada się zgodzić z Krzysztoszkiem, że:

schemat fabularny – wizyta narratora w domu R.S. – jest wyłącznie pretekstem pozwalającym na swobodne wysnuwanie obrazów i skojarzeń, cofanie się w czasie, nakładanie się różnorodnych planów zdarzeniowych związanych z różnymi postaciami. To z połączenia tych autonomicznych obrazów, scalenia fragmentarycznych odprysków świata wyłoni się dopiero całościowy obraz domu mieszczańskiego w okresie wielkiego kryzysu²⁹.

Zasada kompozycyjna *Obrachunku* zdaje się ściśle współgrać z tematyką opowiadania, choć niewątpliwie jest to najbardziej eksperymentalne z prozatorskich dzieł Ważyka, w pełni poddane asocjacyjnej przyległości, kumulatywne i symultaniczne, zupełnie lekceważące przestrzeń i czas, jak na kubistycznym płótnie. Trudno zrekonstruować to opowiadanie, streścić je w taki sposób, żeby nadać zdarzeniom porządek, bo te pełnią tylko rolę reorganizowanych wciąż układów wrażeń. Najpełniej zdaje się w tym krótkim tekście uwidaczniać charakterystyczna już dla dojrzałego Ważyka postawa epistemologiczna: traktowanie konstruktów i konfiguracji psychicznych jako realnych bytów.

Coś się jednak w *Obrachunku* wydarza: narrator odwiedza kolegę z dzieciństwa, R.S. – Ryszarda Septembra juniora. Ten udaje się wkrótce na spotkanie z niewidzianym od wielu lat ojcem (Richardem Semptemberem-seniorem), niegdyś urzędnikiem bankowym, dziś bankrutem, który wyszedł kiedyś po papierosy lub też „wyskoczył ze swojej stałej orbity” [Ob 146] i odnalazł się wiele lat później w Ameryce. W tle odbywa się spływ przez wspomnienia, seksualne konotacje i dialogi z trzema bohaterkami, również mieszkankami

²⁸ Krzysztoszek, dz. cyt., s. 104–106.

²⁹ Tamże, s. 102–103.

domu: Heleną, babką Malwiną i Anielą (te z kolei przypominać zaczynają „trzy gracie” z dziecięcego wspomnienia narratora). Można powiedzieć, że Ważyk wykorzystuje tu surrealistyczne techniki: obiekty ożywają i zaczynają skupiać wokół siebie akcję, tak jakby stawały się istotniejsze od bohaterów, jakby zdeponowana w nich była jakaś rozpiętość czasowa, która rozlewa się na rzeczywistość³⁰. Takie funkcje pełni gobelin i gramofon. Ale prócz tej fascynującej poetyki asocjacyjnej i lokowania kapitału wspomnień w przedmiotach, wspomnieć trzeba o tym, co czasu nie akumuluje, lecz rozpuszcza go: o cyfrach.

Obrachunek jest pierwszą z Ważykowych wycieczek, które będą powracać potem i w powieściach, i w wierszach, do świata abstrakcyjnych liczb, świata jakby alternatywnego, ale nieuchronnie zbliżającego się ku nam, świata, w którym króluje jeszcze „sklerotyczny pan stworzenia na ziemi zamieszkałej przez cyfry” [Ob 156]. Kryzys mieszczaństwa, o którym autor opowie w pełni w *Mitach rodzinnych*, tutaj przybiera dwie postacie: katalogowej, jakby futurystycznej wyprzedaży zgromadzonych artefaktów i zbytecznych już bibelotów („Otwierały się okna parterowych mieszkań, pokazywały, ile zbytecznych mebli mieszczanie gromadzą. Najczęściej widać było grzbiety odwróconych, siedzących za stołami w podmorskiej głębi swoich pokojów, ale niekiedy geniusz gramofonu, pomysłowy kramarz, wystawiał w tych oknach reklamowe popiersia” [Ob 151]) oraz uabstrakcyjniającej się, ekonomicznej matrycy, nakładającej się coraz bardziej na codzienność i parcelującej ją w konstelacje policzalnych zdarzeń. To, co potencjalne – siła przypadku i irracjonalnego instynktu życia, która przełamywała stagnację mieszczańską w *Na święta...* oraz która nieustannie konfrontowała się z maszyną ekonomii politycznej w *Triumwiracie*, tutaj ma już całkiem fatalistyczny wyraz. Można powiedzieć, że skok w „ocean możliwego”, którego dokonał Richard, zostawiając nagle żonę i dziecko, jest skokiem analogicznym do tego u Feliksa X. Tam również pojawiają się metafory oddalenia przez Atlantyk, ucieczki na inny kontynent, za dalekie morza, bynajmniej nie w celu jego podbicia i eksploatacji, lecz żeby zagubić się i odnaleźć raz jeszcze, jako nowe „ja”.

Tytułowy obrachunek ma dwa znaczenia: to ekonomiczne i to moralne. Z perspektywy ekonomicznej mamy do czynienia z bilansem Wielkiego Kryzysu, który stanowi nienarzucające się tło całej opowieści, a zarazem jedną z przyczyn podlegania tego świata wzrastającej entropii. W drugim znaczeniu dokonuje Ważyk podsumowania nadziei i realnych szans, jakie życie znajdowało w warunkach fluktuacji międzynarodowego kapitału. To, co w pewnej chwili wydawało się szansą, momentem wtargnięcia irracjonalnego, po

³⁰ Por. J. Kornhauser, *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Kraków 2015.

latach okazuje się porażką (ów gorzki bilans wypada zupełnie inaczej, niż spontaniczna śmierć w innym tekście o uwiedzeniu Ameryką – *Transatlantyku* 1924):

Przez dwadzieścia pięć lat była do napisania powieść o RS, aż do roku 1929, zanim krach na giełdzie nowojorskiej nie obrócił tego tematu w popiół. Zamknięto emigrację, замуrowano granice. Jedyne, co teraz mogło się zdarzyć temu RS, to spaść synalkowi na głowę, jak grad na kapustę [Ob 148].

Tymczasem na oczach bohaterów właśnie:

Rodził się wiek statystyki. Ziemia zamieszkała przez nowych mieszkańców – liczby. Prowadziło się wojny na Bałkanach, u Boerów, w republikach amerykańskich; szyby osuwały się w kopalniach, gazy dusiły górników; to wszystko było normalne, ale w ostatnich czasach jakiś kapitan, jakiś major wspinał się w aeroplanie na dwieście metrów, pogwizdywał, palił cygaro, trrrrach! W ciągu roku spadło ich więcej niż meteorów” [Ob 149].

Ten „wiek statystyk” zdaje się komplikować kilka przynajmniej kategorii, w które wierzył Ważyk w młodości: fantastyczność, irracjonalność, przypadkowość. Ze sfery potencjalności przesuwają je tam, gdzie władza XX-wieczna ekonomia: w algorytmu kontrolowanego ryzyka. Narrator zdaje się żyć niezwykłą (biorąc pod uwagę, że nie ma z nim nic wspólnego) urazę wobec powracającego ojca Ryszarda. Nie próbuje ani zrozumieć jego motywacji (ma tu gotowy osąd moralny), ani nawet nawiązywać dialogu. Przeciwnie, zarysowuje przybywającą z przeszłości postać jako upadłego, przegranego demiurga ze „starego świata”, który – co paradoksalne – będzie równocześnie światem przeszłości:

Nie miałem zamiaru robić wywiadu z upadłym giełdciarzem. Ten mocny łeb był zagwożdżony przebrzmiałymi liczbami. Gniły w nim słodko, jak we mnie tkany latami dzieciństwa gobelin, aż dopiero teraz, blisko już północy, kiedy wracam i ludzie w skafandrach klęczą na jezdni w żółtej i sinej apoteozie rażącej oczy zza węgła, spawacze szyn pracują – acetylen wypala ostatnie włókna. Nowy, bieżący rachunek wyznaczał krachy, bankructwa, spadek produkcji, wzrost bezrobocia. Nie wtłoczyłby w swoją świadomość tak wielorakiego rachunku, aczkolwiek poszerzał ją przez lata, ten sklerotyczny pan stworzenia na ziemi zamieszkałej przez cyfry. [...] Przede mną zakryły go cyfry statystyk [Ob 156].

Starych bogów – buchalterów, księgowych, kupców i drobnych graczy giełdowych – zdają się wymieniać nowi: bogowie matematyki i statystyki wielkich liczb, abstrakcja globalnej ekonomii, dla której nie istnieją już jednostki. Zastanawiające, co naprawa narratora taką niechęcią: czy owo bankructwo i pełen skrucy powrót „ojca marnotrawnego”, czy też analogia, jaka nawiązuje się między nim samym („tkany latami dzieciństwa gobelin”) a byłym bankierem, analogia zawracająca ku przeszłości i jej nieaktualnym już możliwościom? Będzie to obserwacja, do której Ważyk wróci pod koniec życia w *Zdarzeniach* (1977), niemal czterdzieści lat później, niesiony tą samą obawą: „nie trzęście się ze strachu o swój ciemny logos/ niech was nie trwożą cyfry/ jarzące sygnały/ łańcuchy

wzorów” [Starzec i dziecko, Z 38] oraz w ostatnim wierszu *Silva rerum* (ponownie w kontekście handlowym):

Co wiesz o barbarzyńcach pytał rzymski konsul
kupca wracającego z dalekiej podróży
Barbarzyńcy kłamią jak zepsute dzieci
barbarzyńcy lubią statystyki
barbarzyńcy nie lubią jednostki
ich wnętrza bezforemne nie przyjmują łaciny

[Z 41]

Portret rodzinny bez wnętrza

Wraz z upadkiem mechanicyzmu newtonowskiego straciły sens modele wyjaśniania stosowane w ekonomii czy historii. Ekonomia nie mogła zostać sprowadzona do obrazu rynku jako przestrzeni, w której jednostki-molekuły poddane są działaniu sił popytu i podaży, pozostało więc rejestrowanie faktów ekonomicznych. Historia przestała być sensownym związkiem przyczyn i skutków, i znów - pozostało jej tylko rejestrowanie faktów.³¹

Nawet o najważniejszych prozatorskich utworach Ważyka pisało się mniej, niż o jego poetyckiej działalności, a nawet gdy już do tego przystępowano, czyniono to zwykle w zgodzie z założeniami samego autora. Jakby, nawet wiele lat po śmierci, wciąż podsuwał interpretatorom tezy, wokół których rozwijać mają swoje spostrzeżenia. W ten sposób lekturę jego powieści, tworzących swoistą dylogię – przedwojennych *Mitów rodzinnych* (1938) i powojennego *Epizodu* (1966) – zdominowała refleksja nad modelem powieści antypsychologicznej, nad kwestiami klasowymi (krytyka mieszczaństwa) i ideologicznymi (fałszywa świadomość) oraz poczynionymi w duchu *nouveau roman* eksperymentami z narracją pozornie auktorialną, a w rzeczywistości zapośredniczoną przez wiedzę i poglądy poszczególnych postaci.

Chciałbym spojrzeć na obie te książki nieco inaczej, w zgodzie z zaproponowaną w tej rozprawie perspektywą, a więc przede wszystkim na ich ekonomiczne tło. W obu przypadkach – powieści mieszczańskiej (to *Mity...*) oraz „szkicu fizjonomicznego” z życia pierwszej awangardy (to *Epizod*) – konwencja gatunkowa pozwala zmienić to tło w samoistnego bohatera. W obu tych książkach najpełniej manifestuje się bowiem to, co można by określić jako ukrytą, ekonomiczną matrycę światopoglądu Ważyka: cały świat, począwszy

³¹ P. Laskowski, *Maszyny wojenne. Georges Sorel i strategię radykalnej filozofii politycznej*, Warszawa 2011, s. 27

od materialnej bazy, a skończywszy na abstrakcyjnych konstruktach nadbudowy (ideach, poglądach, motywacjach, świadomości i przekonaniach poszczególnych osób) jest złożony z różnorodnych relacji wymiany i w pełni im podporządkowany. Nawet jeśli autor zamierzał zanegować powieść realistyczną, jako sprzęgniętą z konkretnym reżimem władzy (kupiectwem) i zabezpieczającą świadomość burżuazyjną, odziedziczył po niej szaleńczy etos księgowania: na poziomie figur poetyckich (powracające, rozbudowane enumeracje) oraz konstrukcji postaci i schematów fabularnych.

Wszystko ma swoją cenę: o *Mitach rodzinnych*

Ważyk zamierzył w latach trzydziestych powieść, w której po części sportretuje własne środowisko (choć Albin nosi tu jeszcze znacznie mniej cech autora, niż w późniejszym o trzy dekady *Epizodzie*), a po części opowie, niemal socjologicznie, o przemianach samego mieszczaństwa, o jego zmierzchu pod wpływem nowych form produkcji i sposobów organizowania się kapitału. Związane to było z czasami pierwszej wojny światowej i wyłanianiem się z niej innego porządku politycznego świata, a w rzeczywistości po prostu z początkiem XX wieku i przemianami, które miał on przynieść.

To, co z zapowiada się na satyrę na mieszczaństwo, zostaje jednak w ciekawy sposób wypełnione interesującą mnie refleksją o wymianie ekonomicznych paradygmatów. Świat, przedstawiony przez Ważyka, jest zaludniony przez postacie, które w bardziej lub mniej udany sposób nieustannie zmagają się z nowoczesną ekonomizacją życia, z codziennością, w której najdrobniejsze relacje mają swoją cenę, oraz z historią, która dokonuje w ich egzystencji gwałtownych przecen i przewartościowań. Proponuję zatem spojrzeć na *Mity rodzinne* – w wielkim skrócie, bo jest to książka z całego dzieła Ważyka, może poza *Poematem dla dorosłych*, omówiona chyba najbardziej uważnie i wnikliwie³² – jak na powieść o obsesji wyceniania świata, która stała się domeną ówczesnego mieszczaństwa, ale nie zniknęła wcale wraz z jego upadkiem. I nie chodzi tylko o przedstawiane przez pisarza w złym świetle postacie kupców, oszustów, defraudantów i drobnych kapitalistów, które już

³² Sama recepcja krytycznoliteracka to m.in.: E. Breiter, *Mity rodzinne*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 8; H. Domiński, „*Mity rodzinne*” A. Ważyka, „Kurier Poranny” 1938, nr 274; W. Jedlicki, *Mity rodzinne*, „Wieś” 1948, nr 34–35; W. Jesionowski, *Wśród powieści*, „Kultura” 1938, nr 50; Z. Kucharski, *Między życiem i powieścią*, „Gazeta Polska” 1938, nr 298; S. Lichański, *Powieść o ludziach nominalnych*, „Pion” 1939, nr 14/15; W. Pietrzak W., *Nowa forma kołtuństwa*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 47; M. Promiński, *Mity codzienności*, „Sygnały” 1938, nr 40; J. Rogoziński, *Nowa powieść Ważyka*, „Ateneum” 1938, nr 6. Do tego dochodzą opracowania szczegółowe: rozdział *Powieść o próżni psychicznej* jako punkt dojścia Mitu niespójności Krzysztofska.

wówczas zyskują w pełni negatywne znaczenie, rozwinięte potem w latach powojennych w zgodzie z socrealistycznymi postulatami. Chodzi raczej o antypsychologiczne podejście, zapowiadające już przyszłą literaturę tendencyjną, ale w gruncie rzeczy mówiące, że nie ma ucieczki od bazy, od presji środowiska i pragnień kapitału. Ba, siła tych pragnień ma tak wywłaszczający charakter, że – spotykając się z rewolucjami w XX-wiecznej nauce oraz kolejnymi przewrotami porządku politycznego – doprowadza do ruiny życia wewnętrznego, do uwiadnięcia wspólnoty komunikacyjnej i zakwestionowania tym samym wspólnoty politycznej.

Historie rodziny Karczów i Wieligockich oraz spokrewnionej z Karczami „ciotki” Ksawery Miklasowej to na kartach obu książek Ważyka w większości historie finansowych powiązań, spekulacji, prób oszacowania ryzyka i wycenienia czasu, historie zdeterminowane przez realny i symboliczny kapitał w stopniu, który przekracza nawet ramy powieści tendencyjnej. Poszczególni bohaterowie *Mitów*... nie mają właściwie osobowości, a ich charakterystyki wyczerpują się na opisie sposobów zarabiania oraz utowarowionych form relacji towarzyskich. A przecież Ważyk nie pisał powieści tendencyjnej, a jego fiksacja na socjologii, skutkująca swoistym naturalizmem w oddawaniu scen życia miejskiej biedoty, jest niczym w stosunku do ekonomicznego fatum, które ciąży nad *Mitami*... i późniejszym *Epizodem*. Wszystkie postacie charakteryzowane są w obu tych książkach przez swój stosunek do kapitału, przez udział w jego grach (od umiejętności dopasowania się – jak Miklasowa i Ewa, przez socjalistyczną wrażliwość buntownika i obojętność, jak u dra Karcza, po skrajne, klerkowskie lekceważenie, jak u Wieligockiego), a ich miejsce w świecie i główne perypetie wyznacza obieg pieniądza: kolejne pożyczki i długi, okresy prosperity, stabilizacji i kryzysu. Nawet nadejście I wojny ma tu charakter peryferyjny i w pierwszej kolejności dotyka spraw finansowych:

- Napisano w gazecie, że bank nie wypłaca pieniędzy. Poszłam i sprawdziłam. Urzędnik powiedział mi, że na razie zawieszono wypłaty. Słyszysz? Wkłady przyjmowali, a wycofywać nie dają. Co będzie z tymi pieniędzmi?
- Nie znam się na tym. Nie udało mi się jeszcze odłożyć rubla na posag dla Ewy.
- Pieniądze przepadną – powiedział Karcz obojętnie i odgrodził się od Miklasowej płachtą gazety. Za tą przegródką jakoby miał czuć się bezpieczniej. Ciotka nie huknęła na niego, udawała, że nie słyszy.
- Kiedy zaczną wypłacać? – spytała Juli.
- Nigdy – odpowiedział Karcz ukryty za gazetą.

[MR 43]

Z takich drobnych wymian: przepychanek i złośliwości słownych w ścisłej relacji o pieniądzu, z negocjacji, obliczania szans i wyceniania ryzyka, składają się relacje bohaterów w *Mitach*... Przytoczmy kilka przykładowych charakterystyk postaci, powieść zbudowana

jest bowiem z takich właśnie opisów, tak jakby każdy rozdział miał przynieść czytelnikowi nowego bohatera i tym samym pokazać z innej strony omawiane środowisko.

Doktor Karcz i jego rodzina żyją w ciągłym niedostatku, można powiedzieć, że jak na reprezentowaną przez nich klasę społeczną, radzą sobie dość mizernie. Nie powinno to dziwić, skoro sam Karcz – niegdyś socjalista, ale „bierny socjalista” – pod płaszczykiem ideowym ukrywa swój lęk przed odrzuceniem i niechęć bratania się z warstwami wyższymi. Píše Ważyk:

[Karcz] Wyrobił sobie praktykę, ale praktyka w jego dzielnicy dawała marne dochody. Chłopi napływali spod miasta, zwabiani przez kominy fabryczne, zlewali się z osiadłym proletariatem, drobny handel zapuszczał korzenie, dzielnica zaludniała się biedotą polską i żydowską, i obie były jednakowo płodne, tylko że tutaj kobiety najczęściej rodziły bez pomocy lekarza, więc musiał naginać się do cen dyktowanych przez akuszerki. Zgłaszały się do niego żony rzemieślników, sklepikarzy, robotników, kobiety, które nigdy przedtem nie radziły się w tych sprawach lekarza. Przyciągał je niską, nie ustaloną ceną, rozmawiał z pacjentkami po sąsiedzku i nieraz, kiedy dochodziło do płacenia, machnięciem ręki przesunął ten ceremoniał na dalszy, nieokreślony termin. Nie lubił patrzeć, jak pacjentka wysupłuje pieniądź uwieczony w węzełku chusteczki. Handlarki przysyłały mu zamiast pieniędzy prowianty. [MR 10]

Ojciec odbierał klientelę pokątnym akuszerkom, a pracował czyściej, operował fachowo, z daleko większą gwarancją. Kosztowało to drożej, chociaż i w tych wypadkach, jak we wszystkim, ceny były szeroko rozpięte. Stosunkowo najlepiej płaciły „młodsze”, dziewczyny na służbie w zamożnych domach. [MR 22]

Karcz to jednak nie żaden Judym, który z dobrego serca brata się z biedotą i poświęca rodzinę, żeby pełnić funkcję lekarza. Jego lekceważący stosunek do pieniędzy po części jest po prostu związany z nieudacznictwem, bo części zaś pokazuje, że postać ta jest – nawet jak na warunki początku XX wieku – archaiczna, tak jak archaiczny był utopijny socjalizm Saint-Simona względem koncepcji Marksa. Julia Karcz niby akceptuje tę cechę męża, ale nie zmienia to faktu, że w pod postacią braku finansowej stabilizacji zasiane zostaje ziarno „porażki” ich życia jako projektu awansu społecznego:

Wtedy nie obliczało się na daleką przyszłość, najprościej było zainstalować się gdzieś w pobliżu, tam, gdzie nas znają, zresztą nie mogło być inaczej, nie starczyłoby nam rezerw na wyczekiwanie lepszej praktyki. Ale miał później jeden pomyślny okres w życiu, okroiła się i uleżała spora suma, blisko tysiąca rubli. Namawiałam go do przeprowadzki, do urządzenia przyzwoitego gabinetu i odpowiedniego mieszkania w lepszej dzielnicy. Bodaż że było to decydująca chwila (...) [MR 12; podkreślenie – J.S.]

Karcz nie odpowiedział wówczas na to wezwanie, nie wykorzystał momentu, roztrwoniał pieniądze na prezenty (m.in. futro dla żony), wyremontował łazienkę i pozostał lekarzem-akuszerem w dzielnicach robotniczych. To zmusza Karczową do kolejnych wyrzeczeń,

zadłużeń i negocjacji w kryzysowych momentach z posiadaczami kapitału: najpierw do układania się z siostrą, a potem z ciotką Miklasową.

Mity... przynajmniej na początku, są właściwie historią o kryzysie i sztuce radzenia sobie z nim, o ekonomicznym ryzyku i wymogach, które podyktowane zostały przez przed- i powojenną rzeczywistość. Można by pomyśleć, że to przypadek odosobniony w twórczości Ważyka, ale mniej więcej w ten sam sposób, tzn. od zarysowania ekonomicznego tła oraz wprowadzenia refleksji o ciężącym nad rodziną długi, rozpoczynają się i *Mity...*, i *Epizod*, choć zmienia się samo tło historyczne i źródła zadłużenia:

Bywały takie dni głupie i śmieszne, że w mieszkaniu przewalało się od jaj i jabłek, a tymczasem matka musiała pisać list do siostry z prośbą o drobną pożyczkę. Ta siostra, niewiele starsza od niej, wyszła za mąż na prowincję, mąż jej zarządzał jakąś cukrownią, wyrósł w swoim mieście powiatowym na wielką figurę, kupił kawał lasu nad rzeką i wystawił tam dla żony letnią rezydencję. Niedyś, kiedy rodzice mieli się pobrać, matka dostała od niej trzysta rubli posagi na urządzenie mieszkania i gabinetu. Matka nigdy nie spłaciła ani tego długu, ani następnych, drobniejszych. Dług, kilkakrotnie anulowany, w ostatnich latach znówu urosł do jakichś dwustu rubli i zniecierpliwiona siostra pisała:

„Te ciągle pożyczki mogą zdręczyć nawet anioła. Nie wystawiam Twojemu mężowi rachunku, ale więcej pożyczać nie będę. Wiesz doskonale, moja droga Julu, że nigdy nie zachwycalam się niepraktycznym usposobieniem Twojego męża. Nie chcę ferować wyroków i pisać, co o nim sądzę.” [MR 10-11]

Już tutaj pojawia się wątpliwość co do ekonomicznej stabilizacji całej rodziny Karczów i wprowadzony zostaje podział na tych, którzy w nowej rzeczywistości radzą sobie doskonale, oraz tych, którzy trwają przy dawnych przyzwyczajeniach i konwenansach, a własne usługi (pracę) wymieniają na nieodpowiadające im ekonomicznie ekwiwalenty: podziękowania, jedzenie, dobre słowo. Ten opis powie nam więcej o rodzinie doktora i o nim samym, niż wszystkie dalsze konflikty między bohaterami oraz perypetie miłosne Karola i Ewy. Nawet jeśli długi zostaną czasowo umorzone, kolejne pokolenie wzrastać będzie w ich cieniu.

To właśnie walka z brakiem funduszy odciska się na wszystkich Karczach, co staje się okazją do zarysowania kilku „ekonomicznych epizodów” z życia Juli oraz wprowadzenia innych postaci. Na scenie pojawia się ciotka Miklasowa, opisywana najpierw jako skąpa właścicielka sklepu, postać „diabelska”, jak z najgorszych części kupieckiego świata u Dostojewskiego. Inna perspektywa wydobywa jednak jej zaradność i umiejętność dostosowania się do przemian technologicznych i praw rynku, a tymczasem ukazuje słabości np. pani Karczowej:

Ciotka nie utrzymywała się ze sprzedaży takiego drobiazgu jak koszulki, chociaż po ten artykuł zgłaszano się najczęściej; miała obszerny magazyn, obwieszony wspaniałościami. Były tam lampy, żyrandole, staroświeckie i nowsze, według reguł wiedeńskiej secesji, niektóre z czeskiego szkła, może nawet z kryształu, jedwabne lampiony [tu następuje rozłożone na pół strony wyliczenie kosztowności, ale w gruncie rzeczy po prostu bubli i

gratów na sprzedaż – JS..] (...) Julia zastanawiała się, kto odziedziczy nagromadzony w tym sklepie majątek. W razie śmierci Miklasowej znaleźliby się chętni do dziedziczenia krewni, bliżsi od Juli, co prawda tylko w pojęciu prawnym, bo w życiu tak samo dalecy. [MR 31-32]

Jest to jednak tylko z jedno ujęcie. Obie rodziny zostają wszak związane wieloma różnymi przysługami i zależnościami, w pełni zdeponowanymi w towarach. Za przyjęcie porodu jednej z lokatorek przez doktora Karcza, Miklasowa „odpłaca się” lampą:

- (...) Co tam u was w poczekalni wisi pod sufitem? Dostaniecie ode mnie urocze cacko, gratis. Powiedz mamie, niech któregoś dnia wpadnie, sama wybierze.
Powiedziała: gratis, żeby nie było nieporozumienia. (...) Lampa należała się ojcu. Miklasowa obiecała ją ojcu, kiedy przybiegła po niego, żeby odebrał dziecko jej lokatorki.
– Nie jesteś renomowaną sławą, ale ja mam do ciebie zaufanie (...) Podobno nie przyjmujesz honorarium! – wołała ciotka. – Znajdę radę na ciebie... (...)
Ojciec dziwił się, że miała choćby przez chwilę zamiar podarować mu lampę. Nie zadawałby sobie większego gwałtu, gdyby postanowiła zapłacić za grzechy lokatorki pieniędzmi z własnej kieszeni. Nie upomniał się o wynagrodzenie u położnicy i stracił ją z oczu po kilku dniach. Nie wpadło mu do głowy badać, czy położnica wpłaciła coś na ręce ciotki, czy ciotka nie policzyła sobie tych pieniędzy na rachunek strat moralnych, mitręgi i pokrąwionych prześcieradeł. To było do ciotki podobne (...) [MR 35]

I dalej:

W tym podarku ciotka coś sfalszowała. Julia nie wiedziała, czy traktować to jako zapłatę należną mężowi, czy jako podarunek, wahała się czy świeżo zaognioną niechęć do rodziny rozciągnąć na Miklasową, czy też zająrzeć mimochodem do sklepu i podziękować [MR 42]

Problemy z opłaceniem edukacji trójki dzieci: Albina, Ewy i Karola, zmuszają ją jednak ostatecznie do wejścia w bliższe relacje z ciotką:

Na pensji podzielono Ewie wpisowe na raty, ale nie dano jej ulgi, bo kto miał płacić, mówiła przełożona, jeśli nie córka doktora? Zwykle na początku roku szkolnego Julia pożyczła trochę gotówki od siostry z prowincji. Po zerwaniu z siostrą cudem starczyło na opłaty szkolne i podręczniki dla Karola i Ewy, a tymczasem przybył nowy wydatek, wpisowe i podręczniki dla Albina. Zapożyczyła się u Miklasowej. Nie było to wielka suma, ale cokolwiek mówiono w domu o skąpstwie Miklasowej – po tej pożyczce Julia uzyskała moralne prawo do odwiedzania ciotki [MR 49].

To prawo zmienia się powoli w przymus uczestnictwa w grze pozorów, w drobnomieszczańskim eskapizmie, który symbolizuje tu pasja ciotki do opery („Zysk czerpany z podnajmu niewiele stanowił w porównaniu z dochodami handlowymi; Miklasowa wykalkulowała sobie z góry, że obróci ten zysk na bilety do opery dla sublokatorski, szukała przez ogłoszenie w kurierze odpowiedniej towarzyszkę [MR 33]”). Wspólne wyjścia Juli i

ciotki wiążą się z koniecznością podtrzymywania pokazowej relacji, która okazuje się zależnością ekonomiczną (to Jula musi wszak respektować narzucone jej reguły gry, to jej wektor pragnienia mu się dopasować i podporządkować). Sytuacja się zaostrza, aż w końcu staje się przedmiotem konfliktu w rodzinie. Całość przerywa Ewa: trochę na zasadzie awantury, a trochę opłacenia długu własnym życiem, które zostanie w przyszłości związane ze sklepem Miklasowej (o czym czytelnik dowie się znacznie później):

To wszystko, co wyglądało jak misterium [wyjścia Juli do opery – J.S.], było tylko dziwnym wyskokiem, wymuszonym na matce przez Miklasową. Ciotka już nie bywała w ich domu, zniknęła mu z oczu, ale pożyczała pieniądze dla niego na szkołę – rzucała cień z daleka, jak postać ruszająca się za chińskim parawanem. Usnął i zapomniał o tym przykrym, głupim, powrocie matki. Dopiero kiedy Ewa zrobiła matce w sypialni awanturę o chodzenie do opery za pieniądze Miklasowej, przypomniała mu się ta noc i posmutniał. Bilety przyjmowane od Miklasowej poniżały ojca. Ewa chciała pokryć dług zaciągnięty przez matkę pieniędzmi, które dostała od ojca na wpłacenie raty na pensji, wołała wystąpić ze szkoły, niż patrzeć na komitwę matki z Miklasową [MR 57].

W ten sposób przechodzimy do postaci Ewy – starszej siostry Albina, której przyjdzie wziąć na siebie w przyszłości kupiecki bagaż rodziny, na razie zaś wypełnia ona galerię postaci funkcjonujących w sieci ekonomicznych zależności do tego stopnia, że zaczynają one warunkować ich myślenie i sposoby postępowania. W Ewie zmaga się dawna ekonomia winy i kary, jakiś rodzaj pierwotnego etosu mieszczaństwa, z zupełnie prozaiczną refleksją nad materialną bazą. To jej edukacja jest ofiarą braku kapitału w rodzinie (nie Albina czy Karola), to jej posag stoi pod znakiem zapytania, to ona doznaje upokorzenia, zanosząc ojcu posiłki do więzienia i będąc uznana za wariatkę. W rozmowie z kolegą – Pragnetem, który na początku *Mitów...* pojawia się jako ideowy komunista, wcielony na czas wojny do armii, Ewa bezradnie projektuje problemy finansowe rodziny na ich własną relację: „Zaczęła opowiadać mu o domu. Albin spostrzegł, że Ew powtarza niektóre zdania matki. «Podobno przestaną ściągać komorne, ale to nas nie urządza». Myślał sobie, co to, do licha, może obchodzić człowieka, które jedzie na wojnę” [MR 47]. Wcześniej poznajemy ją w innej jeszcze pętli ekonomiczno-religijnej:

Matka ociagała się z pojednaniem, może chciała narzucić jej pokutę. Ewa była na to przygotowana, obliczała, jakie warunki matka jej dyktować będzie, i godziła się na najcięższe; zniosłaby trzy dni o chlebie i wodzie, klęczałaby na grochy, byle zatrzymać miłość matki w chwilowym nawrocie. Kary zapożyczone z dziecinnych bajek zatruwały jej wyobraźnię, wyznaczały mistyczną cenę, za którą można odmienić bieg rzeczy. [MR 20]

Za wykonywanie nielegalnych aborcji (i śmierć pacjentki) Karcz zostaje w aresztowany, co prowadzi do odsłonięcia kolejnego poziomu z pełni utowarowionych stosunków społecznych: na linii obywatel-władza. Rewirowy, niby to ostrzegając rodzinę i

pomagając jej z szacunku do Karcza, w gruncie rzeczy wyłudza pieniądze (do żadnej realnej rewizji nigdy nie dochodzi):

- (...) Pani doktorowa musi iść do adwokata, niech postara się o zwolnienie doktora z aresztu. Ja zrobię, co do mnie należy. Jak sędzia spyta mnie o opinię, powiem swoje słówko za doktorem. I to słówko coś znaczy.

Wziął dziesięć rubli, ostatnie pieniądze, jakie były w domu. [MR 67]

To prowadzi do kolejnej relacji zależności, tym razem od adwokata, dawnego znajomego, który wyłudza pieniądze i mści się za przeszłość, ale w sprawie doktora Karcza niewiele robi. W końcu i tak „Karol wystarał się o pożyczkę, wpłacił zadatek adwokatowi, żeby zamknąć mu usta” [MR 72–73]. Karcz rzeczywiście zostaje w końcu wypuszczony, ale jego występki jest rozpatrywany przez sędziego w kontekście dwóch innych przestępstw finansowych, a nie obyczajowych: przemytu i defraudacji. Jego wykroczenie staje się błahe i zostaje ściśle związane z pieniędzmi (a wiemy wszak, że Karcz wykonuje aborcje również z powodów ideowych, żeby pomagać kobietom): „Przyjaciołom z bilardu powiedział, że chorował przez dwa tygodnie. Gdyby usłyszeli, gdzie był i za co go przymknęto, potraktowaliby to rubasznie, po kanciarsku, mniej więcej tak, jak przygodę szmuglera (...)” [MR 81]. Od stosunków handlowych i ich bezpośredniej relacji z kapitałem nie da się zatem uciec. Wszystko w tym świecie jest regulowane i przeliczane, wszystko tłumaczy się bezpośrednią zależnością od pieniędzy.

Druga rodzina to Wieligoccy i ich również poznajemy w kilku szkicach, dotyczących merkantylnej strony postaci:

W Szwajcarii Wieligocki ożenił się z rodaczką, którą wytropił w przygodnie zebranych towarzystwie w schronisku alpejskim. Kronika rodzinna Wieligockich zaczynała się od dziadka, założyciela fabryki manufaktury, wcześniejszy rozdział zaginął w mroku łódzkiego getta. Ojciec Wieligockiej nie znalazł jeszcze dostępu do szkół, za to, pomnażając kapitał przekazany przez założyciela fabryki, nabrał ogłady towarzyskiej i poczuł się Europejczykiem, dalekim kuzynem angielskiego fabrykanta. [MR 92]

Po utracie panieństwa Klara zdobyła się na jedyny w swoim życiu samodzielny krok: wyszła za Wieligockiego i zawiadomiła o tym rodziców. Wieligocki nie liczył na ich pomoc materialną, oboje obiecywali sobie, że będzie się skąpo żyło z jego niewielkiej pensji docenta. Te przewidywania okazały się naiwną omyłką. Rodzice mieli dość wielki kapitał, aby cenić nie tylko pieniądze, ale i pozycję w świecie intelektualnym.(...) Poprosili o przesłanie im fotografii zięcia i wbrew przewidywaniom Wieligockich pensja docenta zajęła podrzędną pozycję w ich budżecie domowym. [MR 94]

Po śmierci rodziców przypadła Wieligockiej w udziale szóstą część dochodów z fabryki po obliczeniu pensji dyrektorskich obieranych dodatkowo przez braci. Na poczet tych należności wypłacano jej regularnie miesięczną tantiemę. [MR 95]

W przeciwieństwie do Karczów, byt Wieligockich jest więc stabilny, a samą rodzinę określić można jako majątną. W kontekście tej majątności rozwija się też (lub degeneruje) charakter fizyka, który wybiera nonkonformistyczną ścieżkę poza akademiami i wszelkimi grupami interesów:

- Nie zostałem inżynierem, nie znalazłem się w płaszczyźnie tarcia między światem pracy a kapitałem (...) Gdyby nie dochody mojej żony, musiałbym uginać się przed mumiami w senackich togach. Ale to nie byłoby jeszcze najgorsze (...) Proponowano mi katedrę w zamian za drobną usługę. Taka drobna usługa zajmuje kilka miesięcy, ale ważniejsze jest to, że wciąga człowieka i głaszcze ambicje. [MR 100]

Wieligocka w pełni utożsamia się z intelektualnym podejściem męża i staje się swego rodzaju piastunką jego gabinetu – jako miejsca wykuwania duchowych tajemnicy, do których dostęp ma tylko umysł mężczyzny. Ale i tu sprawa nie jest klarowna, bo wkrótce staje się źródłem konfliktów, a relacja między kapitałem i uznaniem przecina bowiem w poprzek ich rodzinę:

Później, kiedy w zamkniętej przestrzeni pod szkłem nabrzmiewały mosiężne uderzenia, Wieligocki mógł w napływie samoudręki oskarżać ją, że dyktowała mu godziny zajęć jak pańszczyznę. Żona nie rozumiała przecież, że ustalona od lat drobiazgowa opieka nad gabinetem zaczęła mu ciążyć. Tak samo pieniądze, wydatki, wszelkie sprawunki i kłopoty zawsze w ich ustroju domowych należały do niej, a tymczasem ten ustrój przytłaczał Wieligockiego, w miarę jak poczucie własnej wartości topniało, poniżało go przed bandą kołtunów mnożących się za ścianami gabinetu jak białe myszy w przywidzeniach deliryka [MR 104].

Ideowe, lewicowe tyrady fizyka – podobnie jak ideowość Karcza – okazują się zatem tylko blefem, pokazowym występem, który przykrywa lęk przed byciem włączonym w nowoczesny ruch kapitału. Dla Wieligockiego nawet jego córka Nastka zaczyna jawić się negatywnie jako nazbyt skupiona na doczesnych przyjemnościach: „Nadaje się na wnuczkę fabrykanta, ale nie na moją córkę” – mówi, rozliczając ją z filisterstwa i płytkości intelektualnej [MR 105]. W drugą stronę ta relacja jest podobna: „Nastka była zadowolona, że pieniądze nie pochodzą od ojca. Dla innych jej ojciec mógł być geniuszem albo pomyłonym pedantem, dla Nastki był tylko przykrą figurą z gabinetu, niepotrzebnie pielęgnowaną przez matkę [MR 105]. Można powiedzieć, że rodzina Wieligockich, choć składa się tylko z trzech członków, jest w całości uwarunkowana przez kapitał, a relacje w niej są od początku do końca utowarowione. To pieniądź – jego pochodzenie i obieg – wyznacza kryteria etyczne, warunkuje miłość, wpływa na szacunek do siebie i innych. Wszystko jest w tej rodzinie, której głową jest niezależny fizyk, kapłan epoki sekularyzacji, fałszywe i na sprzedaż.

Mity... dzieją się w czasie wielkiego zawirowania I wojny, ale z racji lokalizacji na obrzeżach zaboru rosyjskiego (Warszawa), nie jest ona aż tak odczuwalna. Historie frontowe

wydarzają się gdzieś daleko, wracają tylko echem o kolejnych rannych i o przemianach politycznych. Obok, w świecie bohaterów, ma tymczasem miejsce alternatywna mikrohistoria: przepadających pieniędzy, niewypłacalnych klientów, szybkich bankructw i konieczności tymczasowego przestawienia się na system usługowo-uprzejmościowy, co np. pociąga za sobą symboliczną degradację rodziny Karczów. Wstęp do tej wielkiej, mieszczańskiej epopei rozkładu poczynił Ważyk po równo w *Na święta...* i *Obrachunku*, w jednym wydobywając relacje między metrologicznym myśleniem i jego związkiem z ocenianiem wszystkiego podług opłacalności wymiany, w drugim pokazując, jak świat taki musi rozpaść się pod wpływem relatywistycznych teorii naukowych, mówiących różnymi językami mniej więcej o tym samym: o zwiększającym się ryzyku błędu, skazującym nas na wieczne niedoszacowanie, a więc o wzroście entropii w początkowo stabilnych układach.

Mity... to jednak w pierwszej kolejności opowieść o codzienności mieszczaństwa, ale też o codzienności jako kluczowym temacie literatury międzywojnia, którego odkrycie przypisywał Ważyk właśnie dwudziestowiecznym awangardom. Ale codzienność to nie tylko temat i przestrzeń empirycznej obserwacji, lecz i pole nieustannych walk o społeczną widzialność między czasem i kapitałem. Jak notował Roch Sulima (pozwolę sobie na dłuższy cytat):

(...) lektura pamiętników z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku pozwala sądzić, że codzienność, jako kategoria (tryb) uświadamianej praktyki życiowej, pojawia się wraz z liczeniem, kalkulowaniem, kredytem, sprawozdawczością, a mówiąc ogólnie – pismem, które dokonuje wówczas podstawowej reorientacji tej pierwotnie oralnej kultury. Czynności praktyczne, rzeczy, narzędzia uwalniają się z kontekstów rytualnoobrzędowych, stają się operatorami „zewnętrznych” systemów rozwiniętej gospodarki towarowej i „społeczeństwa organizacyjnego”, choć jeszcze wciąż – jak pokazują to Thomas i Znaniecki w *Chłopi polski*..., te same pieniądze waloryzowane były różnie: pożyczone, spadkowe, zarobione, kradzione, wydane na towary z miasta. Namysł choćby nad „wiązaniami końca z końcem” przy pomocy – jak piszą pamiętnikarze – „ołówka w rękę”, podważa znaczenie tych dyrektyw egzystencjalnych, których przestrzegania nakazywała ludowa koncepcja Doli-Losu. Korelatem codzienności staje się m.in. c e n a , która np. w społeczeństwie mieszczańskim (inspiracje Simmlem, Veblenem) będzie ciążyć ku „wizualizacji” (działania „na pokaz”), nabierać znaczenia stylotwórczego, semiotycznego, a dziś uczestniczy w „ometkowaniu” świata życia (kulty marki, logo itp.). W społecznościach mieszczańskich „rzeczy domowe”, jako media kultury, stosunkowo łatwo ulegały procesom symbolizacji i fetyszyzacji, swoistemu „uświęcaniu”; poddawane były stylistycznym harmonizacjom. Codzienność wówczas „wystawia się” w teatrze życia, daje spektakl domowy, sąsiedzki, towarzyski, środowiskowy, a dziś – za sprawą mediów (np. internetu) – spektakl lokalny i globalny³³.

To bardzo ważna uwaga, nie tylko z antropologicznego punktu widzenia. Wyłonienie się „codzienności” jako tematu i jako problemu na taką skalę właśnie w międzywojniu jest bowiem ściśle skorelowane po pierwsze z sekularyzacją mieszczańskiego świata, po drugie

³³ R. Sulima, *Moda na codzienność: kategoria „codzienności” w kulturze ponowoczesnej*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4, s. 178.

zaś z pismem, które odtąd aż po dziś dzień wiąże codzienność w ukrytą mowę znaków³⁴. Reasumując rozważania Sulimy, codzienność wyłania się jako porządek alternatywny wobec porządku pracy i święta – jako mierzony ekonomicznie stosunek między (brakującym) czasem i możliwością opłacenia go, który sprzyja wszelkim fetyszyzacji, tzn. lokowaniu kapitału w przedmiotach na pokaz.

Nie powinno zatem dziwić, że „codzienność”, o której pisze Ważyk w *Mitach...*, to nie tyle perypetie bohaterów, ile wystawy – ekspozycje tła, na którym przychodzi im egzystować. Te ekspozycje mówią o nich więcej, niż ich konkretne działania, a na pewno więcej, niż poddane mityzacji lub rządzące się prawami fałszywej świadomości wywody ideowe, w których lubują się poszczególni bohaterowie. Świat mieszczaństwa początku XX wieku jest w gruncie rzeczy płytki i płaski jak sklepowa ekspozycja w graciarni Miklasowej: składa się z niekończących się prób odroczenia spłaty i opierania się kapitałowi oraz powtarzanych, reprodukowanych z pokolenia na pokolenie aktów ulegania mu: ekstrapolacji rządzących nim praw na wszystkie sfery życia – więzi rodzinne, emocje, pragnienia i ścieżki zawodowe.

Epizod, czyli o produkcji poetyckiej w dobie technicznej reprodukowalności

Przyjrzyjmy się teraz *Epizodowi*, a więc w pewnym sensie gorzkiemu, powojennemu dopowiedzeniu do *Mitów...*, przedstawiającemu to samo środowisko mieszczańskie, którego latorośl stała się przedstawicielami wielkiej awangardy, ale już nieco innymi oczami, z bardziej ustabilizowanej perspektywy. Głównym bohaterem jest już Albin, *alter ego* Ważyka w wieku młodzieńczym (na początku *Mitów...* ma lat 9, ich akcja zaś zaczynała się w 1914 roku, w *Epizodzie* więc właśnie osiągnął pełnoletniość).

Zwykło się czytać tę krótką powieść podążając za tytułową metaforą epizodyczności, w duchu powieści nowoczesnej (zwłaszcza francuskiej *nouveau roman*), która wchłonęła wszystkie awangardowe osiągnięcia narracyjne, szczególne te związane z wieloperspektywicznością narracji. W takim ujęciu *Epizod* byłby strukturalnie zdekomponowaną historią jakiegoś fragmentu życia, mniej lub bardziej skończonego, być

³⁴ „Mowa codzienności” jest zatem na ogół niema, bezgłówna, skryta pod powierzchnią, odbywa się na innym poziomie lub w innym systemie semiologicznym; wymyka się nam i nie daje się uchwycić inaczej, niż przez *stricte* estetyczny ruch metafor: szumów, nasłuchów, zapisków, notatek. Dla Rolanda Barthes’a codzienność będzie mówić poprzez konstytuujące je mity, dla Maurice’a Blanchota w nudzie pisma, zaś u Michela de Certeau ukaże się jako mikrop Praktyki oporu, przełamujące rutynę i w zbudowanym na analogiach do Zygmunta Freuda i Ferdynanda de Saussure’a systemie zajmie miejsce niepokornego, napędowego *id* oraz *parole*.

może przegranego u źródeł, ale celowo, kubistycznie rozproszonego³⁵. Z jednej strony toczy się w tej książce mimologiczna gra z realizmem, zdumiewa skrupulatność i mieszczańska faktografia w duchu tendencji autentycznościowych lat trzydziestych, a z drugiej nieustannie przesuwają uwagę czytelnika na relacje między formalnym uporządkowaniem elementów (z charakterystycznie „zrywającymi się” rozdziałami) a chaotycznym jawieniem się treści wspomnień. Byłby więc *Epizod* czymś podobnym do późnych poematów Ważyka, zwłaszcza *Labiryntu*, który rozgrywa się w podobnych dekoracjach, albo do tomu *Zdarzenia*, opowiadającego o tytułowej potencjalności wydarzania się życia jako wyizolowanych fragmentów, obserwowanego poprzez studiowanie przedmiotów.

Idąc za tym tropem, rozwijamy jednak kolejną Ważykową intencję, wyraźnie wpisaną w samą powieść, która w najogólniejszym sensie jest po prostu inicjacyjnym *Bildungsroman*, autobiograficznymi wspominkami z utraconej Warszawy oraz szkicem środowiskowym o życiu młodych artystów. Ten aspekt utraty miasta i pisania przeciw utracie wyraźnie odróżnia ją od *Mitów rodzinnych*, mających charakter diagnozy socjologicznej, inspirowanej nowymi teoriami badań środowiskowych z lat trzydziestych, ale też przepowiedni i życzeniowego manifestu.

Druga intencja Ważyka to głęboko wpisana w cały *Epizod* filozoficzna, a inspirowana matematyką i fizyką z początku XX wieku, refleksja nad prawem serii, a więc przypadkowością i potencjalnością (owa „nieznana rytmika, która rządzi przypadkiem”, [E 30]). Tak też była ta powieść interpretowana, a zastanawiające sceny z końca – gdy Albin i jego tymczasowa partnerka Elżunia dowiadują się, że byli wielokrotnie myleni z kimś innym i być może mają w mieście swoje sobowtóry – odpowiadałyby takiej tezie. Albin rozmyśla bowiem właśnie nad istotą przypadku, który kieruje naszym losem, a z którym związane są interakcje w jakie wchodzimy i sytuacje, w jakich się nagle znajdujemy. Krok dalej ktoś bardzo podobny, różniący się jedynie inny układem okoliczności („zbiegiem okoliczności” – powieść zdaje się być wyrafinowaną grą z dosłownym znaczeniem tego idiomu), wiedzie swój paralelny lub analogiczny żywot, na który nigdy nie zwróciliśmy uwagi. To zresztą najciekawsza, bo nie mająca w sobie defetyzmu, realizacja toposu „zwykłego człowieka”, o jakim fantazjowali twórcy z kręgu „Almanachu Nowej Sztuki”. W tym sensie *Epizod* jest bardzo pesymistyczną powieścią, zwłaszcza jako dokończenie *Mitów rodzinnych*, powieścią nie tylko o upadku konkretnej klasy społecznej, o jej powolnej degeneracji, ale też o

³⁵ Taka interpretacja pozostaje w zgodzie z propozycją Krzysztofszka z jego *Mitu niespójności* i mogłaby uzupełniać zaproponowane tam kategorie „powieści asymetrycznej” (dot. *Latarnie świecą w Karpowie*) oraz „powieści o próżni psychicznej” (dot. *Mitów rodzinnych*).

niemożliwości spotkania się, o nowoczesności jako epoce, w której wszystko się ze sobą rozmija i upływnia. Wyśniony przed głównego bohatera koszmar, w którym przemykają z Nastką – niezrealizowaną nigdy, platoniczną miłością, ale też przyjaciółką i symbolem tego, co dziecięce, naiwne, artystyczne – po tym samym mieście, nierozpoznani przez siebie wzajemnie, nie jest pogodzeniem się z warunkami powszechnej anonimowości w tłumie. To raczej smutna diagnozą kolejnego zwycięstwa entropii³⁶.

Naszą uwagę powinno jednak zwrócić w *Epizodzie* powierzchniowe myślenie autora i budowanie światów w opozycji do nowoczesnej powieści psychologicznej. Ważyk nie próbuje przecież dokonać głębinowego wglądu w swoją klasę społeczną, w swoje pokolenie ani tym bardziej w umysły poszczególnych bohaterów. Ich nadzieje i pragnienia uzewnętrzniają się, tak w *Mitach rodzinnych*, jak i w *Epizodzie*, i osadzają w samych dekoracjach, w scenografii miasta, a więc w materii, która podlega typowej dla autora problematyzacji – funkcjonowania w obrębie różnych systemów wymiany: na znaki, na pamięć, na inne towary, a wreszcie na relacje społeczne. Oczywiście jest to powieść o dojrzewaniu, o pierwszej inicjacji seksualnej, o wyrastaniu z idealistycznych założeń i godzeniu się ze społecznie dyktowanymi warunkami życia (albo – jak twierdzi Krzysztosek w kontekście *Mitów*... – o fałszu cząstkowej świadomości). Ale jak na powieść psychologiczną, w której niewiele dzieje się w głębi, w umysłach, większość zaś na powierzchni (zdarzeń i rzeczy), jak przystało na dzieło obsesyjnego empirysty, *Epizod* jest bardzo przemyślnie skonstruowany. Załóżmy więc, że oprócz tych wszystkich, istotnych dla autora kwestii, czyli 1) opisanie nowego modelu percepcji, 2) opowieści inicjacyjnej, 3) środowiskowego rozrachunku z awangardą czasów młodości oraz 4) niemalże matematycznego pojedynku z fatum i ideą potencjalności, *Epizod* traktuje o czymś jeszcze, a mianowicie 5) o ekonomii – tej symbolicznej i tej politycznej, a właściwie o tryumfie tej pierwszej nad tą drugą.

Ekonomia polityczna: baza i nadbudowa

³⁶ W ciekawej interpretacji, poddanej jednak pewnej teleologicznej tezie, dotyczącej Nowej Sztuki, jako powieść o nieuchronnym kryzysie awangardy, niekoniecznie związanym z końcem młodości, czyta *Epizod* Aleksander Wójtowicz. Por. A. Wójtowicz, *Od Epizodu do Dziwnej historii awangardy. Nowa Sztuka według Adama Ważyka*, [w:] tegoż, *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*, Kraków 2017, s. 221–237. W podobnym duchu – jako powieść rozrachunkową – widzieli ją również ówcześni recenzenci, por. T. Burek, *Przedrzeźniona rozpacz*, „Twórczość” 1961, nr 8; A. Kijowski, *Ze szkoły szyderców*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 23. Najwymowniejsze jest tu chyba określenie „«próchno» awangardy”, pochodzące z recenzji tego pierwszego.

Ważyk nie napisał kolejnej powieści tendencyjnej ani nawet realistycznej, zresztą był już wówczas bardzo daleki od naiwnego podporządkowywania się ideologicznym tezom Partii, a jego prozy technicznie wyprzedzały ducha *nouveau roman*³⁷. Wymownym obrazem tego, jak daleko jest wówczas od socjalistycznych filtrów, jest pojawiające się w tle, a powracające na zasadzie światełka ostrzegawczego, nazwisko Pragneta. Pojawia się ono niby przypadkowo, jako nazwisko właściciela zakazanych broszur ekonomiczno-politycznych z przeszłości, które bohaterowie trochę wbrew sobie odziedziczyli na przechowanie (ich historię poznajemy w *Mitach...*, gdy Pragnet zostawia je komunizującej wówczas Ewie na chwilę przed własnym zmobilizowaniem). Broszury te, a wśród nich choćby pisma Piotra Kropotkina, nie stają się jednak przedmiotem lektury Albina. Ukrywa się je, pali się nimi w piecu w obawie przed cenzurą, oddaje na przechowanie innemu, aż w końcu, nie wiadomo skąd, Pragnet zjawia się osobiście, by je odebrać. To jedyny moment, gdy Albin wypowiada się na temat ekonomii politycznej, zza niego wypowiada się zaś Ważyk, choćby wspominając o tym, że ze wszystkich pism Marksa przypadła mu do gustu wyłącznie lektura *Osiemnastego brumiere'a...* (wspomnienie to przytacza też w *Kwestii gustu* jako własne, możemy więc wnioskować, że Albin to konsekwentnie budowane *alter ego* autora).

W tej lekturze bohater jest obojętny i na politykę, i na ekonomię, co więcej, obojętny jest też sam autor, którego rozczarowanie komunizmem wybrzmiewa tu chyba najpełniej, choć jest odpowiednio zamaskowane:

Nie wszystko, co było lekturą generacji o kilka lat starszej, przechodziło z kolei na niego, nie przeżywał idei anarchistycznych, nie brał ich na serio, pisma Kropotkina zaledwie przerzucił. Miał nieraz w rękach książki Pragneta, ale tylko jedna go skusiła: *Osiemnasty brumiere'a Ludwika Bonaparte*, traktat Karola Marksa zbroszurowany razem z *Nędzą filozofii*, stare wydanie z e pochylonym, jakiś biały kruk. Dowiedział się z tego traktatu, że partie polityczne nie są tym, za co się podają, ale zupełnie czym innym, o czym sami działacze najczęściej nie wiedzą. [E 111]

Tyle z zaangażowania i politycznej woli Albina, a tym samym z rozrachunku z fałszywą świadomością w imię tej jedynej prawdziwej, robotniczej. Kilkadziesiąt stron dalej bohaterowie – młodzi literaci, ale już coraz bardziej podzieleni i obcy sobie – trafiają na jedno ze spotkań socjalistów w Kresach, prowadzone właśnie przez Pragneta i zupełnie „odklejają się” od zaproponowanej tam perspektywy:

- Nie nadajemy się, panowie, przestaliśmy się nadawać. W takim czasopiśmie idzie po prostu o nędzę, o bezrobocie, o pałkę policjanta. Pragnetowi potrzeba innych ludzi. (...)
- Zauważyliście, jak na nas Pragnet patrzy?

³⁷ Por. K. Mętrak, *Ocalić od zapomnienia...*, „Kino” 1974, nr 9.

- Pragnet traktuje nas jak anarchizujących facetów rozwścieczonych na mieszczaucha – zaśmiał się Kałuski – To zabawne! Oni nas widzą w pelerynach. [E 123]

W rozmowie młodych pisarzy jest sporo ironii i dystansu, ale na pewno nie ma identyfikacji z bohaterem komunistycznej lub anarchistycznej wyobraźni. Ich spory mają charakter estetyczny, a ich działania to próba pragmatycznego utrzymania się w strukturach rynku, które nieustannie przeplatają się w *Epizodzie* z pozornie autonomicznym polem sztuki, typowym dla czasów pierwszej awangardy.

Pragnet powraca jednak po raz trzeci w ostatnich słowach książki, i to nawet dwukrotnie:

Myślał tego dnia o ludziach spotkanych przelotnie, którzy mogli powrócić sami, albo w pokrewnych sobie postaciach, więc przypomniał mu się Marian Pragnet – nie zetknęli się od czasu owego spotkania w Kresach, ale Pragnet był gdzieś w pobliżu – i zaraz potem gorzki metafizyk Ambroziewicz, który zapowiadał czasy niszczenia swojej osobowości. Na razie realność górowała nad przypomnieniami. (...) Ubodzy ludzie szli z choinkami, udając, że ich [Albina, Ewuni i Basi – J.S.] nie widzą. [E 219-220]

Albin nie odpowiada na wezwanie literatury zaangażowanej, tak jak wcześniej nie odpowiedział na wezwanie do realizmu i mimetyzmu, pozostając wierny swojej koncepcji „nowego człowieka”. Ale Pragnet i symbolizowany przez niego obowiązek czają się gdzieś, ukryci w przestrzeni nowoczesnego miasta, w ten sam sposób, w jaki czai się nihilizm i dekadencja niejakiego Ambroziewicza (jego obawa przed technokratyzmem i związana z tym bezmyślnością zbrodni jest ostrzeżeniem przed konsekwencjami faszyzmu, które Ważyk wysyła niejako z przeszłości [E 194–95]). Można założyć, że Ambroziewicz i Pragnet to – wzorem *Czarodziejskiej góry* – Settembrini i Naptha, walczący o duszę młodego bohatera, bo pod obiema tymi postaciami kryją się silne, ideologiczno-filozoficzne systemy. Ale te systemy nie stoczyły wcale boju o umysł Albina, przeciwnie, zaledwie niezdarnie otarły się o niego – pierwszy w postaci pozostawionych pism, drugi w dziwnej dla samego bohatera rozmowie w redakcji czasopisma. Żadne z tych spotkań nie zmieniło jego życia i nie wywarło nań większego wpływu. A jednak ta wyodrębniona w osobnym akapicie puenta rzuca cień na inicjacyjną opowieść o miłości: wszak to ubodzy ludzie „szli, udając, że nie widzą” bohaterów. A może ten sam mechanizm – życia, które postępuje naprzód i nie ogląda się na boki – przeoczenia, a właściwie gry w przeoczenie, dotyczy całego *Epizodu*? Co umyka nam z powodu zastosowanych tu naraz konwencji *Bildungsroman* i powieści rozliczeniowej?

Postawiłbym tezę, że z mnogości konceptów filozoficzno-naukowych oraz estetycznych, którymi żongluje się tu w zgodzie z założeniami literatury środowiskowej (pierwsza awangarda i jej namiętne poszukiwania sensu, kolejna odsłona powieści Ważyka o

upadku mieszczaństwa) oraz inicjacyjno-miłosnymi, związanymi z dość dokładnie opisaną seksualnością i niepoddającą się reprezentacji psychologią miłości (ta bowiem właśnie staje się w *Epizodzie* sferą niewymówioną i represjonowaną przez język), nieustannie wyłania się materialistyczna baza: obiektywistycznie pojęty świat stosunków produkcji, w których zanurzeni są bohaterowie. Jest to o tyle istotne, że z tym znikającym nam z oczu światem rzeczy wiąże się sama koncepcja istoty ludzkiej, nowoczesnej istoty, o której Ważyk próbuje opowiedzieć w swojej twórczości:

- Ludzie są zdeterminowani przez sytuację, przez otaczające ich rzeczy. Banalne zdanie, że ludzie zmieniają się w zależności od otoczenia, brane dosłownie, staje się rewelacją. Rzeczy panują nad ludźmi, ludzie są uwikłani w rzeczy.
- Jak na kubistycznym obrazie.
- Brawo! Mam ciekawą koncepcję: człowiek jako funkcja rzeczy. [E 87]

Nie wydaje się, choćby z uwagi na rozwijane w *Wagonie* i *Zdarzeniach* idee reifikacji i mitu kratylejskiego, że powinniśmy traktować ten fragment ironicznie. Skoro zaś nie o „nową psychologię” chodzi, nie o odzyskanie głębin duchowości i poetykę snu ani nawet o nowoczesną konstrukcję „ja”, o pokawałkowanej *psyche*, dlaczego te „rzeczy” tak łatwo giną nam z oczu, gdy uwodzi nas narracja? Być może ta sfera książki, a właściwie jej główna treść, niezwiązana z samą zdarzeniowością, zajmuje w niej miejsce podobne, jak bohaterowie ostatniej sceny w oczach biednych, idących z choinkami ludzi? Kim bowiem są dla nich, ale też dla samego Ważyka w roku 1961, Albin, Basia czy Elżunia? Czy nie bardziej niż ludzi przypominają widma, duchy z poprzedniej epoki, niewinne i nieświadome tego, że świat wokół tak bardzo się zmieni? Oni, jedną nogą zanurzeni jeszcze w niewinności własnego dzieciństwa, drugą stawiający nieśmiało kroki w świecie pracy II RP, młodzi w sposób zwalniający ich od odpowiedzialności za cokolwiek oprócz samych siebie? Owszem, Ważyk w *Epizodzie* po raz kolejny opowiada o utraconej krainie, o swoim Inkipo, ale zwracając uwagę na odbywający się nieustannie proces odwracania uwagi i niedostrzegania czegoś, co obiektywnie istnieje tuż obok. Dystraktor – to słowo przychodzi na myśl, gdy pomyśleć o kubistycznej koncepcji tej książki, skondensowanej w sumie opowieści, której rozdziały sprawiają wrażenie zdyslokowanych w próbie opowiedzenia o „epickim” roku 1924.

Zalóżmy więc, że *Epizod* to również opowieść o pewnej przemijającej postaci świata, nie o ludziach i ich psychicznych dyspozycjach, ale o ludziach *jako* produktach, funkcjach rzeczy i ich organizacji. Co wówczas dostrzeżemy w tej powojennej powiastce obyczajowej? Przede wszystkim jest to wciąż opowieść o wyższej klasie średniej: rodzinach mieszczańskich, na ogół kupieckich, oraz ich dzieciach, które kształcą się lub mogą się kształcić na wyższą klasę średnią. Nastka może wyjechać studiować malarstwo do Paryża,

przy okazji doprowadzając do rozwodu z Karolem, Karol i Michał Cetno są początkującymi, ale z czasem coraz bardziej poważanymi i lepiej radzącymi sobie lekarzami. Albin wybiera studia filozoficzne, a więc najmniej praktyczny kierunek, i nie spotyka się to z oporem rodziny. Przez salony rodziców z początku przewijają się intelektualiści: z (już profesorem) Wieligockim rozmawia zawodowy fizyk Max Blaufeld i choć to właśnie na przykładzie rodziny Wieligockich obserwujemy ostateczny upadek mieszczaństwa (stymulowany przez „dobre rady” nacjonalistycznej dulszczyzny Kitowiczów), przynajmniej do czasu możemy mówić o prawdziwie intelektualnym klimacie epoki początków kina i warszawskich kawiarni. Jest to ten element, na który nie było miejsca w samych *Mitach*... Na drugim planie asystują również ci biedniejsi – pracownicy, często połączeni koneksjami towarzyskimi i rodzinnymi, na ogół znacznie bardziej zaradni, jak choćby bogacący się sklepiku prowadzonym przez Ewę Robert Miklas.

Podobnie jak w *Mitach*..., tak i tu ani na chwilę nie przestaje Ważyk opowiadać o źródłach utrzymania bohaterów, o stosunkach społecznych i ich ekonomicznym charakterze, a właściwie o rzeczach i pieniądzach, które są ich ekwiwalentem. Równocześnie odbywa się jednak rozprawa z ekonomicznym aspektem teorii języka awangardy i związanym z tym postulatem powściągliwości, a więc wspomnianą już ekonomizacją z teorii ANS i „Zwrotnicy”. Jak na powieść rozrachunkowo-inicjacyjną, z całych sił trzyma się autor rzeczywistości i przedmiotów, od opisów wyposażenia domu, przez sklepy i kawiarnie, po wnętrza i zdeponowany w nich kapitał. Ważyk, a właściwie Albin, „poeta orficki”, za którego sam się uważa [E 101], nie tyle bowiem mierzy się z polityką czy ideologiami, ile z samym materialnym nośnikiem wszelkich ekonomicznych abstrakcji. Powtórzmy: interesują go rzeczy, a więc stosunki, w jakie wchodzi lub w jakie zostają wprowadzone. Interesują, dodajmy, na podobnej zasadzie, jak ludzie wrzuceni w ciągi zdarzeń i w konkretne scenerie, które wymuszają na nich określone działania. Rzeczami się tu handluje – bo ów kupiecki rys, związany z „graciarnią” mocno odciska się zwłaszcza na Ewie i Robercie (przedmiotem nowoczesnej obietnicy i kupieckiego „instynktu” stają się żarówki) – ale też pośród nich się żyje, w ich otoczeniu odbywa się pierwsze inicjacje, zawiera się znajomości i żegna się przyjaciół.

Ważyk nie fetyszyzuje jednak przedmiotów, nie skupia się na ich detalicznym opisie, który zrobiłby z nich literackie reprezentacje i odsyłał w ten sposób, poprzez estetyzację, do utraconych ojczyzn. On je zaledwie wspomina, kataloguje, a więcej uwagi poświęca im tylko wówczas, gdy włączają się właśnie w jakieś relacje wymiany, gdy okazują się istotne jako towary lub przedmioty obsadzone przez kapitał albo libidalną energię. Tak dzieje się choćby

w przedziwnej scenie pierwszej inicjacji seksualnej, gdy Albin zamiast być „w środku” zdarzeń, wyobraża sobie siebie jako małego chłopca, który obserwuje akcję (dosłownie) „w asyście” drewnianego łóżka³⁸. Nie pisze też Ważyk o kulturze konsumpcyjnej, bo takowej jeszcze nie ma, choć jego bohaterowie są już uwięzieni wśród rzeczy i stanowią przedwojennych protoplastów drobnomieszczaństwa (choćby w postaci rodziny Kitowiczów), które tak dobrze sportretuje w *Rzeczach* Georges Perec.

Zwracano już uwagę na materialistyczną bazę, z której wywodzi się Ważykowa koncepcja nowoczesnego człowieka. Krzysztozek w kontekście *Mitów rodzinnych*, czytanych jako powieść antymieszczańska, przywoływał „filozofię umeblowania” Michela Butora³⁹:

W prozie Ważyka postać określana jest nie tylko przez sieć interakcji, przez środowisko społeczne, lecz także przez specyficzne środowisko ludzkich wytworów – stwarzaną przez człowieka przestrzeń i obdarzone znaczeniem rekwizyty⁴⁰.

To zdanie można odnieść do całej twórczości prozatorskiej autora, a nawet do jego powojennej poezji. W całej galerii przedmiotów *Epizodu*, poddanych nieustannym relacjom wymiany, otrzymamy np. dokładny (a fabularnie całkiem zbędny) opis kupna garnituru przez Albina (w połowie za jego, w połowie za pieniądze ojca [E 41]), skrupulatne wyliczanie oszczędności na papierosy, sceny płacenia w kawiarniach czy dyskretne wymiany finansowo-towarowe, związane z zabezpieczeniem miejsca erotycznych schadzek.

Nie zapominajmy, że nie tylko wspomniana już „przygoda” Albina w redakcji czasopisma rozpoczyna się od rygoru narzuconego przez rynek. Kilka stron dalej, wciąż w scenach wprowadzających, dowiadujemy się wszak, że nad jego rodziną nadal ciąży dług, tym razem dług Karola:

³⁸ „Rozebrała się, wbiegła pod prześcieradło. Albin wlaź za drewnianą poręcz łóżka i mimo że w tym pokoju nie było lustra, zobaczył, jak wychodzi stamtąd goły. Było ich dwóch, on, zabierający się do dziewczyny, i mały chłopak, który kiedyś podziwiał drewniane łóżko z czerwonym materacem. Chłopak przykucał w niewiadomym kącie i patrzył, co on wyrabia (...) [E 53–54]. Tym rozdwojeniem próbuje Ważyk podkreślić wagę owego erotycznego zbliżenia, podział na Albina-dziecko i Albina-dorosłego, ale wychodzi mu z tego scena bardzo wieloznaczna, zamiast seksu – scena ciekawskiego podglądania samego siebie. To oddzielenie jest w ogóle charakterystyczne dla całej literatury Ważyka, dla jej odcieśnionego charakteru, bo nawet w scenie erotycznej, która dokonuje dość werystycznego opisu zbliżenia i anatomii, powstać musi bariera w postaci spojrzenia. Władza wzroku w *Epizodzie* to zresztą osobna sprawa, zwłaszcza w kontekście kobiet, które są nieustannie oglądane, „taksowane”, a nawet „oblepiane” przez męskie spojrzenia [E 58]. Wzrok skupia się na ogół na dziewczętach i jest to wzrok erotycznego „wzięcia w posiadanie”, wzrok w sposób jawny uprzedmiotawiający, a więc rozpoczynający ekonomiczno-seksualną grę. Tym ciekawsze wydaje mi się to narcystyczne spojrzenie Albina-chłopca, dzięki któremu obserwujemy pierwsze erotyczne zbliżenie bohatera, bo patrzy ono nie tyle na Elżunię, ile na samego Albina. Ma więc charakter autoteliczny.

³⁹ Por. Krzysztozek, *Mit niespójności...*, dz. cyt., s. 174 (także: M. Butor, *Filozofia umeblowania*, [w:] *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971).

⁴⁰ Tamże.

Klinika, w której pracował, była zorganizowana na zasadach spółdzielczych, każdy z udziałowców wносił pewien wkład na urządzenie. Karol dostał na ten cel pożyczkę, ojciec musiał zagwarantować należność z przerechowaniem w złocie ze względu na inflację. Ta odpowiedzialność ciążyła nad domem jak zmora, zatruwała chleb i powidła, rzadko widziane mięso i namiastkę kawy. [E 11]

Czas akcji *Epizodu*, a co za tym idzie również czas przemian w życiu bohaterów, wyznaczają w pierwszej kolejności zjawiska ekonomiczne: powojennej hiperinflacji i stabilizacji oraz panicznego (a może pragmatycznego) lokowania kapitału w przedmiotach. Dobrze uzgadnia się to z rosnącą wiarą Ważyka w materię, jako najbezpieczniejszą lokatę wszelkich abstrakcyjnych systemów.

Przyzwyczał się nawet w swojej kieszonkowej skali do tego, że nie należy przechowywać pieniędzy, które mogą zdeprecjonować się w ciągu nocy. Znał anegdotę o człowieku, który sprzedał kamienice, przeleżał się parę tygodni na tyfus i potem za te pieniądze kupił fajkę. Była w tym przesada, ale niewielka. Paczka papierosów kosztowała kilkaset tysięcy marek. Domowe wydatki obliczano na dziesiątki milionów. Te umowne i absurdalne wielkości podlegały jakimś tajemniczym, ciemnym żywiołom, których natury nikt mu nie potrafił dokładnie wyjaśnić [E 16].

Od pewnego czasu ceny nie szły w górę. Stopniowo wprowadzana nowa waluta z pokryciem w złocie zaczęła kursować od maja. Wskrzeszono staropolską jednostkę pieniężną, jeden złoty szedł za milion osiemset tysięcy marek. Ewa zapowiadała, że bałagan w gospodarce będzie trwał dalej, choć już nie taki, jak przedtem.

Wiosna nadeszła z opóźnieniem, ale za to gwałtownie wystrzeliła zielenią na skwerach, powietrze nabrało drażniącej świeżości [E 41].

Do tego czasu to metal i gotowe przedmioty, ich materialny charakter, będą stanowiły zabezpieczenie w płynnych warunkach, w których liczby i banki okażą się zupełnie zawodne i stanowić będą część problemu młodego państwa, a właściwie całej nadchodzącej nowoczesności. Pierwsze trzy rozdziały *Epizodu* to opowieść o kredytach, wydobywaniu się z długów, o buchalterach, kanciarzach i drobnych kapitalistach, którzy próbują wyjść na swoje; na tym tle rozgrywa się życie przyszłej inteligencji, która stworzy „Almanach Nowej Sztuki”:

Hela Zaklicka była ostatnią ekspedientką w „graciarni” przed objęciem sklepu przez Roberta Miklasa, pracowała tam jeszcze pewien czas po śmierci Miklasowej. W tym okresie „graciarnia” najbardziej zasługiwała na swoją nazwę, nagromadziły się tam pozostałości z wielu sezonów, żelazne żyrandole, szklane klosze z frędzlami, gliniane lampy, blaszane karbidówki, kolorowe płócienné abażury, nakrapiane jak gigantyczne muchomory. Co się trafiło na składzie szlachetniejszego, kryształowa umbra, starodawny świecznik czy lampa z alabastru, to natychmiast zniknęło. Ludzie, którzy mieli pieniądze, łakomili się na każdą rzecz z metalu czy z lepszego kamienia. Nawet nikiel był tu rzadkością. [E 23-24]

Gdy pożyczka Karola zostaje spłacona w połowie zimy 1924 [E 41], sytuacja powoli się poprawia. Reforma walutowa stabilizuje budżet, złotówka z pokryciem w złocie pozwala zrzucić ciężar lokowania kapitału z przedmiotów na obligacje, powraca drobny handel, a w

klinice zjawiają się nowi pacjenci. W tym momencie sytuacja materialna rodziny zostaje ustabilizowana, dodajmy: wraz z sytuacją gospodarczą kraju.

Wydaje się, że początkowa epifania, której bohater doznał, przeciskając się przed tłum strajkujących robotników, rozpędzonych brutalnie przez policję [E 9], była jedyną tego typu. A jednak powraca ona w postaci ostatniego zdania, o owym odwracaniu wzroku, trudzie niedostrzegania i przypadkowości równoległych żywotów. Albin bowiem – nowoczesny człowiek – jest w tym sensie typowym człowiekiem bez właściwości, produktem sytuacji ekonomicznej i względnej stabilizacji, mogącym cieszyć się nowością świata zupełnie inaczej, niż pokolenie wojenne, starsze od niego o kilka zaledwie lat (co zostaje mu zresztą kilkakrotnie wypomniane, przez Ewę, Wielickiego, Ambroziewicza). Ale czy cieszyć się potrafi? Czy nie towarzyszy mu raczej – jak w kluczowej dla wymowy powieści przemowie, ale też ważnej chyba dla samego Ważyka i rozwijanych przez niego w esejach koncepcji przypadku – świadomość narastającej entropii? Albin, buntując się przeciwko drobnomieszczańskiej dulszczyźnie „nawróconego” Wieligockiego, broniąc idealistycznej (romantycznej) relacji z Nastką, jej samej, ale też w tym sensie siebie i swoich artystycznych ideałów, mówi:

Kilka lat temu tutaj, w pana gabinecie, dowiedziałem się, że eter kosmiczny nie istnieje. Ale w tym czasie, kiedy pan stawiał prognozy Nastce, pan jeszcze wierzył w eter kosmiczny, który wymyślono ze strachu przed próżnią. Teraz trzeba się pogodzić z faktem, że między jedną gwiazdą a drugą, w odległości wielu tysięcy lat promienia świetlnego jest tylko próżnia. A we wnętrzu atomu? Materia nie wypełnia wnętrza i nie ma tam również eteru kosmicznego. Niedawno, również w pana gabinecie, dowiedziałem się, że materia zajmuje akurat tyle miejsca w atomie, co dwie albo trzy muchy na moście Kierbedzia. I po tym wszystkim panowie każą nam wierzyć w pełnię życia duchowego, w ten eter kosmiczny, którym w dziewiętnastym wieku nadęto baloniki dla garstki uprzywilejowanych. Prawdziwa materia psychiczna jest równie znikoma we wnętrzu człowieka, jak materia w przestrzeniach kosmicznych, jak materia w atomie. Pustka przeważa (...) Kto będzie miał odwagę przyznać się do pustki? [E 145 – 146; podkreślenie – J.S.]

Albin – idealizując Nastkę, nad czym sam potem będzie się zastanawiał – dokonuje takiego właśnie wyjścia z szafy nowoczesnego człowieka z pokolenia, które przestaje wierzyć w nowość jako szansę. Ta „filozofia pustki”, niemająca zresztą nic wspólnego z modną już wówczas (tzn. w latach 60.) filozofią buddyjską, kontrastuje z przywiązaniem Ważyka do opisu przestrzeni, z owym katalogowaniem przedmiotów i tworzeniem postaci w oparciu o nie. Tak jakby powieść musiała „materialnie” dociążyć owe puste przestrzenie wewnętrzne, z których składa się nowoczesna psychika. Jak trafnie zauważał Przemysław Czapliński: „Rzeczy są niewidzialne z winy ludzkiego przyzwyczajenia, a kiedy budzą nas ze snu,

objawiają się jako ślad inności, jako materialna skarga po odeszłych”⁴¹. Dla powojennej twórczości Ważyka ten aspekt jest zapewne jeszcze ważniejszy, niż w przedwojennych diagnozach zmierzchu mieszczaństwa. O ile przed wojną interesowała go bowiem materialistycznie rozumiana baza i człowiek jako wynik wchodzenia z rzeczami w konkretne relacje, o tyle po wojnie w grę wchodzi jeszcze cała ekonomia pamięci, która w rzeczach lokuje ciężar tego, co utracone: ukochanego miasta, ukochanej żony, klimatu intelektualno-duchowego, który złożył się na awangardowe inicjacje młodego autora.

W *Wagonie* i *Epizodzie* meble i produkty handlowe, ich ceny i ulokowany w nich kapitał, przemawiają jako skarga i epitafium: że nic nie zostało z tamtych czasów, nawet przedmioty, wśród których byliśmy tym, kim byliśmy (bardzo podobną optykę przyjmie zresztą Ważyk w kontekście samego siebie z czasów stalinowskich, z jednej strony pisząc o chorobie i zaślepieniu, o szaleństwie, z drugiej zaś podkreślając, że był to świat, który bezpowrotnie przeminął i wobec którego trudno tworzyć oceny, skoro wymyka nam się jego materialny aspekt).

Przecenić słowo: praca fantazji

Epizod to jednak nie tylko opowieść o przeoczonym, ekonomicznym (nie)porządku świata i próbach przywrócenia mu równowagi, ale też o relacji między nim a samą produkcją literacką. Pierwsza, wspomniana już scena powieści dotyczy obu tych planów na raz. Albin stawia się w redakcji broszurowej pulpy, u niejakiego Henryka Polety (u którego będzie pracował do końca fabuły), gdzie dostaje pierwsze w swoim życiu zlecenie – na sporządzenie krótkiego artykułu z otrzymanych materiałów. Już w pierwszych słowach dowiaduje się, że „Potrzeba nam będzie zwięzłości Liwiusza!” [E 5], oraz że:

Materiał trzeba ścisnąć, dlatego poszukuję ludzi, którzy zwięźle piszą. Niebieska seria idzie na lichym gazetowym papierze, ale i to się nie opłaci. Pcham ją z przyzwyczajenia, z upodobania jak pan woli, tylko nie dla interesu.

- Rozumiem – powiedział Albin z przesadną powagą.

Ta przesada rozbawiła Poletę.

- Zarabia się na czym innym – przyznał – na kalendarzach. To nawet niezły interes: kilka banalnych informacji i mnóstwo ogłoszeń [E 6].

Peiperowskie postulaty ekonomiczności uzyskują w ten sposób swoją rzeczywistą legitymizację w postaci rynkowego prawa opłacalności. Albin wychodzi z redakcji z

⁴¹ P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch i B. Kaniewska, Poznań 1999.

pierwszym zleceniem, ale też niepewny swojej stawki, a nawet tego, czy w ogóle otrzyma zarobek za napisany, a raczej „skompilowany” artykuł. Nie jest to działalność ani dziennikarska, ani tym bardziej artystyczna. Tworzy raczej fikcyjną pulpę, opowiadki kryminalne, podróżnicze i historie grozy, które będą się sprzedawać niskim kosztem. Już w pierwszej scenie – ta scena będzie zresztą ciążyć na całej powieści – Albin zostaje zatem zmuszony do konfrontacji z twardymi prawami rynku, z mechanizmem funkcjonowania biznesu wydawniczego oraz tym, gdzie w owym biznesie znaleźć można łatwy pieniądz.

Pulpowa charakterystyka „niebieskiej serii”, którą będzie tworzył na zlecenie Polety, mimo wszystko ma w sobie coś z szaleństwa: jest zbyteczna, nadmiarowa, podtrzymywana dobrą wolą redaktora-filantropa. Taki sam charakter będzie miała poetycka produkcja młodych bohaterów, niby wydających tomiki, niby planujących wspólny almanach (Józef Kałuski – to Stefan Kordian Gacki, Walery Gliński – to zapewne Anatol Stern), ale rozbijających się o finanse i zapal. Zauważmy, że Albin – pod koniec powieści, podobnie jak Ważyk w 1925, autor dwóch tomów poetyckich, jednego wydanego wspólnie z przyjaciółmi, drugiego „na własną rękę”, dzięki pożyczce od Polety i w jego wydawnictwie – w żadnym razie nie uwalnia się od ekonomicznej zależności wobec pulpowego wydawnictwa. Cała produkcja *stricte* artystyczna (produkcja właśnie, a nie twórczość) odbywa się w *Epizodzie* gdzieś w tle, jakby na marginesie, a samemu narratorowi zaprzęta zdecydowanie mniej uwagi, niż niebieska i żółta seria. To one, niby jarmarczne kino, napędzają wyobraźnię i zachowują w tym zupełnie odczarowanym już świecie jakiś pierwiastek dziwności, niezwykłości, frywolnej gry z losem, a może i przypadku, który wkłada się ekonomiczne zarządzanie ryzykiem. Jest to jednak zarazem pierwiastek dokładnie wyceniony i bardzo nisko opłacany: od wierszówki.

Ważyk nie wstrzymuje się od dość dokładnych uwag finansowych. Z czasem dowiadujemy się choćby tego, że tomy poetyckie grupy zostały wydane na koszt własny, po 120 złotych za sztukę: „Walery usiłował skupić grupę literacką przy almanachu, który miał się ukazywać co kwartał. Z trudem wygrzebywał na ten cel trochę pieniędzy, nie tyle jednak, aby starczyło choćby na symboliczne honoraria. Koszty tomiku poetyckiego każdy częściowo pokrywał sam, Albin wyłożył za swój tomik 120 złotych” [E 73]⁴². Obok klasycznego przetwarzania postulatów o ekonomizacji poezji, znajdziemy więc w *Epizodzie* znacznie więcej ciekawych uwag, które nie brzmią już tak schematycznie i nie odtwarzają naiwnego –

⁴² Na skutek reformy Grabskiego – o której zresztą Ważyk pisze na samym początku powieści, wraz z ustabilizowaniem waluty widząc nadchodzenie wiosny – marki zamieniono na złote w stosunku 1.800.000 : 1.. Chleb kosztował wówczas ok. 30 gr, kawę w warszawskiej kawiarni można było wypić za ok. złotówkę.

o czym Ważyk doskonale zresztą wiedział – postulatu zwięzłości rodem z wczesnej „Zwrotnicy”. Dość groteskowo wypadają więc sceny z „wykreślaniem przymiotników”, które wydają się niepotrzebnym zdobnictwem [E 77] oraz dokonaną przez zecera samowolną interpolacją wiersza Albina rymowankami:

- Szanowny kolega to składał?
- Ja składałem.
- Szanowny kolega podrzucił coś z własnej inicjatywy?
- Zecer zaśmiał się do Albina.
- Myślałem, że pan nie pozna!
- Pan to sam wymyślił? – zapytał Albin.
- Wymyśliłem i zrymowałem. To się nie zgadza?
- Nie zgadza się, bo z innej beczki.
- Nie przyda się panu? Jeżeli nie, to zaraz wyrzucimy. Za kwadrans dostanie pan nową odbitkę. A niektóre wiersze pana – pokazał szpikulcem miejsce na szpalcie – można czytać z góry na dół i odwrotnie, bez różnicy” [E 79–80].

Ta scenka wywołuje irytację Kałuskiego, zdecydowanie mniej „poważnie” przyjęta jest jednak przez Albina. W założeniu wyśmiewa ona pospolity gust robotników, a bardziej może nawet nieprzystawanie awangardy do ich potrzeb (zecerzy przedstawieni są właśnie jako zwyczajni, schematycznie pracujący robotnicy, w których życiu składanie poezji stanowi odrobinę dziwności). Wydaje się jednak, że to bardziej Kałuskiemu niż Albinowi przyświeca konstruktywistyczny ideał wiersza zamkniętego i precyzyjnego. W owym „nie przyda się panu?” jest jednak dezynwoltura i zmarnowany potencjał, którego młodzi awangardiści wówczas nie dostrzegają, a z którego w pełni skorzysta Ważyk choćby w *Zdarzeniach*: zasłyszzeń, naddatków, podręczności krążących komunikatów, które „inkrustują” tok myślenia.

Uwagi na temat ekonomiczności poezji nie są jednak wyłącznie pamfletem na mrzonki czasów „Zwrotnicy”. Dotyczą samej istoty nowoczesnej produkcji językowej: poetyckiej i związanej z nią libidynalnej ekonomii oraz niepoetyckiej, powiedzmy: komercyjnej, w dziedzinie rodzącego się marketingu, który słowa zdaje się nie tyle oceniać, ile wyceniać. Dopiero zderzenie tych dwóch sfer, produkcji językowej, poddanej rygorowi rynku oraz produkcji słownej, która chce pozostać autonomiczna, choć kieruje się zasadą oszczędności, uzmysławia nam szok poznawczy u samego Albina. Musi on nagle negocjować swoje idealistyczne podejście do sztuki z wymogami rynku i również w nim samym szukać linii ujścia komodyfikacji.

Te uwagi o produkcji językowej, które nie miały prawa znaleźć się w *Mitach...*, bo nie dotyczą socjologii życia literackiego lecz teorii języka poetyckiego, rozsiane są po całym

Epizodzie. Najpierw rekapitułuje Ważyk niespecjalnie przychylnie właściwie jeden do jednego koncepcje Gackiego:

- Poczekał, jeszcze nie skończyłem. Nawiasem mówiąc, retoryka rewolucyjna wyczerpała się również. Z tym się panowie zgadzają?
- W tym gronie zgadzamy się – odpowiedział Kałuski za siebie i za Albina. – co dalej?
- Kształtujemy bezpośrednie widzenie rzeczywistości. Sensualizm łączy się z intelektualnymi koncepcjami.
- Zgoda! Wypowiadasz abecadło.
- Jeszcze nie skończyłem... Idzie o człowieka, ale o jakiego? O człowieka, które panuje nad maszyną. Trzeba pracować dla umysłowości polskiej, wyciągnąć ją z sentymentalnego lenistwa, przystosować ją do nowoczesnej techniki. Unaocznienie procesów zachodzących w industrii może wyznaczyć istotne elementy dzieła sztuki. Dzieło nowoczesne jest przejrzyste w budowie, wiązania ma precyzyjne, jasne, całość – maksymalnie ekonomiczną. W tym sensie możemy mówić o dążeniu do nowego klasycyzmu.
- To wszystko?
- Na razie. Tobie nie wystarczy?
- Wolałem cię, kiedy pisałeś, że świat jest nabitą bombą, która lada chwila może eksplodować. [E 81-82]

Młodzi towarzysze nie bardzo zgadzają się na oszczędność „nowego klasycyzmu”. Kałuski określa wywód mianem dydaktyzmu, a Albin pozostaje sceptyczny, aż w końcu dochodzą aż walki przeciwko „inercji wyobraźni” i do Freuda i jego *Objaśniania marzeń sennych* (jeszcze w oryginale jako *Traumdeutung*). Innym razem, w kontekście eksponowanych w gablocie księgarni tomów poetyckich, padają z ust bohaterów następujące zdania: „- Pokazują nasze fallosy. / - Potworny bezwstyd, Na szczęście mało kto widzi to w nocy. / - Za półtora złotego każdy może mnie czytać. Czuję się jak kurwa, chodźmy!” [E 98]. Ich konfrontacja z realnie istniejącymi już książkami – jako towarem na sprzedaż, wystawionym na publiczny widok – zdaje się łączyć libidinalną ekonomię (energię seksualną inwestowaną w sztukę, a więc tworzenie siebie) z nowoczesną refleksją o pisaniu jako pracy zarobkowej w obrębie kapitalizmu, a więc pracy alienującej.

Najważniejsze uwagi, dotyczące produkcji poetyckiej, która nie poddaje się utowarowieniu, choć od początku stanowi tylko cześć ruchów kapitału, wyklada jednak Kałuski w innym kontekście (przytoczmy dłuższy fragment), niejako przecząc swoim wcześniejszym myślom o ekonomizacji, jasności wiązań i rygorze konstrukcji:

- Czy pan wie, że w kioskach ukazała się żółta seria, zeszytowa kryminalistyka, najgorsza szmira, szmira ostateczna? Wydaje to jakiś drobny kombinator, genialny człowiek. Literatura jako szmira, nie tylko szmira, koniec literatury, świetna koncepcja!
- Henryk Poleta – przypomniał mu Albin. – Byliśmy u niego tydzień temu.
- Byliśmy razem? No właśnie! – zaśmiał się Kałuski. – Wczoraj dostałem od niego zamówienie. Napiszę z przyjemnością. O tajemnicy miss Alisson! Pan wie, kto to jest miss Alisson?
- Skąd mogę wiedzieć, kto to jest miss Alisson?

- Nikt nie wiem, kto to jest miss Alisson. W gazetach pisano o niej przez tydzień, na całym świecie, potem ucichło. Sensacja nie chwyciła. Proces Landru zrobił furorę, bo były trupy. Rozreklamowano Landru dla odwrócenia uwagi od komeraży politycznych, od nafty. To samo chciano zrobić z miss Alisson, ale miss Alisson to zwyczajna bujda. Znaleziono na morzu, na skale, niedaleko brzegu młodą kobietę, która straciła pamięć. Sprawdzono okolice, skomunikowano się z wszystkimi okrętami, które przepływały w pobliżu, nic się nie wyjaśniło. Żadna kobieta nigdzie nie zaginęła. Kto to jest miss Alisson? Miss Alisson to nowoczesny mit Andromedy i ropa naftowa w Iraku. Dla odwrócenia uwagi od ropy naftowej robi się mnóstwo rzeczy. Dla odwrócenia uwagi ludzie jedzą, piją, śpią ze sobą, płodzą dzieci, rodzą się i umierają. Wszystko dla odwrócenia uwagi. Pan w to wierzy? Bujda, panie Albinie! Miss Alisson istnieje, będzie istniała w żółtej serii. Bankier z Hamburga rozpoznaje w miss Alisson swoją żonę, irlandzki bokser swoją przyjaciółkę, żydowski krawiec z Kłajpedy swoją córkę. Miss Alisson odzyskuje pamięć, wszyscy czekają, aż miss Alisson przemówi. Miss Alisson przemawia w zaginionym języku, po etrusku.

- Panie Józefie! Pan myśli, że Henryk Poleta to wyda?

- Nie ma mowy! Ten kombinator nie wyda. Będę musiał znaleźć racjonalne rozwiązanie tej morskiej przygody. Idę po zaliczkę. [E92-93.]

W tym z pozoru spontanicznym i szaleńczym wywodzie dokonuje się kilka interesujących przejść. Z początku nie do końca wiadomo, czy Kałuski mówi poważnie, czy tylko ironizuje na temat Henryka Polety i jego wydawnictwa (w którym – przypomnijmy – pracuje przecież Albin). Okazuje się jednak, że „literatura jako szmira”, koniec parnasistowskiej fantazji o dziele sztuki, a więc ostateczne pożegnanie się z wartościami estetycznymi na rzecz wartości użytkowych – to postulat jak najbardziej zasadny w teoriach Kałuskiego o przemianach nowoczesnej świadomości. Dokonuje się tu pierwsze zniesienie autonomii pola literackiego.

Wówczas pojawia się jednak punkt drugi: relacja nowej literatury do szeroko pojętego procesu produkcji. W tym wypadku literatura popularna, brukowa, wytwarzałyby zasłony (mity, memy, wirusy świadomości), które odwracałyby uwagę od realnego ruchu kapitału. To już refleksja o marksistowskich korzeniach, dotycząca podstaw rynku medialnego i jego zdolności do napędzania koniunktury poprzez odpowiednie zarządzanie informacjami lub – w postoperaistycznym słowniku – regulowanie wektorów pragnienia czytelników. Andromeda została złożona w ofierze, żeby przebłagać potwora Ketosa za pychę jej matki i ojca oraz jej własną urodę. Dla mieszkańców królestwa jest niczym innym jak towarem (w tym sensie jej los nie należy do niej od początku aż po wyzwolenie przez Tezeusza, dla którego jest przygodną nagrodą w wyprawie), a zarazem staje się paradygmatem kobiety wziętej do niewoli, zakutej w społeczne normy jak w kajdany (ten motyw również w *Hiacyncie*) i biernie czekającej na wyzwolenie.

Dlaczego jednak podstawienie „zamiast nafty” udało się to z procesem seryjnego mordercy, a nie udaje się z historią o miss Alisson? To, co zakrawa z początku na teorię spiskową, w którą zdaje się wierzyć Kałuski (odwracanie uwagi od nafty, swoista dystrakcja), ma w sobie kolejny zwrot: historia miss Alisson zmienia kierunek symbolicznej wymiany,

przebiegający dotąd od rzeczy do znaków. Tutaj żadna rzecz nie została zastąpiona znakowym, a więc w domyśle: fałszywym, odpowiednikiem, nie dokonano reprezentacji, zatem niczego nie zepchnięto też w cień, nikogo nie oszukano i żadna uwaga nie dostała tym samym odwrócona. Przeciwnie: historia o miss Alisson to czystko literacki naddatek, fantazja, która staje się rzeczywistością i – dosłownie – zaczyna przekształcać świadomość ludzi. Nie powinno dziwić, że to właśnie bankier staje się w tym wyliczeniu pierwszą z postaci, wierzących w realne zaistnienie bohaterki. Kapitał zaczyna akceptować własne mity i funkcjonować pośród nich. W tym sensie pojawienie się miss Alisson w naszej rzeczywistości nosi znamiona ustanowienia heterotopii: oto prawa rynku przestają obowiązywać, a wyobraźnia, która miała mieć u początku charakter ostatecznie utowarowionej, szmirowej produkcji pulpy literackiej, znalazła inne ujęcie i zmaterializowała się w postaci konkretnych spostrzeżeń u przypadkowych ludzi. I tu ma miejsce przejście czwarte: nadal jest to tylko programowa fantazja o działaniu literatury, fantazja o fantazji właśnie, która zostanie zweryfikowana przez „racjonalne rozwiązanie” i dopiero wówczas – już na prawach rynkowych – znajdzie miejsce w druku, w wydawnictwie Polety.

Nie zmienia to faktu, że Ważyk na starość, po kolejnych rewizjach własnego światopoglądu estetycznego, wraca do wczesnoawangardowych refleksji Gackiego i wydobywa z nich bardzo charakterystyczny element utopijny, który wiąże się wprost z odwróceniem kierunku wymiany znaków. To gra wolnej wyobraźni, poprzez medium języka, dokonuje tu bezpośredniej interwencji w rzeczywistość, przy okazji wymykając się produktywistycznej teleologii. Wyzwolenie znajduje się nie poza system, lecz w nim samym: jako niewymierna możliwość, niepoliczalne ryzyko. Te dwa modele tworzenia wartości, które moglibyśmy nazwać kapitalistyczną logiką policzalności⁴³ oraz alternatywną wobec niej

⁴³ Jak definiuje to Jason Glynos w ciekawej próbie przemyślenia ekonomii politycznej z perspektyw ekonomii symbolicznych: „rynkowy ideał konsumenckiej suwerenności i wyboru opartego na preferencjach zakłada nie tylko to, że preferencje konsumentów są znane i ustalone lub że nie wymagają uzasadnienia. Zakłada zwłaszcza dwie kolejne rzeczy. Po pierwsze, towary i usługi muszą być dobrze określone (*defined*) i ograniczone (*delimited*) w czasie wymiany, w celu zapewnienia uporządkowanego przepływu praw własności z jednej strony na drugą (w formie dyskretnej transakcji); po drugie, zakłada też, że same warunki wymiany są z góry dobrze określone. Kwestię granic rynku można by zatem przeformułować w następujący sposób: *Kiedy, i w jakiej formie, właściwe staje się zastosowanie reguł policzalności do konkretnej sfery praktyki?*” (...) Ważnym aspektem fantazji jest to, że status, jaki nadaje jej psychoanaliza, jest nie tyle epistemologiczny, ile ontologiczny i etyczny. Choć fantazja może przyjmować potencjalnie nieskończoną ilość różnych treści, kieruje się też pewną logiką. Można powiedzieć, że logika fantazji polega na tym, że zawsze będą istniały cechy jej narracji, które mają tendencję do opierania się publicznym, oficjalnym rozstrzygnięciom (*disclosures*), ponieważ są w jakiś sposób społecznie zakazane lub niepokojące”. Z tej perspektywy psychoanaliza, próbująca dokonać kwantyfikacji libido jako cząsteczek energii, nie jest wcale nauką o jego wewnętrznych poruszeniach, lecz o sposobach rozszerzania się i kurczenia kapitalistycznej retoryki policzalności (podobne tezy formułowali zresztą Deleuze i Guattari w *Anty-Edypie*). Innymi słowy chodzi o władzę (*potestas*) i to, co zostaje przez nią ograniczone. To, co „logika policzalności” w kapitalistycznej ekonomii politycznej próbuje przedstawić jako wymierne i do czego potrzebuje kolejnych, analitycznych procesów dzielenia i kategoryzowania świata,

logiką fantazji, ścierają się ze sobą i wzajemnie kwestionują. Jedna dąży do abstrakcji i upłynnienia, druga ma zaskakującą zdolność powrotu do rzeczy, do materii.

W socrealizm i dalej: wieczna spekulacja

Tematyka prozy Ważyka obraca się właściwie wyłącznie wokół drobnego handlu, aktów wymiany, oszustw i kradzieży, szacowania towarów i mierzenia wartości relacji międzyludzkich. Ta metrologiczna strona funkcjonowania w mieszczańskim świecie zderza się jednak z makroekonomią, pojętą jako abstrakcyjny system, podporządkowany bezdusznej władzy liczb. Oba te aspekty stara się Ważyk już przed wojną przeciążyć odpowiednimi figurami o charakterze estetycznym, zwłaszcza zaś podkreślającymi niepoliczalność i przypadkowość jukstapozycją w poezji i asocjacyjnością w prozie.

Po wojnie jednak, wraz z głośnym sporem o realizm, w sprawie którego Ważyk starał się (przynajmniej na papierze) do pewnego momentu zachowywać zdrowy rozsądek, potępiając naiwne, przeczące empirycznej obserwacji, ideologizowanie⁴⁴, tematyka ekonomii uległa u niego znacznemu uproszczeniu w zgodzie z twardą, partyjną linią marksizmu-leninizmu. Wraz z nadejściem socrealizmu i pełnionymi przez pisarza funkcjami kierowniczymi zyskał on miano terroretyka⁴⁵ i ta etykieta trzymała się go bardzo długo, a przez mniej przychylnych mu literatów i badaczy powtarzana jest do dziś. Trudno się dziwić, gdy przypominają się takie np. słowa:

Koncepcje literackie, których wspólnym mianownikiem jest antyrealizm, wyhodowane w latach przedwojennych, podtrzymywane obecnie sztucznymi zastrzykami idealistycznej spekulacji myślowej, stają w poprzek literaturze postępowej walczącej o pokój i przyszłość. Koncepcje te spełniają rolę dywersyjną, wcale niedwuznaczną. Dla ciemnych sił imperializmu dobre jest wszystko co ciemne (...). Dobry jest płaski empiryzm, bo ma pozory rzeczowości (...). Dobry jest formalizm, bo ignoruje treść i wartość poznawczą sztuki (...). Dobre są wreszcie oderwane, zawieszone w próżni, odizolowane od rozwoju życia dramaty zasad moralnych, które dzieją się nigdy i nigdzie: mówią przecież o sprawach moralnych, ale mówią o nich niezależnie od tego, w jakim świecie będziemy żyli, czy w świecie sponiewieranym przez bankierów amerykańskich, czy w tym świecie postępu, który w fazie komunizmu chce dać ludziom chleb bezpłatny, i na pewno da go – na pozgonne bankierom⁴⁶.

fantastyczność ucieleśnia jako niewymierny, nieuregulowany ruch pragnienia, które szuka ujścia z zablokowanych lub blokowanych rejonów (por. J. Glynnos, *The Place of Fantasy in a Critical Political Economy: The Case of Market Boundaries*, "Cardozo Law Review" 2012, nr 33 (6), s. 2374–2411; przekład własny).

⁴⁴ Por. A. Ważyk, *Kilka słów o metodzie*, „Kuźnica” 1948, nr 39, s. 1; tenże, *Czyżby spór o słowa?*, „Kuźnica” 1948, nr 43 s. 5.

⁴⁵ Por. Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 466–467.

⁴⁶ A. Ważyk, *Perspektywy rozwoju literatury polskiej*, „Twórczość” 1950, nr 8, s. 83 (podkreślenia – J.S.).

Wydaje się jednak, że sytuacja wcale nie była tak klarowna i nazbyt łatwo przychodziło dotąd ocenianie ścisłego dopasowania się Ważyka do socrealistycznej estetyki i partyjnej ideologii⁴⁷. Po pierwsze: znaczna część dzieł, których podejmował się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, poza pracą organizacyjną, miała charakter użytkowy, od czego zresztą poeta nigdy się nie odcinał. Sporo przekładał, przede wszystkim symbolistów, chcąc zbudować w polskim czytelniku podstawową świadomość literacką na temat historii nowoczesnej poezji francuskiej. Na własny rachunek pisał przede wszystkim chałtury teatralne, farsy edukacyjne, które miały trafiać poza wąski krąg literatów (można powiedzieć, że była to kontynuacja doświadczeń z teatru robotniczego z czasów wojny) oraz dzieła dla kina i radia, scenariusze filmowe i słuchowiska. Właściwie żadnego z tych utworów nie możemy potraktować jako twórczości wysokoartystycznej i zdaje się, że sam Ważyk również ich tak nie traktował. Mowa tu zwłaszcza o scenariuszach *Powrotu/Slepego toru* (reż. B. Zeman, 1948)⁴⁸ oraz *Niedaleko Warszawy* (reż. M. Kaniewska-Fobert, 1954), niepowstałym nigdy *Dowodzie osobistym*⁴⁹ i będącym zaledwie w zarysie *Księciu kantu*, posiłkującym się historią międzywojennego oszusta Alfonsa Cynjana⁵⁰, a także dramatach: *Stary dworek*, *Bankierzy ruin* i rozrachunkowej już komedii *Planetarium*. Rezygnując na jakiś czas z eksperymentów formalnych, Ważyk zajął się pisaniem na potrzeby społeczne, motywowany przekonaniem o braku „ślusznego ideologicznie” przekazu w nowopowstającej Polsce. Taki charakter mają również jego wiersze z tego czasu, a uprawia się w nich nie tylko ideologiczną pochwałę nowego systemu, ale też specyficzny i wynikły z ewolucji artystycznej pisarza rodzaj poezji poznawczo-rozrachunkowej. Taki jest choćby poemat *Widziałem krainę środka*, i takie są też

⁴⁷ Zupełnie odmienną wizję, z którą przychodzi mi sympatyzować, choć z nieco innych względów niż zaproponowana tam bohrerowska koncepcja sztuki, przedstawia Joanna Orska w *Dziwnej historii Adama Ważyka* ([w:] tejsze, *Republika poetów...*, dz. cyt.), pokazując – wbrew większości wcześniejszych głosów – jak bardzo konsekwentne i zgodne z jego przedwojenną estetyką jest przejście Ważyka ku socrealizmowi.

⁴⁸ Z powodu „braku właściwego nadzoru przez czynniki polityczne” i „niskich walorów artystycznych” film na wiele lat stał się pułkownikiem.

⁴⁹ Powikłaną historię tego scenariusza i filmu przedstawia Marek Hendrykowski, por. tenże, *Ważyk – Ford – Starski. Historia pewnego scenariusza*, „Images” 2019, vol. XXVI, no 35, s. 35–61.

⁵⁰ Scenariusz zdeponowany w archiwum pisarza w Bibliotece Narodowej. Cynjan był zapewne najśłynniejszym oszustem II RP. Zasłynął licznymi szwindlami, m.in. sprzedażą skradzionych torów tramwajowych ich właścicielom oraz naiwnym przybyzsom wagonu tramwajowego, dworca oraz kolumny Zygmunta za 50 zł. Uosabiał sobą jednak urok i spryt miejscowego warszawiaka, czym zyskał sobie sympatię prasy. Za ten ostatni szwindel trafił zresztą do więzienia (por. S. Milewski, *Ciemne sprawy międzywojnia*, Warszawa 2002). Tekst scenariusza jest z tej perspektywy jeszcze bardziej absurdalny. Owym legendarnym księciem i czarną owcą w rodzinie jest Jan Zorian, bohater o niebywałej smykalce do interesów, ale przy okazji „wynalazca”. W czasie wojny wynajduje on urządzenie do „dzielenia zapalki na czworo” (trudno potraktować to poważnie), co może pomóc w administrowaniu niewielkimi zasobami w sytuacji powszechnego braku. Nieoczekiwany spłot interesów i serca prowadzi go jednak na wygnanie, a wynalazek przejmuje jego brat Leon. W tym czasie – w historii luźno opartej na sensacyjnych wydarzeniach z życia samego Cynjana – udaje mu się wkupić w warszawskie środowiska i zbić interes na (to już zmiana wektora), aż w końcu odzyskuje również szacunek i dobre imię jako wzorowy patriota, który – owszem – kantował, ale okupanta.

wiersze z lat 1945–53, w większości znacznie lepsze zresztą, niż zwykle się je oceniać na podstawie słynnej *Piosenki o Coca-Cola* i apologetycznej wobec Stalina *Rzeki*.

Nawet jeśli w tematyce ekonomicznej dokonuje się u autora *Wagonu* po wojnie duże uproszczenie, to niekoniecznie wynika ono z przyjęcia socrealistycznej doktryny, lecz stanowi konsekwencję rozpoznań, jakie wywiódł on z przeprowadzonej już w latach trzydziestych krytyki. To, co szczególnie zdawał się cenić i czego poszukiwał również we własnej twórczości, dotyczyło – omówionego wprost w *Przemianach Słowackiego* – żywiołu plebejskości. To na nim oparł Ważyk swój powojenny postulat realizmu. Trudno nie dostrzec, jak bardzo spotyka się tu fascynacja kubistów i surrealistów codziennością, teatrem ludowym i pulpową produkcją literacką (kwestie te będą niezwykle istotne dla przekładowego dorobku poety, ale też wprost wyartykułowane zostaną w *Epizodzie*) z socrealistycznym uproszczeniem i wykorzystywaniem komedii, farsy czy kina sensacyjnego (to szczególnie film *Niedaleko Warszawy*).

Prezentowane przez pisarza w latach czterdziestych „terrorytyczne” podejście, wyprzedzające socrealistyczne nakazy tendencyjności, pochwały ludowego sprytu i walki z imperialnym wrogiem, znajdziemy już w *Mitach rodzinnych* jako powieści etycznie spłaszczonej, powieści o – jak napisał jeden z recenzentów – „ludziach nominalnych”, a więc konstruktach raczej niż wiarygodnych personach. Już wówczas Ważyk odmalowywał dość tendencyjnie obraz mieszczaństwa, ale też w zgodzie z późniejszymi, socrealistycznymi hasłami ostrzegał przed tym, co miało dopiero nadejść. Oto bowiem czas ekonomii towarowej (*commodity economy*), ekonomii opierającej wartość na realnej produkcji i wymianie towarów (a więc pośrednio: pracy wytwórczej), pokrewnej epoce fordowskiego kapitalizmu⁵¹, zmieni się w epokę ekonomii abstrakcyjnej, ekonomii statystyk i liczb, w której same znaki będą generowały wartość. Głównym antagonistą stanie się zatem nie złodziej, wykradający towary, lecz spekulant: ktoś, kto potrafi wykorzystać arbitralny charakter systemu znakowego dla własnej korzyści i ze szkodą dla ogółu. Zupełną nowością w drugiej połowie lat czterdziestych jest właściwie tylko pojawienie się w słowniku Ważyka wrogiego hasła „imperialiści”, ale wymienia ono po prostu kluczowe dla lat trzydziestych „burżuazyjne mieszczaństwo”.

⁵¹P. Kollock, *The Economies of Online Cooperation: Gift and Public Goods in Cyberspace*, [w:] *Communities in Cyberspace*, red. M.A. Smith, P. Kollock, London–New York 2001.

Spekulant był naczelną figurą wroga epoki PRL⁵², zwłaszcza w okresie socrealistycznym. Sama figura pojawiła się jednak w światowej ekonomii dość późno – pod koniec XVIII wieku, nazywając kogoś, kto uprawiał zawodowo praktykę wymienną, lokującą się między inwestowaniem a grą na giełdzie. Spekulacja stanowi od początku swoistą zagadkę dla ekonomistów, lokując się na granicy między prawem moralnym i prawami rynku. Spekulant bogaci się bowiem w sposób niewłaściwy, nieetyczny, sprzedaje z nadmiernym zyskiem, korzystając z braku podaży (w *Słowniku Języka Polskiego PWN*) lub uzależnia swój zysk od niezwiązanych z jego biznesem okoliczności (ktoś „goniący za niepewnymi zyskami” u Michała Arcta). Są to bardzo niejasne definicje, mieszające pojęcia z zakresu gospodarności, etyki normatywnej i teorii wartości. Zanim tak się jednak stało, spekulacja była pojęciem *stricte* filozoficznym, wywiedzionym z łacińskiego *speculatio*, związanym z widzeniem, najpierw wypatrywaniem wroga z wieży obserwacyjnej, potem rozpatrywaniem abstrakcyjnej, problematycznej kwestii z pewnej konkretnej perspektywy. Jeszcze u Doroszewskiego pierwszym znaczeniem spekulacji jest „myślenie abstrakcyjne, nie opierające się na danych doświadczenia, nie zmierzające do działania, do realizacji w dziedzinie praktyki”. I tu chyba tkwi źródło fiksacji Ważyka na przedwojennej jeszcze figurze spekulanta. Spekulacja, i ta filozoficzna, i ta ekonomiczna, znajduje się bowiem na przeciwnym wobec empiryzmu biegunie (już w XIX w. popularna była kolokacja pejoratywna „abstrakcyjna spekulacja”, która jest właściwie pleonazmem). Spekulacja długo była tożsama z namysłem filozoficznym i tylko powolne przesuwanie się semantyczne pojęcia, powiązanego z widzialnością/niewidzialnością, sprawia, że zostaje ono wchłonięte przez język ekonomiczny. U nas w znaczeniu giełdowym upowszechnia się mniej więcej w połowie XIX wieku (profesjonalnym spekulantem był np. Juliusz Słowacki) wraz z pismami pozytywistów.

Najpierw była więc u Ważyka niechęć do spekulacji filozoficznej, często wiązanej z bezproduktywnymi jego modami filozoficznymi Młodej Polski. Lęk przed spekulantem, regularnym antybohaterem socrealistycznych utworów, zaczerpnął jednak jeszcze z międzywojnia, z własnych diagnoz na temat abstrakcyjnych systemów wymiany, które należałoby na powrót „uziemić” w konkretnych ruchach towarowych. Mechanizmem spekulacji – nie tylko giełdowej – zainteresował się już w *Obrachunku*, natomiast pełny

⁵² Ustawę „o zwalczaniu spekulacji i ochronie interesów nabywców oraz producentów rolnych w obrocie handlowym” przyjęto w 1957. Por. *Bat na spekulantów*. [w:] *Wielka Kolekcja 1944–1989 Historia PRL*. T. 2: 1946–1947, red. J. Cieślowska, A. Wąsowski, K. Kurek; K. Kunicki, T. Ławecki, *Afery gospodarcze PRL. Aferzyści, spekulanci, szmalcownicy*, Warszawa 2017; J. Prokop, *Wyobrażenia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL*, 1994, s. 33–34.

wyraz dał mu w *Bankierach ruin*. Warto przytoczyć dłuższy odautorski komentarz, po samych *Bankierach* pozostało bowiem niewiele śladów (wzmianki w dawnej prasie, najpierw pochlebne, potem bardzo negatywne recenzje oraz zapisana w historii literatury i powtarzana mechanicznie teza o niskim poziomie sztuki, a także doskonała, gazetowa karykatura, przedstawiająca autora na gruzach Warszawy z egzemplarzem *Mitów rodzinnych* w ręku⁵³):

Bankierów ruin pisałem pod koniec 1946 roku. Pisząc tę sztukę zdawałem sobie sprawę, że ukazuję przejściowe obyczaje pierwszego roku po wojnie, przejściowe zjawisko gorączki spekulacyjnej i zdaje mi się, że ta przejściowość jest po prostu palcem wytknięta w samej sztuce. Temat pociągnął mnie z pewnością nie dla swojej trywialności. Między ludźmi, których losy nazajutrz po wojnie zbiegły się za kulisami coctailbaru „Zacisze”, krążą resztki cudzych fortun wykopanych spod gruzów, prawdziwe i sfalszowane dzieła sztuki, obca waluta. Ten obieg handlowy sam przez się nie zasługiwałby na uwagę, ale równocześnie krąży między nimi coś jeszcze: idee, które mają nimi kierować, poglądy i programy moralne, produkty duchowe zdruzgotanego świata feudalno-kapitalistycznego. Odwoływanie się do tradycji rodowych, uczucia snobistyczne wyrosłe na tle pogrzebanych stosunków społecznych, próby zachowania w „Zaciszu” tych wartości, które straciły kredyt, tworzą swoistą nadbudowę ideologiczną tego światka.

Nazwałem *Bankierów ruin* komedią, bo rozgrywa się w tym utworze komedia moralna. Między Tornerem a Elizą. Między Hanką a otoczeniem. Między trywialną praktyką ludzi z „Zacisza” a nadbudową ideologiczną, która im służy za usprawiedliwienie. Między spekulacją handlową Tornera a jego spekulacją filozoficzną. Ewa mówi: „Nie można odróżnić aferzysty od filozofa”. Eliza dopowiada: „Nie można odróżnić duszy ludzkiej od żyrandola”. Świątek „Zacisza” grąży się w ostatecznym absurdzie. Tak go właśnie widzę i oceniam.

Żał mi Feliksa i Ewy, że ugrzęźli w „Zaciszu” – jedno przez fałszywą miłość, drugie przez dziecinną wiarę w tę miłość. Trochę powojennego anarchizmu musi się z Ewy wyładować, zanim dziewczyna wejdzie w normalne życie. Wyrosła nierównomiernie, bo w latach okupacji; była w Powstaniu i w obozie, wróciła z ziarenkiem goryczy w sercu. Zamiast odwrócić się od „Zacisza”, próbuje znaleźć jakąś wartość, dla której warto żyć. Wierzy w to samo, w co chętnie wierzy każda mieszcanka, która uważa się za wyzwoloną. A bohaterska Ewa, niestety, jeszcze nie przestała być mieszcanką. Katastrofa Ewy i Feliksa nie jest tragiczna – oboje zbudzą się jak z dziwnaczego snu. Przykro mi, że bardziej gorszący los przypadł Hance, że wzięła na serio farsę „Zacisza”, ale wydaje mi się jakoś, że inaczej tego wziąć nie mogła. Biedna Hanka... Mam wrażenie, że niedawno któregoś wieczoru widziałem ją z daleka na ulicy w Warszawie. Więc może jednak wróciła.

Eliza wyszła obronną ręką z afery. Pokazała trochę bezsilnej perfidii moralnej i jak przypuszczam, poszła na posadę nie wymagającą znajomości rachunków. Starałem się potraktować ją tak łagodnie, jak nasza rewolucja. Co do Przaśnika, to jestem zupełnie spokojny. Ten geniusz nowego mieszczaństwa, który chciałby przejąć po Tornerze interesy, manieri, upodobania i styl wytworzony w okresie wielkokapitalistycznym, spóźnił się o całą epokę. Nisko zawiesiliśmy nad nim pułap, aby się nie mógł rozrosnąć.

W trakcie pisania tej sztuki dowiedziałem się z gazet o aferze byłego magnata przychwyconego na wywożeniu cennych obrazów. Wszystkie osoby i sytuacje w tej sztuce są zmyślane, a przypadkowe podobieństwo faktów potwierdza tylko, że niekiedy udało mi się trafnie wybrać jakiś motyw. Postać Tornera była pomyślana na gruncie warszawskim. Tytuł sztuki - niepokojący pokrętnym może zestawieniem słów - odnosi się przede wszystkim do Tornera, który ustala kurs obcej waluty i przestarzałych wartości duchowych na giełdzie wciśniętej w ruiny Warszawy. Rok, który dzieli wystawienie sztuki od daty napisania, rozszerzył może sens tytułu i samej sztuki – zjawili się bowiem bankierzy ruin

⁵³ Oryginalnego tekstu *Bankierów ruin* (lub w innych, błędnych wersjach: z ruin) nie udało się odnaleźć. Korzystałem ze zdeponowanego w archiwum Ważyka w BN francuskiego przekładu sztuki, być może w przekładzie własnym autora. Karykaturę, autorstwa Jerzego Zaruby, możemy podziwiać jako załącznik do tekstu A. Koźniewskiego, *Śmierć Adama Apostaty*, „Tu i Teraz” listopad 1982, s. 10.

dla całej Europy, którzy chcą jej narzucić swój kurs dolarowo-ideowy. Mam nadzieję, że nie powiedzie im się lepiej niż Tornerowi⁵⁴.

Cała treść dramatu oraz intencje autora zostają tu wprost wyłożone, nie ma więc właściwie nad czym się rozwodzić, zwłaszcza że mamy do czynienia z literaturą „na zamówienie”. Zwracam jednak uwagę, że to nie konflikt z imperialistami zaprzęta wówczas Ważyka, lecz ów „kurs obcej waluty i przestarzałych wartości duchowych na giełdzie wciśniętej w ruiny Warszawy”. Ta pokątna, chałupniczo organizowana giełda, na której obraca się pozostałymi z wojny dobrami, najczęściej o nielegalnej proveniencji, jest zarazem śladem dawnego mieszczaństwa i jego wpływu na „nowe mieszczaństwo” (tu postać Przaśnika), dla którego kluczowym imperatywem moralnym pozostaje zysk. Ważyk jest uspokojony przez socjalistyczną rewolucję w kraju i niemal pewny, że Przaśnik nie powtórzy działań Tornera, a nowe mieszczaństwo nie powstanie jako karykaturalna wersja tego poprzedniego. Ale ta pewność kruszy się w konfrontacji z resztą Zachodniego świata, z nadchodzącym szeregiem „bankierów ruin dla całej Europy”.

Szczególnie interesująca w *Bankierach...* nie jest jednak kwestia „gorączki spekulacyjnej” i nielegalnej giełdy, która próbuje ukonstytuować się na kapitale czerpanym z pozostałości dawnej Warszawy, na „resztkach cudzych fortun” (a zatem również na pamięci o jej świetności i na utowarowieniu samej pamięci, na co Ważyk zdaje się być szczególnie i wręcz rozpaczliwie wyczulony, jeśli weźmiemy pod uwagę *Labirynt* czy *Zdarzenia*). Ciekawsze jest wyraźnie zaznaczone napięcie między „spekulacją handlową” a „spekulacją filozoficzną”. Ważyk wykracza tu poza klasyczne, marksistowskie rozprawy o bazie i nadbudowie, o fałszywej świadomości i ideologii, kamuflującej atawistyczne odruchy lub uniemożliwiającej jednostce szersze spojrzenie na pełen kontekst okoliczności. To, na co szczególnie zwraca uwagę i na czym polega niebezpieczeństwo przyszłych spekulantów, postaci pokroju Tornera, jedynej w pełni potępionej i jedynej „świadomie” złej w całym dramacie, to ich zdolność fałszowania dyskursów prawdy (np. filozoficznego) na równi z towarami i procesami wymiany. Innym słowy, jest to zdolność zakrywania prawdy (świata) za pomocą słów (obietnic) lub cyfr. Dopiero w tym sensie w pełni wybrzmiewa puenta *Obrachunku*: bycie przykrytym przez cyfry statystyk, trochę surrealne w samej noweli, jest tożsame ze zniknięciem z oczu, wymianą egzystencji na jej znakowy ekwiwalent. Można by tu powrócić do platońskiej historii pierścienia Gygesa oraz przeprowadzonej przez Marca Shella interpretacji: widzialność jest do pewnego przynajmniej momentu gwarantem

⁵⁴ A. Ważyk, *Kilka słów od autora*, „Łódź teatralna” 1947/48, nr 9, s. 1–2.

ekonomicznej transakcji (jasności zasad wymiany), ale też gwarantem prawdy i możliwości jej poznania. Świat skryty za cyframi statystyk i ludzie zdolni to wykorzystywać, to innymi słowy świat, który całkowicie wymyka się poznaniu i nad którym władzę przejmuje mit lub ideologia.

Może z początku dziwić, że Ważyk dostrzega ten mechanizm i jego naturalne wyłonienie się z mieszczaństwa jako klasy ściśle powiązanej z kapitalizmem, nie dostrzega go natomiast w projekcie socjalistycznym, który wówczas współtworzy. Ale to zdziwienie powinno ustąpić wówczas, gdy spojrzymy na podejście autora *Mitów rodzinnych* do kwestii realizmu oraz plebejskości/ludowości z lat czterdziestych i początku pięćdziesiątych. Ważyk zdaje się wierzyć, że socjalizm przeciwstawia się kapitalistycznemu imperializmowi jako system oparty na rzeczywistej obecności, a więc wcale nie jako obietnica lepszego świata, lecz świat bez obietnic, istniejący bardziej realnie, świat jakby sprzed powstania strukturalizmu i odpowiadającej mu abstrakcyjnej, spekulatywnej ekonomii. W stylizowanym na proletariacki hymn wierszu *Lud wejdzie do śródmieścia* znajdziemy ważny moim zdaniem trop, który pozwala połączyć Ważykowy lęk przed spekulacją z nadziejami pisarza na materializującą się wokół nową rzeczywistość (w tym wypadku, podobnie jak w *Bankierach...*, będzie szło właśnie o fizyczną odbudowę Warszawy):

Patrz, jak stoi uparta
na rusztowaniach partia,
rozpala się klasowa
bitwa – nasza budowa.
Niech wiedzą ludzie, komu
rodzi się dom po domu,
czy magnatom stalowym,
wariatom atomowym,
czy sobie i ludowi
Warszawa się sposobi.

dom się rodzi inaczej
z przymusu i rozpaczy,
przerywany w połowie
strajkami na budowie,
niedolą murowany,
przekleństwem tynkowany,
Nie nasze były mury
naszej architektury,
krwią zlepiane pałace,
te ubogiego prace:
gotyk naszego trudu,
renesans, dzieło ludu,
panom stawiany barok,
pokraczny dom czynszowy
kupieckiej demokracji
i obliczany na rok
dom – widmo spekulacji,
i styl wasz nieczłowieczy,

Poprzez wyliczenie kolejnych porządków architektonicznych jako efektów wyalienowanej pracy, tworzy Ważyk opowieść o samorealizacji ludu, który nareszcie samodzielnie, choć z trudem, wznosi swoje domy. Można przeczytać ten wiersz jako zestaw stereotypów, charakterystycznych dla samego socrealizmu, mnie interesuje jednak jego ideowe tło. Coś, co można by sformułować jako wspólnotowe (*common*) „prawo do murów” w analogii do marksowskiego „prawa do ziemi”, wydaje się napędzać bardziej ogólną refleksję autora nad grodzeniem przestrzeni, stawianiem ścian i kapitalistyczną intencją zysku. „Dom – widmo spekulacji” to coś więcej, niż „pokraczny dom czynszowy”, a więc dom z epoki realistycznej powieści XIX wiekowej, ten sam, w którym rozgrywa się akcja wszystkich próz Ważyka. To dom nieobecny lub nietrwały, obliczony tylko na pewien czas, a właściwie jawiący się jako pragnienie i idąca za nim obietnica, w cieniu której ukryty jest wyzysk. Bez tego wiersza i bez całej fantazmatycznej, odbudowy Warszawy jako toposu tryumfu socjalizmu, trudno zrozumieć dramatyzm późniejszego *Poematu dla dorosłych* i jego finalną modlitwę „partią”. Rusztowania będą dla Ważyka symbolem sukcesu tego nowego, społecznego konstruktywizmu, a mury gwarantem jego stabilności (widać to doskonale w „doklejonych” estetycznie do linii sensacyjno-psychologicznej fragmentach *Niedaleko Warszawy*). To, co wydarzyło się tymczasem w Nowej Hucie, było właśnie zdradą podstawowego prawa architektury: nie wzniesiono (metaforycznych) rusztowań i nie wylano fundamentów, a miasto sprzeniewierzyło się bazie jako replika, podporządkowana spekulatywnej logice planistów.

Można powiedzieć, że socjalizm – ten realny, murowany cegła po cegle – stoi przede wszystkim w opozycji wobec kapitalistycznej abstrakcji. To oczywiście retrotopijna fantazja, która będzie się nasilać tym bardziej, im bardziej alienująca okaże się rzeczywistość wokół poety (aż z goryczą wplecie on w ironiczny wobec socrealizmu liryk westchnienie: „Jak trudno usnąć w dzieciństwie pośród szumiących kasztanów”... [PD 14]). Gdy autor *Wagonu* dostrzeże, że kapitalizm i rodzima wersja socjalizmu są systemami semiologicznymi, które funkcjonują na podobnej zasadzie, a więc przede wszystkim akumulują kapitał w oparciu o liczby i statystyki, napisze nie tylko *Poemat dla dorosłych*, ale też wiersze zamieszczone później w tomie: *Cyrk* („potem żongler żonglował cyframi statystyk” [PD 26]), *Geniusz konsekwencji*, *Sen biurokratów* i *Kolor czasu*. Będzie to tom w całości poświęcony atakowi na jeden tylko aspekt realnego socjalizmu: jego skrajną biurokratyzację i fetysz formularzy

(swoją drogą ironicznie potraktuje tam również owego wyimaginowanego „spekulanta”, pokazując fałsz ukryty pod tym pojęciem), który zastąpił cegły i rusztowania.

Nim jednak Ważyk dokona rozrachunkowego gestu, wielokrotnie później zasłaniając się chorobą umysłową, to właśnie spekulant i kanciarz zdominują większość jego tekstów powojennych. W samych *Bankierach*... opozycja widzialnego/niewidzialnego nabierze wręcz dialektycznego charakteru. Pierwszą kwestią będzie uratowany, a właściwie ukryty w ruinach przez hrabiankę Elizę Niezbielską obraz, jedyny ocalały z jej przedwojennego majątku. Obraz stanowi swoiste „zabezpieczenie”, nie tyle jednak materialne, ile symboliczne: przypomina o jej minionym prestiżu i statusie społecznym. W dramacie Ważyka mamy bowiem wyeksponowany wyraźny konflikt klasowy: między dawnymi i nowymi mieszczanami, między arystokracją i ludem. Wszyscy zajmują teraz podobną pozycję – zrównują ich ruiny Warszawy (jak charakteryzuje to Jan Śpiewak: „na nieostygłych ruinach zakłada się cocktail-bar pod znamiennej nazwą «Zacisze», który skupia i jednoczy szereg zdeklasowanych rozbitków”⁵⁵). Malowidło okaże się odratowanym fałsyfikatem, co jest krytyczną uwagą do symbolicznego jedynie wymiaru władzy arystokracji, która musi się pogodzić w nowych warunkach z upadkiem własnego mitu (Eliza obdarzona zostanie zarazem przez Ważyka „materialistyczno-dialektycznym” darem przejrzenia na oczy). Na miejscu jednego mitu powstają tymczasem nowe: fantazja Hanki o jej arystokratycznych korzeniach, fałszywych rzecz jasna, to drugi moment fałszu, opartego na ukryciu/odkryciu, tym razem przeszłości. Ale to właśnie Hanka ucieka za granice z pieniędzmi aresztowanego Tornera i zaczyna budować nową tożsamość, niosąc ów fikcyjny życiorys w świat kapitału, a tym samym nigdy nie wychodząc z klatki własnej, fałszywej świadomości.

Głównym bohaterem *Bankierów*..., tym, którego bezpośrednio dotyczy tytuł, jest jednak Torner – przed wojną handlarz na wielką skalę, „agent międzynarodowego kapitału”, ideowy faszysta, dawniej również handlarz bronią w czasie wojny hiszpańskiej (dla obu stron, ale z sympatiami rządowymi). Jak przystało na „poważną komedię” na zamówienie, pisaną w przededniach uchwalenia socrealizmu, Torner zostaje jednoznacznie potępiony i ostatecznie aresztowany przez oficera UB, weterana walk z Hiszpanii. W relacji spekulanta z Elizą oraz w naśladowującym go i oszukanym przezeń Przaśniku (drobnym handlarzu mydła sprzed wojny) skupia się jednak Ważykowa obserwacja z zakresu historycznego materializmu: podźwignięcie się mieszczaństwa jako klasy społecznej i jego utrzymanie się na powierzchni w dobie kapitalistycznych przemian wieku XX możliwe było tylko poprzez mariaż z

⁵⁵ J. Śpiewak, *O twórczości Adama Ważyka*, „Łódź teatralna” 1947/48, nr 9, s. 7.

faszyzmem, który karmi resentyment i uzupełnia mit wspaniałej przeszłości mitem przyszłego dobrobytu. Nie daje się na niego nabrać autoironiczna hrabina Niezbielska, na własną korzyść wykorzystuje go (trochę z przypadku, a trochę pragmatycznie) Hanka, reszta postaci zaś jest na niego całkowicie podatna.

Odpowiednikiem Tornera w *Powrocie do życia*⁵⁶ jest January Magnus, właściciel analogicznego do „Zacisza” lokalu „Pod Kogutem” (a w filmie *Powrót do domu/Słupy tor* „Pod jeleniem”) – fingowany zapewne arystokrata, wygłaszający uczone, filozoficzne tyrady, a w rzeczywistości drobny kanciarz, próbujący uciec za granicę ze skradzionym kapitałem pod fałszywym nazwiskiem Alojzy Rzepka. Zostaje aresztowany w podobny sposób do Tornera – przy próbie ucieczki z lewymi dolarami. Do tego czasu żeruje jednak głównie na naiwności młodych bohaterów, ale w końcu i przez nich zostaje rozpoznany, a właściwie demaskuje się sam:

- A gdzie są rzeczy, które Pan wywiózł ze Śnieżynki?
- Nie wydano mi żadnych rzeczy. Władzia wie...
- Wydano. Cały strych. Pan sobie przywłaszczył. Pan to spieniężył. Nędzarz... Banita... z kupą dolarów. Mnie nawet pan oszukiwał?
- Nie zapominaj drogie dziecko, że dawałem ci w zamian piękne złudzenia. [PZ 320]

Do pewnego momentu Władzia rzeczywiście wierzy, że „Tu nie idzie o transakcje”, lecz o rzekomy monarchizm Magnusa, którym zasłania się on cały czas jako społeczny buntownik, wykrzykujący publicznie, że to nie pieniędzy wszystkim trzeba, lecz idei i króla (swoją drogą od teorii społecznych kanciarza, podobnie jak w przypadku Tornera oraz Andrzeja w *Triumwiracie*, jest tylko krok do włoskiej wersji faszyzmu). Wątek finansowego oszustwa jest wątkiem pobocznym całego scenariusza, ale jak to zwykle bywa u Ważyka, zwłaszcza socrealistycznego – zaczyna on pełnić pierwszorzędną rolę. Przede wszystkim tekst dotyczy tytułowego „powrotu do życia”, a więc powrotu Ireny z niemieckiego obozu po pięciu latach i podejmowanych przez nią prób odnalezienia i odzyskania córeczki Urszuli, adoptowanej już przez inną rodzinę. To losy Ireny, pracującej zaraz po wojnie jako jedna z kelnerek lokalu, a właściwie meliny „Pod Kogutem”, pozwolą na zarysowanie nowej sytuacji społecznej, w której jedni próbują podnieść z gruzów infrastrukturę kraju (znaczące sceny na rusztowaniach i w ruinach), a drudzy uwłaszczają się na dobrach pozostałych po dawnej arystokracji, np. Władzi, zdeklasowanej już i pogodzonej z tym hrabianki. Najlepiej Magnusa charakteryzuje krótka rozmowa między Ireną i Kazimierzem, właścicielem lokalu, robiącym nielegalne interesy ze spekulantem:

⁵⁶ Scenariusz zdeponowany w archiwum Ważyka w Bibliotece Narodowej. Dalej jako PZ z paginacją na luźnych kartach. Przekreślenia ręczne autora.

- Stały bywalec?
- Tak. To wielki człowiek. January Magnus.
- Magnus... Słyszałam kiedyś to nazwisko... Co on takiego robi?
- Nic nie robi. Dzisiejsze czasy nie są dla wielkich ludzi tego formatu co Magnus [PZ 91]
[w filmie: „Nic nie robi. Ma forszę i to wystarczy.”]

Interesy Magnusa pozostają w scenariuszu w większości tajemnicą, a jego sprytny plan zakłada po prostu dostanie się do dawnych dóbr z majątku ziemskiego i wyprzedanie ich. Obserwujemy go też w kilku innych „transakcjach”, np. w nielegalnym obrocie antybiotykami, do którego włącza Irenę, próbującą odbudować przedwojenny kapitał i w ten sposób „zapracować” na odzyskanie córki: „Mam nadzwyczajny interes... Najlepszy dziś interes – penicylina. Trafiłem na jedną młodą osobę, u której można tanio kupić” [PZ 132]. Jak się zresztą okazuje, jest to penicylina skradziona z zapasów szpitala, a Irenie – jako głównej pośrednicze – grozi za to więzienie.

W filmie, już pod tytułem *Ślepy tor* lub *Powrót*, cały ten wątek zostaje poprowadzony zupełnie inaczej. Znacznie uproszczone są relacje społeczne, a wyeksponowany jest moralny, wręcz groteskowy element potępienia społecznego. Do ciemnych, ekspresjonistyczno-eisensteinowskich ujęć, w których dominuje psychologizacja postaci i montaż atrakcji, zostaje jakby doklejony na siłę wątek socrealistyczny, dotyczący wspólnotowej odbudowy Warszawy. Nie dziwi więc, że nie tylko podważono walory artystyczne filmu, ale też jego wymowę polityczną. Magnusa zastępuje tam „spekulant Cezary Krogulski” (grany przez Feliksa Chmurkowskiego, aktora charakterystycznego, który po wojnie odnalazł się doskonale w rolach złych, komicznych kapitalistów⁵⁷). Ale Magnus/Cezary wcale nie jest już najgorszą z postaci, przeciwnie – on również zostaje oszukany przez właściciela knajpy „Pod Jeleniem”, pana Kazimierza, i włączony we własność lokalu, który akurat przeznaczony jest do wyburzenia za kilka lat na poczet odbudowy stolicy. Sam Cezary jest tu postacią raczej komiczną: spekuluje walutą, ale nad nim jest inny jeszcze spekulant, demonicznie wyglądający i nie mający imienia (grany przez Andrzeja Suchnickiego), który reprezentuje bezduszną naturę wszystkich kanciarzy.

⁵⁷ Jak przeczytać możemy w sylwetce aktora z wirtualnej „Encyklopedii Teatr Polskiego:” „Wtedy już [po wojnie – J.S.] b. gruby, łysy, z podwójnym podbródkiem i jasnymi wypukłymi oczyma, jakby wpisał się w obiegowy wizerunek kapitalisty i wg Jaszcza specjalizował się «w rolach grubych, futrzastych bankierów, nie dziwnego, że doszedł w nich do perfekcji»; [...] z tym, że jego bankierzy byli na ogół zabawni i potraktowani z żartobliwym ciepłem. W rolach komediowych rzadko posuwał się w drzwiach, ciężki, niedźwiedziowaty, a podskakujący jak pokojowy pudelek» („Żołnierz Polski”), natomiast, jak pisała K. Ostrowska: «większość bohaterów Chmurkowskiego, mimo pozorów komizmu, zawiera domieszkę goryczy, czy beznadziejności i smutku». (<http://encyklopediateatru.pl/osoby/10536/feliks-chmurkowski>, dostęp: 20.03.2020)

Lewe interesy Cezarego zostają wyraźnie wyeksponowane w filmie w składającej się z wielu ujęć, niemal trzydziestosekundowej scenie liczenia banknotów, ich potajemnej wymiany oraz wyceniania biżuterii. Cezary zupełnie inaczej wprowadza też Irenę/Elżbietę w swoje interesy i otwarcie czyni z niej pośredniczkę w swoich spekulacjach. Nie pojawia się już ideologiczny wątek zasłaniania się monarchizmem, tylko czysty, kapitalistyczny egoizm: „Od społeczeństwa niech się pani niczego nie spodziewa – mówi do Elżbiety. – Wszystko trzeba zdobyć własnymi rękami”⁵⁸. Tym samym znacznie bardziej wyeksponowana zostaje rola Elżbiety/Ireny jako świadomej spekulantki, a oskarżenia o to padają wprost kilkakrotnie z ust szlachetnego budowlańca Antka („Musi robić jakieś lewe kanty”, „Pospekuluje trochę w knajpie i ma” – mówi z pogardą robotnik, obsadzony w roli moralnego kompasu, wskazującego Elżbiecie właściwy kierunek). Nim Cezary/Magnus zostanie aresztowany, tym razem przez dobrego policjanta, już bez udziału wywiadu i tajnych agentów, zawali się na niego jedna ze ścian burzonych akurat ruin. Materia wygrywa zatem z abstrakcją, a Warszawa – jako pozytywny bohater twórczości Ważyka – sama broni się przed wypaczeniami. Równie znacząca wydaje się – nieobecna u Ważyka – scena wbiegnięcia uciekającego kapitalisty w tłum robotników, który z uniesionymi kilofami i łopatami idzie akurat na plac budowy. W obu tych momentach mamy do czynienia z metaforą: Cezary biegnie pod prąd, działa niezgodnie z kierunkiem dziejów i ostatecznie zostaje pokonany przez ruiny miasta, a więc własną przeszłość.

Esencję podejścia Ważyka do spekulacji otrzymujemy jednak w scenie rozmowy Magnusa z robotnikami, odbudowującymi Warszawę, scenie zupełnie pominiętej w filmie, który wbrew pierwotnemu scenariuszowi koncentruje się głównie na postaci Ireny/Elżbiety oraz na wyidealizowanym już pojęciu pracy (ci, którzy pracują uczucie, dostąpią szczęścia; nie znajdziemy tego w pierwotnym scenariuszu; rozkład akcentów „ekonomicznych” w filmie pozwala zresztą postawić tezę o jego znacznym oddalaniu się od filozoficzno-społecznej perspektywy autora *Mitów rodzinnych*). Magnus w typowy dla siebie sposób zaczyna udzielać robotnikom rad:

- A po co tu panowie kopiecie w tym leju od bomby? Szaleńcy, nic tu nie znajdziecie. Tam poszukajcie, pod gruzami, tam są prawdziwe skarby.
- Tam niewygodnie, ślisko, za dużo gruzu...
- He, he, inni już was ubiegli, co było cennego, to wygrzebali. No i co wykopaliecie?
- Pan widzi – rury.
- Zwyczajna rura?
- Z barszczem panie dziedzicu.
- Warto się męczyć dla takiej rury? Ech, panowie, żyć nie umiecie.

⁵⁸ *Ślepy tor/Powrót*, reż. B. Zeman, Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski 1947; wszystkie cytaty spisane z słuchu.

- Niech pan nas naucz.

[PZ 150–151]

Ostatecznie zostaje jednak wydrwiony przez „ludową mądrość” w iście beckettowskiej scenie:

Nad wykopem. Staruszek brygadier bierze Magnusa pod ramię: Kochany, kupisz pan tę rurę?

Magnus: Co ona warta? Nie kupię.

Staruszek: Kup, kochany prezesie, kup, sprzedamy tanio.

Magnus: Na szmela? Na [z]łom?

Staruszek: Na lipę.

Magnus wyrывa się, oburzony, że go nabierają.

Magnus: Wariaci!

[PZ 154]

Ta scena streszcza stosunek Ważyka do kilku podstawowych kwestii, dotyczących ekonomicznych abstrakcji. Przede wszystkim mechanizm spekulacji oparty jest na szacowaniu wartości wymiennej przy całkowitym pominięciu wartości użytkowej. Magnus funkcjonuje w świecie, w którym wszystko przelicza się na potencjalne korzyści transakcyjne, podczas gdy wokół funkcjonują ludzie, którzy próbują odbudować świat właśnie dzięki odzyskaniu wartości użytkowej znajdujących się wokół rzeczy, na ogół złomu i ruin. Próbuja więc – i tu znowu mamy wątek, który rozwijał autor w *Bankierach ruin* – odbudować materialną bazę powojennej rzeczywistości. To przede wszystkim na tym poziomie odbywa się ów tytułowy „powrót do życia”. Tak jak Tadeusz Różewicz w słynnym *Ocalonym* poszukuje języka, który uporządkuje świat i usunie z niego relatywizm, tak Ważyk w scenariuszu *Powrotu...* chce za pomocą materii ustabilizować rozchwiany porządek, w którym cały czas toczy się spór o przyszłość. Zasadne wydaje się zatem, wybrzmiewające w czartystowskim duchu pytanie, czy będzie to przyszłość fizycznej pracy ludu, czy przyszłość spekulantów, czerpiących zyski z abstrakcji?

„Co ona warta?” – pyta Magnus, próbując oszacować wartość wymienną rury i tym samym określić możliwość własnego zarobku. Mamy tu znowu konflikt dwóch, a może nawet trzech porządków, stale powracających u autora *Wagonu*: tego, w którym istnieje towar, z tymi, w których materia spotyka osadzającą się w niej pamięć. Rura jest fundamentem, infrastrukturalną bazą, tym, co przetrwało i co będzie trwać dalej: „Szczelna, nienaruszona, warszawska rura każde bombardowanie wytrzyma” [PZ 151]. To nie praca, choć szlachetna, lecz jej ścisły związek z materią, ustawia powojenny świat na właściwych torach. Spekulacja tymczasem ani nie jest dla Ważyka pracą, ani nie dotyczy tego, co materialne, sprzeniewierza się więc podstawowej zasadzie sprawiedliwej wymiany, u podstaw której powinno znaleźć się coś realnie istniejącego, gwarant w postaci rzeczywistej obecności.

Podsumowując w kilku zdaniach powyższe rozważania na temat prozatorskich utworów autora *Labiryntu*, można by stwierdzić, że wychodzi on od dość konwencjonalnej dla lewicowego pisarza krytyki mieszczaństwa, dochodzi zaś do podstaw własnego systemu filozofii empirycznej, opartej na prymarnej roli obecności, i to dochodzi w najgorszym dla przemysłu momencie: w czasie socrealistycznej dyktatury. Prozatorskie, drobne utwory z wczesnego okresu twórczości pokazują jeszcze zmaganie się Ważyka z dziedzictwem futuryzmu, z ekonomią symboliczną opartą na językowym nadmiarze. Te z lat trzydziestych, których finalizacją stają się *Mity rodzinne*, okazują się znacznie bardziej „oszczędne” w sposobie budowania świata przedstawionego, za to jeszcze bardziej skupiają się na tematach ekonomicznych. To, co Ważyk najpierw przedstawia jako społeczną satyrę na drobnomieszczaństwo i burżuazję, śledząc konkretne abstrakcje ekonomiczne w działaniu, z czasem zaczyna on rozważać również systemowo: jako świat zaprojektowany i wygenerowany przez handlowe relacje wymiany. To na nich, a właściwie na ograniczeniu przez nie pola możliwości (np. próbie kwantyfikacji przypadku i ryzyka, na komodyfikacji miłości i innych afektów, na figurze *homo oeconomicus* oraz metrologii jako etyce) skupia się w powieściach.

Im dalej odchodzi jednak od realistycznego opisu kupiectwa i mieszczaństwa, jako zmierzających już formacji XIX-wiecznych (co było bezpośrednim celem *Mitów rodzinnych*), tym bardziej intensywny staje się jego lęk przed widmem nowoczesnej, abstrakcyjnej ekonomii jako nowej ontologii. Spekulant – naczelny wróg socjalizmu – odpowiada na ten lęk czysto empirycznie: okazuje się kimś, kto wymienia rzeczy, wspomnienia i słowa na pojęcia bez pokrycia, na rzędy cyfr i statystyk, próbując zbić na tym kapitał. Jego obecność jest problematyczna dla Ważyka nie tylko ideologicznie, jako zdegenerowanego wysłannika wrogiego systemu, ale przede wszystkim filozoficznie – jako kogoś, kto przyczynia się do reprodukcji ekonomicznych abstrakcji w sferze produkcji wartości (w tym wartości estetycznej i poznawczej). W połowie lat pięćdziesiątych dostrzega wreszcie poeta ten sam mechanizm semiologicznego upłynnienia i w kapitalizmie, i w rodzimym wariantcie socjalizmu, podejmuje się więc również krytyki tego drugiego – jako komunista, marksista i esteta, który nie godzi się na tryumf spekulatywnej idei nad materią i nadbudowy nad bazą.

Można założyć, że mechanizm uabstrakcyjniania się nowoczesnej ekonomii i jej językowej specjalizacji, który Ważyk opisuje jako swoistą dyskursywną maszynę dematerializującą, jest częścią znacznie szerszej, ekonomiczno-estetycznej refleksji o nowoczesnym świecie, coraz bardziej poddanym naukowej kwantyfikacji. Na odległym, fizycznym planie mamy bowiem aprobowaną przez Ważyka teorię wzrastającej entropii Wszechświata i jego potencjalnej śmierci cieplnej w chaosie rozmijających się cząsteczek. Na tym empirycznie bliższym obserwujemy tymczasem narastający konflikt między idealizacją (mit, fałszywa świadomość, ideologia) i doświadczeniem. Literatura, obciążona dotąd funkcją krytyczną, tzn. demaskującą, musi włączyć się w te nowe procesy akceleracji, akumulacji i kwantyfikacji i spróbować je – wzorem mitycznego Amfiona, przenoszącego kamienie na mury siłą pieśni – uziemić lub przynajmniej spowolnić.

Rozdział V Odzyskać materię: nowoczesna alchemia

Ekonomia i alchemia, czyli o potencjale ekwiwokacji

Refleksje o poszukiwaniu rzeczywistej obecności, bez względu na to, czy tęsknotę tę nazwiemy u Ważyka empiryzmem, dziecięcym realizmem, „mitem kratylejskim” czy też „mimologią”¹, prowadzić muszą do samej materii i momentu, zanim rzecz zmieni się w towar i zostanie objęta prawami nowoczesnej ekonomii. Chciałbym zatem wytłumaczyć się z dwóch spraw. Pierwszą byłaby tytułowa metafora nowoczesnej alchemii oraz jej dość skomplikowane związki z dyskursem ekonomicznym (zarówno przez historyczne powinowactwa, jak i semantyczne analogie)². Już na wstępie dokonuję pewnego przeformułowania obu tych pojęć, co wydaje się zasadne, skoro przychodzi nam myśleć o literaturze pięknej, a więc trzecim uczestniku dyskusji, Wielkim Innym, który z ukosa przygląda się dziejom obu tych dyscyplin³.

¹ O relacji między nimi pisze Piotr Bogalecki, śledząc echa mitu kratylejskiego w rodzimym strukturalizmie: „Trzeba jednak zauważyć, że zaaranżowany przez Jakobsona megalians lingwistycznie zorientowanego strukturalizmu i na poły mistycznego mimologizmu stał się możliwy dopiero za cenę istotnej redefinicji tego ostatniego. Podobieństwo słowa i desygnatu zastąpione zostało przez Jakobsona odpowiednością elementu znaczącego i znaczonego – mimologia przetransponowana została z relacji oznaczania na wewnątrzznakową relację znaczenia. Otrzymała nowe, semiotyczne imiona, po czym – jako problematyka ikonizacji i umotywowania znaku językowego – rozpoczęła nowe życie, także w Polsce” [P. Bogalecki, *Mimowolna mimologia. Mit kratylejski a polski strukturalizm*, [w:] *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej – wizje i rewizje*, red. D. Ulicka, W. Bolecki, Warszawa 2012, s. 436].

² Określenie „nowoczesna alchemia” (*modern alchemy*) zostało zaproponowane i dokładnie omówione przez Marka S. Morrissona, który opisał charakterystyczne dla początku XX wieku połączenie – w elitarnych towarzystwach – idei spirytualistycznych, okultystycznych i alchemicznych z wiarą w osiągnięcia naukowe nowoczesnej fizyki i chemii epoki atomu. Odkrycie promieniowania Roentgena oraz opisany przez Nielsa Bohra model atomu nie zażegnały mistycznych fantazji. Przeciwnie: stały się ich pożywką, a dyskurs hermetyczny i *stricte* naukowy często szły wówczas ramię w ramię. Sam Ważyk zresztą wielokrotnie wskazuje, jak niewielka jest w owym nowoczesnym, odczarowanym, ale wciąż niezbadanym świecie granica między pojęciami na poły mistycznymi (np. eterem), a osiągnięciami współczesnej nauki. U nas pionierską pracą w tym zakresie był artykuł Aleksandra Wójtowicza na temat Antoniego Langego. Por. M. S. Morrisson, *Modern Alchemy. Occultism and the Emergence of Atomic Theory*, Oxford University Press 2007; A. Wójtowicz, *Transmutacja utopii. „Nowoczesna alchemia” i nauka w Mirandzie Antoniego Langego*, „Ruch Literacki” 2016, z.1, s. 53–65.

³ Specjalistyczną i wyczerpującą klasyfikację możliwych semantycznych rozwinięć pojęcia ‘alchemia’ przeprowadził Rafał T. Prinke (*Zwodniczy ogród błędów: piśmiennictwo alchemiczne do końca XVIII wieku*, Warszawa 2014, s. 10–47). Od niego, a właściwie z wykorzystanego przez niego traktatu Michała Sędziwoja, czerpię koncepcję prymarnego błędu, wpisanego w historię alchemicznych poszukiwań. Niestety – ze względu na własne dyletanctwo w kwestii pism hermetycznych, jak i zainteresowanie przede wszystkim literaturą i postacią Ważyka – nie mogę w pełni respektować tezy Prinkego, z którą się zresztą w ogólności zgadzam: o heterogeniczności oraz etnicznej i historycznej różnorodności alchemii, która przeczy licznym próbom uniwersalizacji, przeprowadzanym przez europejskich naukowców XX wieku w ramach projektu „światowej humanistyki”, jak Mircea Eliade, Carl Gustav Jung czy Gaston Bachelard. Z konieczności będą więc

Druga kwestia dotyczyłaby roli alchemicznej metafory – w nadanym jej dalej znaczeniu – w literackiej twórczości samego Ważyka, co też nie jest sprawą oczywistą, choćby ze względu na programowy empiryzm autora *Wagonu*. Sprawę utrudniać będzie skomplikowany stosunek literatury dwudziestowiecznej do zagadnień hermetyzmu, skutkujący coraz dalszym metaforyzowaniem się samego pojęcia alchemii, raczej w duchu rimbaudowskiej *Alchemie du verbe* (utworu szczególnie dla Ważyka istotnego), a więc kunsztu językowego, opartego na symbolistycznych założeniach, niż na poły mistycznej praktyki poznawczo-doskonalącej. Twierdzę jednak, znowu niejako wbrew wykładni, jaką stworzył o sobie autor *Mitów rodzinnych*, że alchemiczna fantazja o proporcjonalnej wymianie przebiegającej pomiędzy różnymi poziomami semiotycznymi naznacza całą twórczość Ważyka, odciska się na niej, czasem skrycie, i powraca w kolejnych etapach definiowania się pisarza: najpierw jako szansa przezwyciężenia symbolizmu za sprawą patronatu Apollinaire’a, potem w próbach materialistycznego ugruntowania teorii języka poetyckiego w rzeczach i stosunkach z rzeczami, a wreszcie na koniec – jako zwrot radykalnego empirysty w stronę hermetyzmu i antropologicznych teorii magicznego myślenia.

Zacznijmy jednak tę część opowieści od wyjaśnienia na połowy legendarnych związków alchemii i ekonomii. Kwestia ta wydaje się z początku paradoksalna i pozbawiona powiązań. Wiemy wszak doskonale, że alchemia była najpierw starożytnym, a następnie średniowiecznym prototypem chemii w jej najbardziej scjentystycznym znaczeniu, protonauką, jak jest nazywana przez samych historyków nauki. Równocześnie była też jedną z nauk hermetycznych, wyznaczających sobie cele daleko wykraczające poza horyzont europejskiego racjonalizmu⁴, na którym z kolei wznosi się gmach klasycznej ekonomii od czasów merkantylistów, a potem Adama Smitha i Davida Ricardo.

Chciałbym ten paradoks zachować przy dalszej lekturze pism Ważyka, mimo że zarówno pojęcia alchemii, jak i ekonomii, a co za tym idzie również sposoby ich funkcjonowania we współczesnej polszczyźnie, uległy znacznym przeobrażeniom. Są to zmiany przebiegające w przeciwnych kierunkach, ale też na powrót niebezpiecznie zbliżające dziś obie te dziedziny. Zakres stosowalności pojęcia ‘alchemia’ został w kulturze rozszerzony

pojawiać się dalej uogólnienia („alchemicy to i tamto”), niedopuszczalne zapewne dla historiografa i krytyka źródeł, ale niezbędne, jeśli to literatura piękna ma stanowić przedmiot zainteresowania.

⁴ Jednym z głównych orędowników porzucenia podglądu o protochemicznym charakterze alchemii był Mircea Eliade, który w swoich pracach komparatystycznych, porównujących różne kręgi kulturowe i ich związki z hermetyzmem, zwracał uwagę na inne, niż naukowe, wartości dyscypliny, na jej nieodłączny związek z religią, z misterium inicjacyjnym i procesami przekształcania, tak natury, jak i człowieka. Ten antychemiczny charakter alchemii, dziedziny uwikłanej z jednej strony w relacje wymiany (i przemiany) oraz wiarę w nienaruszalność porządku natury, z drugiej stawiającej sobie za cel właśnie wykroczenie poza ten porządek czy raczej: dopełnienie go wbrew naturalnemu następstwu, będzie mi dalej bliski.

najpierw za sprawą newage’owskich rewolucji lat sześćdziesiątych o kontekst dalekowschodni i tamtejsze praktyki biochemiczno-mistyczne (czego najlepszym dowodem są studia Eliadego z początku wieku nad alchemią azjatycką⁵). Potem pojęcie urynkowiło się i zaczęło samoistnie wędrować przez język współczesnego marketingu, udzielając swojej aury kolejnym dziedzinom „dla wtajemniczonych”, aż po hasła w stylu: alchemia urody, włosów, umysłu czy manipulacji (to pierwsze z brzegu tytuły popularnych książek-poradników z ostatnich kilku lat, posiłkujących się owym elementem „sekretności”). ‘Alchemia’ zaczęła więc znaczyć tyle co ‘sekretny przepis’, ‘doskonała recepta’, a więc panaceum, eliksir, którego sami alchemicy poszukiwali przez wieki. Ten eliksir pozbawiony został jednak metafizycznej idei samodoskonalenia, związanej z trudem włożonym w jego opracowanie. Trud zastąpiła konsumpcja i przyjemność, a samodoskonalenie zmieniło się w *coaching*. W tych dwóch znaczeniach: jako starożytna dziedzina wiedzy i jako umiejętność lub sztuka tworzenia czegoś, oparta na tajemnicy, odnajdujemy alchemię we współczesnych słownikach.

Tymczasem ekonomia – w jej obecnym rozumieniu – coraz bardziej oddala się od nauki o racjonalnym zarządzaniu redystrybucją ograniczonych zasobów (czyli w klasycznym i neoklasycznym wariacie), a coraz częściej skupia się na niedającym się przewidzieć ryzyku, elementach irracjonalnych i zarządzaniu potencjalnym (wyznaczającym zaledwie pewien horyzont możliwości) kryzysem, jak w modnych teoriach freakonomicznych⁶. Na gruzach liberalnej ekonomii neoklasycznej wyrosły ekonomie heterodoksyjne i negatywne⁷, zajmujące się raczej racjonalizowaniem tego, co możliwe, niż zarządzaniem tym, co jest, świadome własnej dyskursywności i skupione na swoich wewnętrznych aporiach⁸. Hermetyczna aura alchemii – nauki tajemnej, obiecującej „Złote góry” – udzieliła się również ekonomii, choć głównie w krytycznych spojrzeniach, próbujących ukazać złudzenia neoliberalnego monetaryzmu czy globalnego systemu bankowego⁹.

⁵ M. Eliade, *Alchemia azjatycka. Mit alchemii*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000.

⁶ Por. światowy bestseller: S. D. Levitt, S. J. Dubner, *Freakonomia: świat od podszewki*, przeł. A. Sobolewska, Gliwice 2008 (org. 2006).

⁷ Por. *Pomyśleć ekonomię od nowa. Przewodnik po głównych nurtach ekonomii heterodoksyjnej*, red. mer. I. Augustyński, przeł. A. Piekarska, Poznań 2018.

⁸ Por np. G. White, *The Chaos Protocols: Magical Techniques for Navigating the New Economy*, MN: Llewellyn Worldwide 2016; J. Amariglio, S. Cullenberg, D.F. Ruccio, *Postmodernism, Economics and Knowledge*. London: Routledge 2001.

⁹ Ale nie tylko, mamy bowiem i próby odkrycia „tajemnicy wolnego rynku”, jak słynne, wielokrotnie wznawiane *The Alchemy of Finance: Reading the Mind of the Market* George’a Sorosa (1987). David Sumpter opisuje szczegółowo powstanie w Dolinie Krzemowej wręcz nowej grupy zawodowej, ściśle związanej z makroekonomicznymi procedurami przetwarzania danych, która odwołuje się do tej aury tajemniczości i skutecznie korzysta z niej do podżyrowania własnej pozycji na rynku pracy. Por. tenże, *Osaczeni przez liczby. O algorytmach, które kontrolują nasze życie. Od facebooka i Googla po fake newsy i bańki filtrujące*, przeł. R. Kosarzycki, Kraków 2019 (tu zwłaszcza rozdział VII: *Alchemicy danych*).

Nie powinno też dziwić, że wraz z porzuceniem standardu złota przez USA w latach trzydziestych XX wieku, ekonomia zaczęła się coraz bardziej uabstrakcyjniać, tworząc własny, specjalistyczny język i opierając swój paradygmat raczej na wymianie pojęć i symboli, niż materialnych dóbr. Dla wielu obserwatorów – zwłaszcza po wielkim kryzysie z bankowym z lat 2008-2012 – wciąż pozostaje ona wiedzą tajemną, o coraz mniej naukowym charakterze, zajmującą się stwarzaniem bogactwa *ex nihilo* (właśnie takie tezy i przesłanki towarzyszyły popularyzującym wiedzę o kryzysie filmom, serialom i poradnikom; z kolei pozytywne konsekwencje takiej możliwości próbuje opisać coraz bardziej popularna dziś MMT – nowoczesna teoria monetarna).

To właśnie porzucenie „ekonomicznej alchemii”, podtrzymywanej przez systemy bankowe i dyskurs klasy menagerów, staje się podstawowym postulatem rozprawy Mervyna Kinga, ekonomisty i poprzedniego naczelnika Banku Anglii¹⁰. W dobie popularności bitcoina, a więc waluty niemającej swojego materialnego nośnika, opartej tylko na stosunku zużytej energii do przetworzonego kodu, widmowa obietnica alchemii i mająca na horyzoncie średniowiecznej protonauki wiara w stworzenie złota z niczego nie brzmi już tak irracjonalnie. Zauważał to inny, ceniony ekonomista Hans Christoph Binswanger, który – co wydaje się wiążące dla omawianego splotu obu dyscyplin – jedną ze swoich prac poświęcił właśnie analizie relacji między magią, alchemią i ekonomią w drugiej części *Fausta* Goethego. Goetheańska alchemia odsłania zdaniem Binswanger’a ślepą płamkę neoklasycznej ekonomii, problematyzując nie tylko pojęcia inflacji i deflacji, ale też zdobywając się na krytykę wpisanego w cały ekonomiczny paradygmat nowoczesności wymogu akumulacji i akceleracji, który jako jedyny jest w stanie odroczyć ciężącą na horyzoncie wizję implozji całego systemu:

Jeśli chodzi o zwiększenie bogactwa, celem alchemii wcale nie musi być rzeczywista przemiana ołowiu w złoto. Wystarczy, że substancja pozbawiona wartości zostanie przemieniona w taką, która wartość posiada: na przykład papier w pieniądź. Możemy zatem interpretować proces ekonomiczny jako alchemię, jeśli możliwe jest uzyskanie pieniędzy bez zarobienia ich, dzięki włożeniu w to odpowiedniego wysiłku; jeśli ekonomia jest, że tak powiem, kapeluszem, z którego wyciągamy nieistniejącego wcześniej królika; innymi słowy, jeśli możliwe jest stworzenie prawdziwej wartości, która nie jest związana z żadnymi ograniczeniami, w tym sensie mówimy o magii i czarnoksiężstwie¹¹.

¹⁰ M. A. King, *The End of Alchemy. Money, Banking, and the Future of the Global Economy*, New York: W.W. Norton & Company 2017; por też. A. Nesvetailova, *Financial Alchemy in Crisis: The Great Liquidity Illusion*, London&New York: Palgrave Macmillan 2010.

¹¹ H. C. Binswanger, *Money and Magic: A Critique of the Modern Economy in the Light of Goethe's, Faust*, Chicago: University of Chicago Press 1994, s. 9; przekład własny. *Faust* Goethego jest najczęściej omawianą pracą, w której alchemia spotyka się z ekonomią na gruncie literackim, a wszystkie te dziedziny wzajemnie się oświeclają i odkształcają, tworząc podwaliny nowoczesnej mitologii społecznej. Por. zestawienia bibliograficzne Jochena Hörischa i Theodore’a Ziolkowskiego.

Powyższe refleksje o semantycznym „zbliżaniu się” ekonomii i alchemii mają jednak i drugą stronę, historyczną, udokumentowaną i całkiem dobrze opisaną. Choć samą alchemię rozumie się na ogół jako protonaukę wobec chemii¹², czasem zaś wobec fizyki, tak naprawdę miała ona więcej wspólnego z ekonomią, niż te dwie razem wzięte. Obie te dyscypliny, choć w różnym czasie (XV-XVI oraz XVII wiek), u swoich podstaw zajmowały się bowiem tym samym: próbą wykroczenia poza ograniczenia materii w ścisłym powiązaniu z akumulacją dóbr. Alchemicy zakładali, że ograniczenia te da się – w zgodzie z pewnymi regułami wymiany jednych stanów materii na inne – przekroczyć, ekonomiści zaś z góry przyjmowali, że to właśnie ograniczony zasób środków wymusza stworzenie naukowego podejścia do nich i systemowej analizy, a tym samym maksymalizację zysków i czasu¹³.

Przypomnijmy, że ów ekonomiczny aspekt wymiany stanów materii, oparty na monetarnej analogii, znajdziemy już u Heraklita, gdy stwierdza on, że „wszystkie rzeczy wymieniają się na ogień, a ogień na wszystkie rzeczy, tak jak złoto można wymienić na towary, a towary na złoto”¹⁴. Myślenie o ogniu nie jako fundamentalnym budulcu świata, pierwiastku głównym, ale jako pierwiastku kluczowym w gnostyckim procesie doskonalenia się i oczyszczania (siebie i materii) staje się podstawą całej myśli alchemicznej. Topika ognia od początku uwikłana jest więc w refleksje o potencjalnej wymianie, a więc ograniczana prawami tejże wymiany. W świetle nieskończonych zasobów traci znaczenie ekonomiczne pojęcie wartości, czy to oparte na wymianie i zastępowaniu jednych rzeczy przez inne – jak w klasycznych ekonomiach od Smitha i Ricarda poczynając, czy też np. oparte na negacji i unicestwieniu, a więc demonstracji zbytku, jak w rytuale potlaczu czy rozwijanej przez Bataille’a ekonomii solarnej (tu słoneczny naddatek energii musi zostać zmarnotrawiony). Innymi słowy: wartość, w jej ekonomicznym rozumieniu, jest relacją między rzeczami przy założeniu, że rzeczy te mają swój limit (nie chcę się w tym momencie wdawać się w różnice pojęcia wartości w różnych szkołach ekonomicznych, a tym bardziej wchodzić w całe wieki

¹² Wszak to w książkach dotyczących historii chemii przeczytamy zwykle najobszerniejsze wstępy do historii alchemii, por. W. Hubicki, *Z dziejów chemii i alchemii*, Warszawa 1991; W. Ferenc, *Na początku była filozofia... Od alchemii do chemii*, Lublin 1998.

¹³ Na marginesie można tu dodać, że klasyczna ekonomia, choćby u Adama Smitha, rodzi się właściwie jako nauka moralna, a nie – jak jest to dziś na ogół przedstawiane – oparta na rywalizacji i egoistycznej chęci wzbogacenia się doktryna liberalna. W tym sensie, Smith nie różnił się od alchemików i tak samo jako oni – dysponując pewnymi danymi i pewnym zasobem materialnym – marzył o jak najefektywniejszym udoskonaleniu relacji człowieka ze światem i z samym sobą, a idea cnót kardynalnych i życia moralnego były podstawą stabilności jego ekonomicznego systemu.

¹⁴ Por. rozbudowane analizy heraklitejskiej filozofii znaku-monety jako podstawy alchemii i ekonomii symbolicznych u Marca Shella z jego *Ekonomii literatury*.

refleksji filozoficznej¹⁵). Im większa rzadkość danej rzeczy, tym wyższa jej wartość i na więcej dóbr możemy ją wymienić. Zarówno alchemia u swoich średniowiecznych początków, jak i ekonomia, rodząca się w XVII wieku, za idealny miernik w określaniu tej wartości obrały złoto: jako surowiec najczystszy (ekonomia) i najbardziej zaawansowany ontologicznie (alchemia).

Alchemicy marzyli o stworzeniu czystego złota, ale nie była to wyłącznie idealistyczna fantazja, stanowiąca część neoplatonickich wpływów na chrześcijaństwo, które w XV wieku zaczęły powoli nakładać się na arystotelejsko-tomistyczną filozofię przechodzenia jednych stanów materii w drugie. Alchemia rodzi się jako starożytna sztuka rzemieślnicza, związana z opanowanym przez kapłanów egipskich sposobem podrabiania szlachetnych metali i kamieni. W średniowiecznej Europie, rozdrobnionej na setki małych księstw i królestw, przy asyście dopiero raczkującego systemu bankowego, kwestia autentyczności i fałszowania monety była sprawą kluczową również dla władców, gwarancją stabilności ich skarbcu. Alchemicy byli więc nie tylko protochemikami, ale też protobankierami, istotną częścią systemu monetarnego średniowiecznego królestwa. Dbali nie tylko o wiarygodność monety, ale docelowo mieli też przezwyciężyć jej ograniczenia¹⁶. Złoto, symbolizujące i bogactwo, i doskonałość, ale też będące dobrym miernikiem wartości, jako substancja najtrudniej poddająca się fałszowaniu, było kluczem do funkcjonowania świata coraz bardziej opartego na paradygmacie policzalnej wymiany. Swoistą kodą tych przemian są postacie dwóch XVII-wiecznych uczonych angielskich: chemika Roberta Boyle’a – autora *Sceptycznego chemika* (1661)¹⁷ oraz Izaaka Newtona – ojca nowoczesnej fizyki, z pozoru wiernego racjonalizmowi i ideałom naukowości, ale też alchemika (który prawo stygnięcia rozwinął wprost z hermetycznych teorii swoich poprzedników), oraz, co znamienne, Nadzorcy Mennicy Królewskiej w czasie angielskiej reformy monetarnej z końca XVII wieku¹⁸.

Przejdźmy teraz do alchemii, a właściwie do jej fundamentalnego pojęcia: transmutacji, czyli dziedziny stawiającej sobie za cel przemianę ołowiu w złoto. Najważniejszą zasadą transmutacji była równa wymiana, określana też jako prawo „równoważnej wymiany”. U

¹⁵ Wyczerpujące omówienie i bliską mi analizę różnego rozumienia pojęcia wartości w ekonomii prezentuje David Graeber: *Toward an Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Dreams*, NY: Palgrave 2001.

¹⁶ J. Levin, *Alchemy and Economy in Seventeenth Century England*, http://anterotesis.com/wordpress/wp-content/uploads/2010/03/Levin_Alchemy_and_Economy.pdf; C. Wennerlind, *Credit-Money as the Philosopher's Stone: Alchemy and the Coinage Problem in Seventeenth-Century England*, „History of Political Economy” 2003, Annual Supplement to Volume 35, s. 234–261; F. S. Taylor, *The Alchemists Gold: Historical and Economic Aspects*, New York: Arno Press 1974.

¹⁷ Zob. L. Principe, *The Aspiring Adept. Robert Boyle and His Alchemical Quest*, Princeton 1998.

¹⁸ Zob. klasyczną już rozprawę B.J.T. Dobbs, *The Foundation of Newton's Alchemy* (Cambridge 1975) oraz tejże, *Janus Faces of Genius: The Role of Alchemy in Newton's Thought* (Cambridge 1991).

podstaw zarówno wiedzy chemicznej, jak i jej mitycznych korzeni, leży warunek zachowania odpowiednich proporcji. W tym sensie alchemicy respektowali podstawowy element symbolicznej ekonomii. Zasada równej wymiany była próbą przełożenia kwestii ilościowych (ta sama ilość ołowiu miała dać taką samą ilość złota) na jakościowe (tu już wychodzimy poza metrologię, poza mierzenie i ważenie pierwiastków, a zaczynamy dotykać sprawy głębszej: ukrytych pod nimi pojęć metafizycznych). Problem z zasadą równej wymiany sięga starożytnych źródeł, od Heraklita, przez Arystotelesa (równoważna przemiana czterech żywiołów) po Zosimosa, od którego ideę zaczerpnęli zapewne średniowieczni uczeni.

Jak widać z powyższego zarysu, alchemię ujmuję tu zatem nie tyle jako protochemię, jak zwykło się ją postrzegać w historii nauki, ale jako paraekonomiczny system wymiany, oparty na metafizycznych przesłankach i próbujący – w sposób magiczny, pozarozumowy, ale też praktyczny, eksperymentalny – przezwyciężyć niedobór, z którego rodzi się ekonomia jako nauka gospodarowania i administrowania. Jest to zarazem próba pokonania czysto ludzkich ograniczeń czasu i przestrzeni. Można powiedzieć, że alchemia – z jej dwoma podstawowymi pragnieniami: zapanowania nad czasem i materią, bo w to wpisują się wszystkie jej kluczowe zadania: transmutacja metali, eliksir nieśmiertelności, kamień filozoficzny, homunkulus i doskonały rozpuszczalnik – jest krytyczną resztką samej ekonomii. To dzięki jej wyparciu rozwijać się może racjonalistyczna teoria europejska wieku XVII i XVIII, czego najlepszym dowodem jest radykalne odcięcie się Adama Smitha od alchemicznego merkantyizmu Newtona. Resztką ta powracać będzie jednak na różne sposoby, niejednokrotnie nadając ekonomii rys filozoficzny czy metafizyczny i przypominając o największych marzeniach człowieka, które z mitów religijnych przeobrażają się w wieku XIX i XX w mity naukowe.

Tą obietnicę alchemii wydobędzie doskonale w swoich rozważaniach Eliade, pisząc, że wkład alchemików do chemii „miał charakter pośredni i był tylko konsekwencją ich zainteresowania substancjami oraz materią żywą”¹⁹, tak naprawdę bowiem „chodziło im o zmianę własnego sposobu istnienia”²⁰, o przekroczenie naturalnego porządku, a więc o projekt przemiany człowieka. Wszak:

[d]la alchemika człowiek jest twórcą; regeneruje on naturę, ujarzamia czas, doskonali dzieło boskie. (...) Z pewnością ta właśnie koncepcja człowieka jako istoty twórczej o niewyczerpanej wyobraźni tłumaczy przetrwanie ideałów alchemicznych w ideologii dziewiętnastowiecznej. (...) Mit udoskonalenia i odkupienia natury przetrwał w innej

¹⁹ M. Eliade, *Alchemia azjatycka*, dz. cyt., s. 81.

²⁰ Tamże, s. 82

postaci w prometejskich projektach społeczeństw przemysłowych, projektach mających na celu przeobrażenie natury, w szczególności zaś przekształcenie jej w „energię”²¹.

Nie sposób nie zauważyć nici wnioskowania, którą słusznie wskazuje nam Eliade. Od Prometeusza, przez topos *homo faber*, człowieka zdolnego przekształcać świat, ale też udoskonalać go, a więc realizować niejako jego naturalną dyspozycję, spełniać ją eschatologicznie, w epoce racjonalizacji oświeceniowej i postępującej sekularyzacji przechodzimy do typowo nowoczesnego mitu społeczeństw industrialnych (i narodowych), które muszą stworzyć siebie na nowo. *Homo faber* zyskuje dawną moc: alchemiczne doskonalenie siebie przechodzi w projekt tworzenia nowego człowieka, a pragnienie uzyskania władzy nad czasem i materią odbija się np. w przesłankach awangardowej obsesji artystycznej produkcji. Mamy zatem jeszcze jeden motyw, na który szczególnie podatny jest Ważyk. Bliski autorowi *Epizodu* awangardowy mit racjonalizmu i konstruktywizmu, który opowiada o nowym człowieku, tryumfującym nad materią, jest wszak zaledwie zsekularyzowaną opowieścią o dążeniach alchemików: tych, którzy posiadli formułę, eliksir zdolny zawiesić prawo równej wymiany, a tym samym pokonać czas.

Nowoczesność, alchemia i literatura

Wprowadźmy teraz drugą ścieżkę powiązań: „nowoczesną alchemię”, alchemię literatury i słowa, z jej najstłynniejszą chyba odstoną w *Alchemii słowa* oraz *Samogłoskach* Rimbauda. W kontekście Ważyka na myśli przychodzą też pisma Baudelaire’a (*Do czytelnika*, *Alchemia cierpienia*), scheda francuskich kubistów i surrealistów (zwłaszcza Apollinaire, ale też Breton i Cocteau)²² czy późniejsze *Eliksiry nauki* H.M. Enzensbergera, rzecz najbardziej pokrewna autorowi *Semaforów* w rozumieniu relacji między formułą poetycką i formułą matematyczną. U nas – licząc tylko czasy, w których aktywnie działał Ważyk – dodać by trzeba jeszcze *Alchemię ciała* Karola Irzykowskiego i regularnie wznawianą *Alchemią słowa* Jana Parandowskiego²³.

²¹ Tamże, s. 114.

²² Por. U. Szulakowska, *Alchemy in Contemporary Art*, New York: Routledge 2016, s. 31–58.

²³ Wspominam o niej, bo drogi Parandowski i Ważyk zdają się podobne, przecinają się w pewnych momentach, i chociaż Parandowski zostaje historykiem starożytności, uczestniczy przecież w pracach „Zwrotnicy”, żyje tą samą atmosferą kulturalną epoki, obserwuje te same spory o miejsce metafory i mit kratylejski, a wreszcie w projektowanej już przed wojną, a ukończonej i przereklamowanej dekadę po niej *Alchemii słowa* daje z ducha nowoczesną opowieść popularnonaukową o kluczowych dla całego pokolenia kategoriach produkcji literackiej i powstaniu specjalistycznego pola literackiego.

Na czym miałyby polegać owa nowoczesna alchemia literacka? Z jednej strony byłaby to opowieść o dziejach literatury pięknej, która poświęciła swoją uwagę właśnie postaciom alchemików, a z ich dążeń uczyniła podstawowe toposy, ogrywane potem na różne sposoby. Paradigmatycznym przykładem byłyby tu wszystkie odsłony opowieści o Fauście, z niepodważalną rolą Goethego w historii kultury zachodniej, jako twórcy jednego z jej największych toposów. Ważyk komentuje tę rolę w późnym eseju z *Cudownego kantorka*, odnotowując zapoczątkowany przez weimarskiego klasyka nowoczesny ruch sekularyzacji i początki panowania ironii:

Faust na scenie zajmował się magią, ale była to tylko legenda. Goethe nikogo nie kłął tym w oczy, nikomu nie kazał w to wierzyć. Cedował na Fausta swoje marzenia o wiedzy totalnej i dawną słabość do alchemii, którą uprawiał za młodu. Wszystko zmieniało się w pokazowe elementy kultury, nawet sacrum chrześcijańskie, redukowane do znaków moralnych. Mefistofeles chwilami sam siebie nie brał na serio. Tak się rozpoczął w poezji europejskiej poważny proces desakralizacji w imię wartości moralno-filozoficznych [EL 430].

Sporo alchemicznej fascynacji znajdziemy u Szekspira (choćby *Burza*, którą Ważyk „ogra” w *Mirandzie*), Dantego, Milтона czy Blake’a, a także szeregu europejskich pisarzy i poetów wysokiego modernizmu²⁴. Autor *Labiryntu* przez większość życia nie poświęcał szczególnej uwagi historycznym postaciom alchemii, choć można by powiedzieć, że – zwłaszcza w prozie – prócz bankierów, kupców i bohemy artystycznej z epoki, nader często interesowali go chemicy i fizycy, którzy snuli swoje wizje odczarowanego świata w stopniu nie mniejszym niż Geist z *Lalki* Prusa (Albin z *Epizodu* i *Mitów rodzinnych* toczy uczone rozmowy z nieakademickim fizykiem Maksem Blaufeldem²⁵, a Kazimierz Cichocki z *Planetarium* jest inżynierem chemikiem, tytułowanym zresztą profesorem, który przybywa „naprawić” błąd skażonych wyrobów²⁶).

²⁴ Obszerną bibliografię opracowań podaje Theodore Ziolkowski, dzieląc je na trzy kategorie: pisma poświęcone konkretnym autorom (np. Yeats, Szekspir, Goethe), konkretnym okresom w literaturach narodowych oraz szerokiemu podejściu komparatystycznemu i kulturowemu, gdzie aspiracje teoretyczne niejednokrotnie spotykają się z krytyką tematyczną. Por. T. Ziolkowski, *The Alchemist in Literature: from Dante to Present*, Oxford 2015.

²⁵ Nie bez powodu – recenzując *Mity rodzinne* – Stefan Lichański najbardziej będzie potępiał właśnie postać Blaufelda: „Instynktowi samozachowawczemu towarzyszy swoista zachłanność tych ludzi, którą reprezentuje np. Maks Blaufeld. Jest to głupiec o wiele niebezpieczniejszy od Karola, zwierzątko żyjące tylko odruchami fizjologicznymi i bezduszną tresurą mieszczańskiego «dobrego wychowania». Maks reprezentuje zachłanność grzyba pasożytującego na zdrowym organizmie, fetyszym wiedzy, który jest jej pomniejszeniem do roli środka do osobistego wybicia się. Ten fetyszysta, Zulus-intelektualny, nie rozumie wcale faktycznego znaczenia wiedzy dla człowieka. Czcí on ją tak, jak czcíłby byka Apisa, gdyby żył przed tysiącami lat w Egipcie. Ludzie z *Mitów rodzinnych* nie tylko sami przeżarci są trucizną, płynącą z bagna psychiki klasowej im właściwej, ale zatrują ją i niszczą wszystko czego się dotkną” (S. Lichański, *Ludzie nominalni*, „Pion” 1939, nr 14–15).

²⁶ *Planetarium* jest dramatem typowo rozrachunkowym, w którym religijne (ludowe, mitologiczne) zaślepienie ściąga się z zaślepieniem ideologicznym (stalinowskim, partyjnym, ale też scjentystycznym), a całość traktuje o konieczności poszukiwania kompromisów i przemianach, jakim postaci są skłonne poddać się w imię miłości. Ideologicznie ukierunkowana Błaszczkowska zabrania więc Klarze, przyszłej żonie Kazimierza, zbliżać się do

Dopiero w cytowanym już *Cudownym kantorku* z 1979 roku ujawni się autor *Wagonu* ze sporą z wiedzą na temat hermetyzmu, okultyzmu i historii alchemii oraz ich związków z literaturą XIX-wieczną (Novalis, Schlegel). To wszystko połączy z podstawami nowoczesnej fizyki i chemii w esej *Jeszcze o romantyczności*. Esej ten można przeczytać nie tylko jako kolejną, bwarurową próbę powiedzenia czegoś nowego o najważniejszym dla Ważyka poecie polskim – Adamie Mickiewiczu, ale też jako rodzaj wyznania, w którym mistycyzm i hermetyzm niebywale płynnie przechodzą w elektromagnetyzm, termodynamikę, teorie Einsteina i psychoanalizę, a więc zlaicyzowaną opowieść o tych samych dążeniach, które cechowały literatów-alchemików wieku XIX.

Zastanówmy się jednak nie nad tematycznymi, a właśnie teoretycznymi analogiami między literaturą i alchemią. Po pierwsze mówimy o pewnej tajemnicy, sekretności i hermetyzmie, jaki miałyby stać za ujawnionym już dziełem literackim. Mówimy więc o tajemnicy warsztatu (Parandowski), ale też o nieznannej sile (geniuszu, talencie, darze, natchnieniu), która przemienia myśli, oczyszcza je i owocuje dziełem literackim o wysokim stopniu artyzmu, a więc o zdolności nielimitowanego ograniczeniami materii przetwarzania świata. Jeszcze u Paracelsusa przeczytamy: „Alchemikiem jest piekarz, ponieważ piecze chleb, hodowca winorośli, ponieważ wytwarza wino, tkacz, ponieważ tworzy sukno. A więc jest alchemikiem, kto doprowadza do przewidzianego przez naturę spełnienia tego, co z natury wyrasta dla dobra człowieka”²⁷. Czy dzieło literackie wyrasta z natury? Czy istnieje dla dobra człowieka? Jeśli przyjmiemy neoplatonickie rozumienie działalności artystycznej, jak najbardziej, bo właśnie nadawanie doskonałego kształtu myślom było próbą dopełnienia natury, najpierw mimetycznego jej powtórzenia, potem zaś przekroczenia jej pozoru. To wszak jądro symbolistycznych teorii – poszukiwania boskiego języka, prawdy ukrytej pod powierzchnią rzeczywistości, dopełniającej to, co natura pozostawiła w stanie embrionalnym (największym hermetikiem był w naszej literaturze Tadeusz Miciński, ale alchemiczne wątki przeniknęły płynnie w dwudziestolecie międzywojenne razem z postaciami Bolesława Leśmiana czy Juliana Tuwima²⁸). Mamy zatem związek między alchemią i literaturą oparty na wierze w tajemnicę, na klasycznie pojętej hermeneutyce, która za sprawą XIX-wiecznej

jego notatek, mówiąc: „Takie notatki to zawsze jakaś tajemnica”, na co postępową Klara odpowiada, zbijając ten proces tworzenia sztucznej wartości na aurze tajemnicy: „Leonio... Nie umiem czytać chemicznych wzorów i nic mnie te papiery nie obchodzą” (A. Ważyk, *Planetarium*, Warszawa 1956, s. 9).

²⁷ Por. S. Sobieraj, *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*, Częstochowa 2002.

²⁸ Por. D. Wojda, *Złoty kurz. O jednej metaforze Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 2016, nr 25, s. 13–40; A. Wójtowicz, *Transmutacja utopii*, dz. cyt.

filozofii przybiera znaną nam dziś postać (nie bez powodu za objaśnianiem tekstu stoi sam Hermes).

Dodajmy pewną ciekawostkę. Za ojca średniowiecznej alchemii uważa się na ogół Zosimosa z Panopolis, greckiego alchemika i gnostyka z przełomu III i VI wieku naszej ery, żyjącego w Egipcie, wyznawcę sekty Poimandresa („pasterza mężów”; stąd zapewne u Ważyka w *Dagerotypie* „liczba pasterska” w szeregu innych, kuglarsko desakralizowanych odniesień do hermetyzmu)²⁹. Zosimos nie był alchemikiem w sensie technicznym, tzn. eksperymentującym na metalach naukowcem, ale za to doskonale sprawdził się jako popularyzator i autor książ, w których wiedza specjalistyczna łączyła się z mistyczną. To on – wedle legend i zachowanych zapisków – sformułował zasadę równej wymiany, jemu zawdzięcza średniowieczna alchemia ideę kamienia filozoficznego (czyli doskonałego katalizatora) oraz homunkulusa. On też umetafizycznił sam proces uszlachetniania metali, który w starożytnych tekstach (np. w słynnym manuskrypcie lejdejskim) jest jeszcze po prostu szeregiem instrukcji technicznych, pozbawionych hermetycznego kontekstu, a dotyczących fałszowania, barwienia i podrabiania metali w celu uzyskania tych bardziej wartościowych.

Cały paradoks polega na tym, że w przypadku złota i srebra – których powielenie (duplikacja) stało się podstawą alchemicznej koncepcji stymulowania dojrzewania substancji, a więc transmutacji – Zosimos prawdopodobnie spopularyzował drobny *misreading*. Manuskrypt lejdejski wspomina o oszukiwaniu na złocie, o jego barwieniu i podwojeniu, czyli fałszowaniu (jesteśmy wszak w sercu ekonomii, w świecie rywalizujących ze sobą cechów fałszerzy, ale też w teorii sztuki mimetycznej, której celem jest stworzenie jak najdoskonalszego złudzenia natury). Zosimos owo „podwojenie złota” będzie rozumiał już inaczej: jako naśladowanie Natury, w ten sam sposób, w jaki działa sztuka, a samą procedurę określi już nie jako dublowanie, lecz wytwarzanie, znanym nam skądinąd pojęciem: *poiesis*³⁰. To dzięki tej nadinterpretacji alchemia staje się sztuką (a nie techniką, rzemiosłem), w której nie chodzi wyłącznie o udoskonalenie chemicznych procedur „ulepszania” metali, napędzających akumulację dóbr, ale o doskonałość i doskonalenie się samego twórcy, rozumiane w sensie idealistycznym, platońskim (za wszystko odpowiada udzielający się pierwiastkom duch, pneuma). Tym samym zaczyna chodzić – zupełnie dosłownie – o

²⁹ Por. Bugaj, *Hermetyzm...*, dz. cyt., s. 36–37; *Poimandres*, wstęp, tłum. z greckiego i komentarz ks. Wincenty Myszor, „*Studia Theologica Varsaviensia*” 15, 1977, nr 1, s. 205–216.; więcej o znaczeniu Zosimosa: Prinke, dz. cyt., s. 87–91, W *Poimandresie* zaczytywała się francuska awangarda, z Apollinaiem na czele; nie sposób nie zakładać, że pisma z *Corpus Hermeticum* znał również Ważyk, choć traktował je w typowy dla siebie sposób – jako część bagażu, związanego z synkretyzmem minionej już epoki, czasów przełomu XIX i XX wieku.

³⁰ Por. R. Newman, *Promethean Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago 2004.

stworzenie złota (*chrysopoeia*) z czegoś, co złotem nie jest, a nie tylko o stworzenie jego imitacji. Zosimos – jako pierwszy bodaj alchemik – wpisując alchemię w mimetyczną koncepcję sztuki i łącząc ją z eschatologią, pisząc o sztucznym stymulowaniu procesów zachodzących w Naturze, zmienił ją w dziedzinę, która rzuciła wyzwanie naturalnemu biegowi czasu. To wyzwanie podejmie Ważyk jako pisarz *stricte* nowoczesny, dla którego upływ czasu będzie zarazem podstawowym modusem doświadczania świata i wyzwaniem dla samej literatury (choćby *Amfion*).

Powyżej wspomniałem o pewnym wątku tradycji orficko-kratylejskiej, w którym hermetyzm alchemików spotyka się z hermeneutyką literacką (*hermeneia* to wszak i tłumaczenie, i komentarz, i tajemnica, sam orfizm zaś jest bliską Ważykowi tradycją choćby za sprawą Apollinaire’a). Z drugiej strony jednak, alchemia literatury jest po prostu jedną z symbolicznych ekonomii i zakłada te same z gruntu przesłanki, co ekonomia klasyczna: że istnieje jakaś relacja wymiany, którą da się opisać i która ma systemowy charakter. Ta wymiana może mieć również charakter językowy. Jest tak oczywiście przy założeniu, że za pomocą słów nie tyle wywołuje się pewne efekty w rzeczywistości (czy to w sposób magiczny, czy performatywny), ile opłaca się nimi pewne rzeczy, dokonując swoistej transakcji. Alchemik musiał wszak – jak we wszelkich systemach magicznych – opłacić relację, złożyć ofiarę, poświęcić coś o równej wartości; podobnie nowoczesny pisarz rozumieć będzie swoje miejsce w polu literackim jako uświęcone i zarazem straceńcze, związane z ofiarą z własnego życia lub ciała. Ta skomplikowana relacja wymiany o mimetycznym lub metonimicznym charakterze znajduje swoje rozwinięcie zwłaszcza w pismach francuskich modernistów i symbolistów, którymi Ważyk jest szczególnie zainteresowany, ale też skłonny odczytywać ich na nowo, wbrew nim samym.

W rozprawie o starożytnej medycynie *La pharmacie de Platon*, a właściwie o relacji między pismem, słowem, obecnością i śmiercią (z którego dziwnym trafem przetłumaczono u nas tylko część, zatytułowaną *Farmakon*), Jacques Derrida analizuje między innymi postać egipskiego boga Thotha, prototyp Hermesa, zauważając, że

każdy jego akt naznaczony jest przez niestabilną ambiwalencję. Ów bóg rachunków, arytmetyki i racjonalnej nauki przewodzi również naukom okultystycznym, astrologii i alchemii. Jest bogiem magicznych formuł, które uciszają morze, tajemnych rytuałów i zaszyfrowanych tekstów: archetypem Hermesa, boga kryptografii, jak i każdej innej – grafii. Nauka i magia, przejście pomiędzy życiem i śmiercią, suplement zła i braku: uprzywilejowana dziedzina, którą władał Thoth, ostatecznie staje się medycyną. Wszystkie jego moce zostały w niej zebrane i spożytkowane. Bóg pisania, który wie, jak położyć kres życiu, może też leczyć chorych. A nawet umarłych.³¹

³¹ J. Derrida, *La pharmacie de Platon*, [w] *La Dissémination*, Paris 1972, s. 293; przekład własny.

Między pismem, życiem i śmiercią – w symbolicznej postaci Hermesa, władcy wszystkich tych dziedzin, matematyka, handlowca i strażnika nauk tajemnych – zawiązuje się zatem specyficzna ekonomia, oparta na mocy uobecniania oraz odwlekania śmierci, innymi słowy: pokrewne alchemii żądanie władzy nad czasem. Czytamy w *Poimandresie*: „Z łona Ziemi płynie życiodajna moc, wstępująca w dojrzewające kłosy; z jej łona płyną również tajemnicze czary, sprawiające, że w mało wartościowej rudzie wyrastają żyły złote. Zboże jest darem Demeter, ale złoto jest «darem Hermesa»³². Złoto, litery i liczby to trzy dary Hermesa, boga poprzedzającego Słońce i Księżyc, ojca Logosu, jak głoszą greckie podania, sięgające jeszcze mitologii arkadyjskiej³³.

W kwestii stabilizowania się literackiej alchemii szczególnie ciekawy u istotny dla samego Ważyka jest jednak modernistyczny moment francuski. Potrzeba utrzymania relacji między rzeczami a językiem musiała zostać wówczas nazwana właśnie alchemią, czymś na wzór paranauki, z jednej strony posiadającej swój przedmiot i opisującej ramy „uczciwej” transakcji, z drugiej zawsze wychylonej na drugą stronę, poszukującej idealnego człowieka, idealnej substancji czy idei życia samego w sobie (wszak transmutacja była tylko krokiem do zaprzątającej Fausta myśli – bogactwa jako drogi do nieśmiertelności, pokrewnej idei wymknienia się ograniczeniom życia, a więc stworzeniu życia sztucznego). To moment, w którym odżywa mit kratylejski, a sam Kratylos staje się bohaterem wyobraźni literackiej na niespotykaną dotąd skalę, wypełniając lukę, która naznaczy całą nowoczesność: pustkę pozostałą po procesie odczarowania, gdy język zaczął tracić swoją boską legitymizację³⁴.

Słusznie zauważa Georg Steiner, że to Rimbaud i Mallarmé stoją za najbardziej charakterystycznym dla całej nowoczesności zjawiskiem: zerwaniem kontraktu, zastąpieniem zasady korespondencji świadomością „sztucznych” analogii, które „rozsadzają fundamenty hebrajsko-helleńsko-kartezjańskiej budowli, w której tkwiły *ratio* i psychologia zachodniej tradycji komunikowania się”³⁵. Mallarmé oddziela język od rzeczy, a Rimbaud neguje kategorię „ja” jako prawodawcy i gwaranta dyskursu (do tych kwestii powrócę bardziej szczegółowo dalej). Dla Steinera – podobnie jak dla Ważyka – będzie to ruch filozoficzny, który swój odpowiednik znajdzie dopiero w chemii molekularnej i fizyce cząstek elementarnych, w pismach Wernera Heisenberga, który stwierdzi, że „o związkach można

³² T. Zieliński, *Hermes Trismegistos. Studium z cyklu: Współzawodnicy chrześcijaństwa*, wyd. II, Zamość 1921. Cyt za: Bugaj, *Hermetyzm...*, dz. cyt. s. 17.

³³ Bugaj, dz. cyt., s. 20.

³⁴ Por. G. Genette, *Mimologics*, przeł. T. E. Morgan, Lincolnd&London 1995, s. 201–249 (org. *Mimologiques: voyage en Cratylie*, 1976).

³⁵ G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Warszawa 1994, s. 48.

mówić jedynie jako o wyobrażeniach i paralelach”³⁶. Nie bez powodu w *Alchemii słowa* Parandowskiego temat ten zostanie omówiony w rozdziale *Tajemnica rzemiosła* i choć autor – w sposób zupełnie nowoczesny, tak samo jak Ważyk – zarzeka się, że żadna metafizyczna tajemnica nie istnieje, nie przeszkodzi mu to w wyznawaniu popularnej mitologii i sformułowaniu pojęcia „instynktu poetyckiego” jako naturalnej dyspozycji do metaforyzowania świata i tworzenia mimologicznych podobieństw:

Zanim zasłużył sobie człowiek na arystotelesowskie miano *zoon politikon*, dorósł już dawno do godności *zoon poietikon* – stworzenia poetyckiego. Czyjeż oko pochwyciło podobieństwo między sępem i sową a pewnym stanem duszy i śmiałą parabolą przerzuciło je w przymiotniki „posepny” i „osowiasty”? Czyj to śmiech zakrzepł na wieki w czasownikach „stchórzyć”, „zbaranieć”, „najeżyć się”?³⁷

Drugi ciekawy moment ma miejsce już w XX wieku, gdy bliskie jeszcze alchemicznej idei samodoskonalenia teorie języka przechodzą w teorie zsekularyzowane, ekonomiczne, które towarzyszą choćby modelowi strukturalnemu Ferdynanda de Saussure’a. Wszak traktat o znaczącym i znaczoneym z *Kursu językoznawstwa ogólnego* przepełniony jest takim właśnie myśleniem, w którym negatywnie pojęte (odróżnianie się) relacje wymiany konstytuują wartość znaku (samo pojęcie wartości znaku jest tam jeszcze bardziej problematyczne). Od tej pory język przestaje opłacać konkretne, oznaczane nim idee lub rzeczy, a zaczyna funkcjonować autotelicznie, jako skończony i zamknięty system wewnętrznych mikrotransakcji. Punkt ciężkości przesuwają się z pytania o relację między znakiem i światem na sam znak, ale tym samym eksponuje wpisaną w język pustkę, niemożność „pokrycia” zobowiązania pod nieobecność elementu oznaczanego.

Transmutacja: Ważyk alchemicznie?

Jak zauważa Giorgio Agamben, dopowiadając to, co zwykle umyka nam w kontekście hermetyzmu i mitu kratylejskiego, oraz związanej z nim wymiany metafizycznego podobieństwa na zsekularyzowaną analogię, stawką tak alchemii, jak i literatury, jest życie oraz relacja między nim a pismem:

Nic lepiej nie świadczy o samowystarczalności tekstu alchemicznego, niż jego zwodnicze i nieudokumentowane odniesienie do tego, co jest poza nim. W tym sensie literatura alchemiczna jest miejscem, w którym – być może po raz pierwszy – pismo próbowało osiągnąć swój absolut poprzez odniesienie – zarówno fikcyjne, jak i w sposób nierozstrzygalny rzeczywiste – do praktyki pozajęzykowej. Stąd wynika atrakcyjność

³⁶ Tamże, s. 50

³⁷ J. Parandowski, *Alchemia słowa*, wyd. V, Warszawa 1976, s. 165.

alchemii dla tych pisarzy, od Rimbauda po Cristinę Campo, którzy usilnie starali się zachować jedność obu praktyk: tym, czego pożąдали była dosłownie *alchimie du verbe*, która poszukiwała zbawienia w transmutacji mowy i transfiguracji języka w zbawieniu³⁸.

Agamben wyprowadza stąd jedną jeszcze refleksję, która nie pojawiła się dotąd w rozważaniach nad powinowactwami alchemii i literatury, a która interesować mnie będzie szczególnie w kontekście Ważyka. Pojęcie transmutacji nie dotyczy bowiem tylko metali. Już w hellenistycznych wariacjach zyskuje rys eschatologiczny i zaczyna traktować o duszy (*pneuma*), a właściwie o jej doskonaleniu się w kolejnych przemianach. Filozoficzno-alchemiczne poszukiwanie prawdy jest zatem procesem postępującej zmiany, ruchu, mającego charakter korelacji i oscylowania między życiem a literaturą, a także procesem ukazywania czystej potencjalności, wymykania się bytu z narzuconych mu form życia.

Podmiot, który usiłowałby zdefiniować się i ukształtować wyłącznie poprzez własne dzieło (*opus*), byłby skazany na nieustanne wymienianie swojego życia i rzeczywistości z tymże dziełem. Prawdziwy alchemik jest raczej tym, kto – w dziele i poprzez nie – kontempluje samą potencjalność, która je wytworzyła. Dlatego Rimbaud nazywa „wizję” przemianą poetyckiego podmiotu, którą próbował osiągnąć wszystkimi możliwymi sposobami. To, co poeta, który stał się „widzącym”, kontempluje w języku, nie jest napisanym dziełem, a potencjalnością samego pisania. Biorąc pod uwagę, że wedle słów Spinozy potencjalność jest niczym innym, jak esencją lub naturą każdego bytu, ponieważ ma on zdolność działania, kontemplowanie tej potencjalności jest również jedynym możliwym dostępem do etosu i „sobości”³⁹.

Po *Semaforach* Ważyk wydaje w bibliotece „Zwrotnicy” *Oczy i usta*, wpisując się w nowoczesny okulocentryzm, a przy tym próbując dopisać tym organom racjonalny, empiryczny kontekst: oczami obserwuje się świat, który następnie wypowiadają usta. To, co w efekcie osiąga, jest jednak pozbawionym organów ciałem, sprowadzonym do dwóch dyspozycji i dwóch ruchów pragnienia: patrzenia i mówienia. Ta kwestia wymiany życia na literaturę i (własnego) ciała na pismo będzie zajmowała Ważyka przez kolejne lata. Ale jeszcze bardziej zajmie go problem samej przemiany, metamorfozy, przechodzenia z jednego stanu materii w drugi, z jednej myśli do drugiej, zmiany w czasie jako przepływu lub zerwania. Ten mit będzie podtrzymywał we własnej opowieści o historii awangardy i nada mu z czasem różne nazwy: metonimii przeciw metaforze, jukstapozycji przeciw wynikaniu, analogii przeciw odpowiedniości (korespondencji), materii przeciw abstrakcji i poezji przeciw entropii.

Znamienne, że w *Kwestii gustu* wspomina Ważyk, jak w baśniowych fantazjach literackich interesowały go przede wszystkim właśnie te zmiany form istnienia:

³⁸ G. Agamben, *Opus Alchymicum*, [w:] *The Fire and The Tale*, trans. L. Chiesa, Stanford 2017, s. 126; przekład własny.

³⁹ Tamże, s. 137.

Z upodobaniem odczytywałem strofy *Orlanda Szalonego* w skróconym przekładzie Felicjana. Urzekła mnie Angelika, królowa indyjska, która miała dar znikania. Zdaje się, że wyobrażenia mityczne i baśniowe, które stanowią opozycję wobec sposobu istnienia ludzkiego, nieśmiertelność, znikanie, lewitacja, transfiguracja, zachowanie młodości – pociągały mnie naprawdę, inne mogły zadrasnąć moją wyobraźnię przez swoją osobliwość, jak na przykład wyprawa po uszkodzony mózg Orlanda, ale nie mogły jej usidłać [EL 13].

Gdyby zapytać, na czym polega ten „ludzki sposób istnienia”, Ważykową odpowiedź znajdziemy w humanistyczno-egzystencjalnym modelu zwrotu w stronę człowieka jako materialnej, ułomnej istoty, wrzuconej w świat i heroicznie mierzącej się z jego entropią, zarówno jako utratą informacji, jak i upływem czasu⁴⁰.

Podtrzymywana przez samego Ważyka opowieść – nazywana przez Krzysztoszka „mitem niespójności” – będzie dotyczyć nie tylko alchemicznej niemalże (opisanej jako proces stygnięcia ducha) przemiany awangardysty w klasycystę i kanonicznego tłumacza (w tym dzieł Horacego), ale też przemiany empirysty w materialistę dialektycznego, a potem w materialistę rozczarowanego. Będą to też kolejne przemiany ideologiczno-estetyczne oraz uporczywe śledzenie procesu historycznoliterackiego jako ciągu zmian, czy to charakterze o kulturowym (jak *Dziwna historia awangardy*), czy też poetologiczno-wersologicznym (jak *Esej o wierszu*), a także uważne obserwowanie procesu „transformacji podmiotu lirycznego w poetykach” awangardowych⁴¹. Będzie to wreszcie tropienie duchowych i poetyckich metamorfoz figur wielkich romantyków: *Cudowny kantorek* poświęcony mistyce Mickiewicza i politycznie gorliwe *Przemiany Słowackiego*, z postawionym tam pytaniem o przyszłą formę ducha narodu.

Przede wszystkim trzeba by jednak zapytać, po co Ważykowi alchemia i czy na pewno dotyczyła ona wyłącznie przemiany, a więc – z perspektywy ekonomii symbolicznych – procesualnego charakteru przejść między zjawiskami i konkretnymi formami bytów? Wydaje się, że nie. To bowiem, co w alchemii ma charakter protoekonomiczny – podszyta metafizyką nauka o relacjach wymiany – u Ważyka staje się immunologicznym przeciwciałem w nowoczesności, poddanej władzy neoklasycznej ekonomii. Im bardziej abstrakcyjne stają się w XX wieku relacje między pieniądzem, kapitałem i pracą, tym bardziej „materialistyczna” okazuje się dla autora *Labiryntu* obietnica, składana przez alchemię. Zamiast polityki statystyk, abstrakcyjnych liczb idących w miliony i prób zliczenia świata przez współczesnych ekonomów, które objawiają się jako ideologiczna szarlataneria, alchemia

⁴⁰ Egzystencjalizm potępi on niejako *ex cathedra* w okresie socrealistycznej gorączki, będąc świadomym konkurencji, jaka ze strony Sartre’a zaciążyła w tamtych latach na oficjalnej doktrynie Partii Komunistycznej.

⁴¹ *Rozmowa z A. Ważykiem*, „Tygodnik Powszechny” 1956, nr 3.

proponuje archaiczny i dziecięco naiwny z perspektywy nowoczesnego człowieka, ale zarazem zrozumiały i sprawiedliwy system wymiany, oparty na realnej obecności surowca. Ważyk-materialista zwraca się zatem ponownie za pomocą hermetycznego słownika – i w tym chyba upatrywać trzeba największy paradoks – przeciwko obiektywnej abstrakcji liczb, którym kilkakrotnie już w swoim życiu zufała. Mimo ukrytej w tle wizji przemiany i aury magiczności, nostalgicznie odtwarzanej jako echa „świata sprzed wojny”, alchemiczny słownik próbuje przede wszystkim wstrzymać swobodny przepływ utowarowionych już znaków. Byłby to zatem kolejny zachowawczy gest poety przeciwko wzrastającej entropii – gest zarazem ochrony i czysto estetyczny.

Co najmniej trzy sprawy skłaniają nas więc, by zastanowić się nad alchemiczno-literackimi tropami w twórczości autora *Labiryntu*, a dwie z nich dotyczą jego działalności jako tłumacza. Choć przekład nie jest zdaniem Ważyka tajemnicą lecz zagadką i „jest w nim coś z łamigłówek, rebusa”⁴², jakkolwiek nie próbowałby poeta zrationalizować w ten sposób samego pojęcia tajemnicy, to właśnie w przekładach stoczy z nią swój najważniejszy bój.

W pierwszej kolejności narzuca się kwestia kratylejska oraz wnikliwy esej autora o *Samogłoskach* Rimbauda, nie tylko zdający relację z wieloletnich przygód tłumacza, z ponawianych interpretacyjnych prób i poszukiwania ekwiwalentów w innym języku, ale też wprost rozprawiający się z symboliczną i metafizyczną tradycją lektury wierszy francuskiego poety. Jeśli istnieje jakaś alchemiczna zasada, która łączy głoski z kolorami i pojęciami, to Ważyk za wszelką cenę chce ją zredukować do racjonalnego systemu wymiany, w którym te ekwiwalenty da się odnaleźć dzięki odpowiedniemu dopasowaniu jednostek do ich miejsc w językowych matrycach. Jednym z programowych założeń autora było przecież zaprzeczenie tezy o istnieniu romantycznych korespondencji. Odcinając się więc od symbolizmu, skłonny był Ważyk programowo wręcz negować mimologię: język jest wyłącznie arbitralny, znaki nie wiążą się z rzeczami w żaden magiczny (nawet fonetyczny) sposób, a skoro tak, nie wchodzi też w bezpośrednie relacje wymiany ze światem rzeczywistym. Wiele mówi nam komentarz, dotyczący przekładów Mallarmégo, którym poeta odpiera insynuacje Małgorzaty Baranowskiej:

Niektórzy jednak dziwią się nie Nervalowi [przekładowi *El deshidado* – J.S.], ale temu, że ja tłumaczyłem Mallarmégo. Ja pisze trochę inaczej niż legion mallermeistów francuskich. Kładę akcent na świecie rzeczy, na tym, co jest otwarte na świat, a nie wydobywam jego zasklepienia w sztuce. Nie tłumaczę idei Mallarmégo, tłumaczę jego słowa. Przecież on powiedział, że poezja składa się ze słów i ze składni. A pani powiada, że również z czegoś, co jest poza rzeczami. Co jest poza

⁴² Pojęcie tajemnicy podsuwa sama Baranowska, na co Ważyk odpowiada właśnie matematyczną szaradą i intelektualną grą językową (M. Baranowska, *Znałam Ważyka hermetycznego*, „Twórczość” 1983, nr 8, s. 86).

rzeczami u Mallarmégo, tak jak ja rozumiem. Jest wymiar metafizyczny, o którym ja zresztą pisałem, równocześnie ten świat rzeczy jest bardzo osadzony w obyczajowości. To mnie ogromnie interesuje u Mallarmégo. Ten podwójny sens i obyczajowy, i metafizyczny ukryty za rzeczami chciałem uwypatnić⁴³.

To właśnie ta relacja, pozornie antymetafizyczna, będzie Ważyka przez całe życie interesować. Kwestia arbitralności znaku, połączona z pytaniem o jego materialistycznie motywowaną wartość, zrodzi typowo nowoczesną potrzebę odzyskania świata rzeczy i powrotu do rzeczy samej w sobie (*das Ding*). U późnego, coraz bardziej pesymistycznego pisarza, przybierze ona formę poetyki negatywnej: wymawiania niemożności literatury, wskazywania na nieprzystawalność porządków, na rolę przypadku, na pęknięcia i rozchodzenie się tak sfery materialnej (w czym utwierdzały go dodatkowo osiągnięcia fizyki kwantowej z początku wieku, ale przede wszystkim wszechobecny tryumf języka biurokracji i ekonomii), jak i estetycznej (co skutkuje ostatnim cyklem strofoid *Silva rerum*, zbiorem rozrzuconych, krytycznych refleksji o terażniejszości, rozpadzie i zaniku). Żeby przemóc kratylejską mimologię i przezwyciężyć ekonomiczną abstrakcję wybrał sobie zresztą Ważyk na patronów pisarzy dość nieprzychylnych – Rimbauda i Apollinaire’a, wbrew tradycji skupiając się na rewersie ich poetyk: namacalności doświadczenia, empirycznemu spojrzeniu i roli detalu, osadzającego język na powrót w świecie.

Paradoksalność estetyki Ważyka, objawiająca się kwestionowaniem korespondencji przy równoczesnym pragnieniu materialności, kilkakrotnie zwróciła już uwagę badaczy. Najpierw rozdział poświęcił jej Tadeusz Brzozowski⁴⁴, potem zaś najbardziej wyczerpujące i wciąż aktualne opracowanie zaproponowała Agnieszka Kluba⁴⁵, rozpoczynając właśnie od analizy kratylejskości, przechodząc przez stosunek pisarza do rzeczy i marzenie o bezkodowości komunikacji, a kończąc na strategiach apofatycznych. Obie te prace, zwłaszcza druga z nich, będą mi towarzyszyć, w nie mniejszym stopniu, niż próba Jerzego Świącha *Ważyk metafizyczny*⁴⁶, gdzie kratylejska mimologia dochodzi go głosu choćby w fonetycznej analizie późnych wierszy autora *Wagonu*. Marginalnie odnoszę się też do – narzucającej się tu wręcz tytułem – rozprawy Małgorzaty Baranowskiej *Znałam Ważyka hermetycznego*, która niewiele ma jednak wspólnego z hermetyzmem, a więcej z usilną próbą implikowania poecie ciągłot surrealistycznych.

⁴³ Tamże, s. 85.

⁴⁴ T. Brzozowski, *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka*, Szczecin 1994 (rozdział II: *Od znaków przezroczystych dla rzeczy do rzeczy przerabianych w znaki*),

⁴⁵ A. Kluba, *Poezja mitu kratylejskiego Adama Ważyka*, [w:] tejże, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej 1918–1939*, Wrocław 2004.

⁴⁶ J. Świąch, *Ważyk metafizyczny?*, „Ruch Literacki” 2013, z. 1, s. 35–47.

Drugi wątek translatorski to Ważyk tłumaczący Apollinaire'a i przygotowujący jego *Wybór poezji* dla Biblioteki Narodowej, ale też poetycko idący w jego ślady, borykający się ze *Strefą* i próbujący po swojemu opracować kubistyczne sposoby obrazowania. Wszyscy właściwie kubiści i surrealiści, tłumaczeni przez Ważyka, mieli do czynienia z naukami hermetycznymi, fascynowali się nimi i przenosili je do poezji, ale to Apollinaire był najbardziej w nich zanurzony. Nie tylko czerpał z hermetycznych tradycji, ale też odwoływał się do nich, nieustannie mieszał porządki chrystianizmu, orfizmu i alchemii, symbole religijne zmieniał w obrazoburcze metafory, a metalom, pierwiastkom i żywiołom nadawał nowe znaczenia, świadom, jak wielkim jest to nadużyciem (rodzajem ekonomicznej herezji, profanacji) w sekularyzującym się świecie⁴⁷. Podobne zabiegi podejmie Ważyk w swoich *Oczach i ustach* oraz w *Semaforach*. To znaczące, że przeredagowując te tomy w latach trzydziestych na potrzeby *Wierszy zebranych*, profanacyjne gesty religijne zmieni celowo w akty zwątpienia, ale spychany na margines metafizyczny kontekst wierszy ulegnie przez to jeszcze wzmocnieniu⁴⁸.

W 1913 roku Apollinaire zapowiada francuską awangardę esejem *Duch nowych czasów i poeci*, proces twórczy porównując do alchemicznej procedury i podkreślając funkcjonalność brzmieniowych i typograficznych figur poetyckich, w tym asonansu i aliteracji (jesteśmy zatem w sercu mitu kratylejskiego). Awangardowe postulaty oryginalności, ekonomiczności i umaszynowania spleta z symbolizmem i hermetyzmem, a estetykę na powrót łączy z prawdą i poznaniem:

Ci, którzy w przyszłości będą studiowali dzieje literatury naszych czasów, zdziwią się, że marzyciele, poeci, niczym alchemicy, lecz nawet nie urzeczzeni ideą kamienia filozoficznego, mogli uprawiać poszukiwania, doświadczenia, które ich czyniły pośmiewiskiem współczesnych dziennikarzy i snobów.

(...)

Poezja bowiem i tworzenie to jedno i to samo: poetą należy nazywać tylko człowieka, który tworzy, który jest wynalazcą w granicach, w jakich tworzenie dostępne jest człowiekowi. Poeta odznacza się tym, że odkrywa nowe radości, czasami nawet trudne do zniesienia; można być poetą we wszystkich dziedzinach – wystarczy mieć zmysł przygody i potrzebę robienia odkryć.

(...)

Dlatego poeci nowocześni są przede wszystkim poetami prawdy wciąż nowej. I zadanie ich jest nieskończone; dostarczali wam nieraz powodów do zdziwienia i będą ich dostarczać

⁴⁷ Por. A. Hicken, *Apollinaire, Cubism and Orphism*, London–New York 2002.

⁴⁸ Analizował ten gest najpierw Krzysztozek, a potem Karolina Mykiela: „Porównując utwory w wersji pierwotnej z ich późniejszymi redakcjami, daje się zauważyć wyraźne ograniczanie metaforyki religijnej, jednak przesadą jest twierdzenie, że znika ona całkowicie. Konteksty i nawiązania religijne w *Wierszach zebranych* zostały natomiast zreinterpretowane. W utworach z pierwszych dwóch tomów motywy religijne pełnią funkcje uświęcające i uwznioślające ludzkie ciało, miasto czy fizjologię, zaś w *Wierszach zebranych* wykorzystywane są zazwyczaj do wyrażania zwątpienia i rozczarowania spowodowanych nie tyle zaprzeczeniem istnienia Boga, ile podaniem w wątpliwość sakralnego wymiaru świata” (Mykiela, dz. cyt., s. 73).

jeszcze więcej. Już teraz noszą się z pomysłami bardziej przebiegłymi niż te, które makiawelicznie dały światu pożyteczny i groźny znak pieniądza.

(...)

Jednym słowem, poeci będą za pomocą lirycznych teleologii i superlirycznych alchemii nadawać coraz czystsze znaczenie tej boskiej idei, która jest w nas tak żywotna i tak prawdziwa, która jest tym wiecznym odnawianiem się naszej istoty, tym nieustannym aktem tworzenia, tą poezją wciąż się odradzającą, którą żyjemy.⁴⁹

W 1910 roku wychodzi synkretyczny zbiór opowiadań *Heretyk i S-ka*, w którym spojrzenie na współczesny poecie, mieszczańsko-burżuazyjny ład odsłania swój mityczny, kryptoteologiczny i hermetyczny element jako galeria dziwactw, wypaczeń i społeczno-religijnych transgresji, od kanibalizmu, przez kazirodztwo, po herezje religijne. Bohaterem pierwszego opowiadania jest Ahaswer (mający wyraźnie Faustowskie rysy), potem zaś przez kolejne teksty przewija się cały poczet magów i alchemików (z pokonującym św. Piotra Szymonem na czele), naginających granice mieszczańskiej rzeczywistości. W przekładzie Ważyka opowiadania te ukażą się już w 1928 roku. Nie sposób zbagatelizować tego kontekstu oraz wpływu, jaki musiało to mieć choćby na *Człowieka w burym ubraniu*⁵⁰. W przeciwieństwie do lektury pokrewnych, fantastycznych nowel Marcela Schwoba (polskie wydanie *Żywotów urojonych* przypadło na 1924 roku), od Apollinaire'a Ważyk nie musiał się programowo odcinać jako od modernisty i dekadenta. Alchemicznej transmutacji i wpisanej w nią klęski w *Heretyku...* bezpośrednio dotyczy nawet jeden z tekstów – *Róża Hildesheimu czyli Skarby Królów Magów*, w którym – analogicznie – nieszczęsne fatum prowadzi ku śmierci i szaleństwu dwoje młodych kochanków: piękną, cnotliwą Elżę (nazywaną różą, a więc skarbem miasta) i opętanego ideą skarbu trzech króli Egona, który pragnie się wzbogacić, by móc poślubić dziewczynę⁵¹.

⁴⁹ Por. G. Apollinaire, *Duch nowych czasów i poeci*, przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1968, nr 6.

⁵⁰ Wiele lat później Ważyk wykorzysta również Apollinaire'owskiego Amfiona jako figurę poetycką – walki pamięci (wiersza) z czasem. Apollinaire już w przypisach do *Zwierzyńca*.. powoływał się na „biblię hermetyzmu” *Poimandresa* Hermesa Trismegistosa, łącząc światło z krzykiem i malarstwem, oraz przypominając, że wedle mitologii greckiej Merkurj podarował trzy podobne liry Apollinowi, Orfeuszowi i Amfionowi właśnie (przeł. A. Międzyrzecki, s. 15). Hiram i Hermesa splecie z kolei autor *Strefy w Katedrze w Kolonii* w typowo ekonomicznym kontekście: „Oto co wiem Katedro o twojej historii/ Świadkiem Hiram Rachunek opierać na wierze/ Jest głupotą (...) Lecz katedra jest boga wielkiego świątynią/ Którego stworzył człowiek gdyż ludzie bogów czynią/ Jak Hermes Trismegistos w swym Pimandrze pisał” (przeł. J. Kwiatkowski, s. 436, 439). Biblijny Hiram I, oszukany król Tyru, który najwyraźniej nie miał głowy do interesów, albo też pokrewny mu Hiram-budowniczy, architekt, zgodnie z wolnomularską legendą wykonawca Świątyni Salomona, ten, który zna imię Boga i figuruje jako symbol wyzwolenia wszystkich robotników, da imię bohaterowi poematu Ważyka *Hiramis*.

⁵¹ Po wysłuchaniu ewangelii o trzech królach Egona opętuje szaleńcza z pozoru (ale bardzo sensowna w kategoriach alchemicznych) myśl: że skarb można odnaleźć i że jest on receptą na ekonomiczny niedostatek. „Od tego dnia Egon nie mógł uśmierzyć w sobie myśli o tych mędracach ze Wschodu, których on, protestant, wyobrażał sobie zgodnie z katolickim podaniem, w koronach i w liczbie trzech: Kacpra, Baltazara i Melchiora. Króle magowie, z negrem pośrodku, defilowali przed nim. Wszystkich trzech wyobrażał sobie niosących złoto. W parę dni później widział już ich wyłącznie pod postaciami i w stroju nekromantów alchemików, co wszystko na swej drodze przetapiają w złoto” [org. *Quelques jour plus tard, il ne les vit plus que sous les traits et le costume de necromants alchimistes transmuant tout en or sur leur passage.*] (G. Apollinaire, *Heretyk i S-ka*.

Trzecia sprawa to sam Ważyk, ów „umysł oschły, talmudyczny”, a przy tym umysł pełen paradoksów, orficki i pragmatyczny; człowiek księgi i buchalter, który w słowach szukał recepty na przemiany świata, ocalenia przed upływającym czasem, ale receptę taką chciał wyliczyć stylometrycznie, sporządzić formułę, w której się „wiersz polski” po platońsku zmieni w najdoskonalszy, bo najbardziej abstrakcyjny język matematyki (*Esej o wierszu*) lub zupełnie zniknie. Jest zatem Ważyk od wyklinania zabobonów, od potępiania hermetycznych ciągów zagubionego w kabale i przepowiedniach początku wieku, od zwalczania symbolistycznych i metafizycznych teorii języka poetyckiego jako teorii reakcyjnych i dekadencjonalnych. Ale jest też późny Ważyk, który „wraca do piosenki”, do rytmu jako remedium pamięci, próbujący spowolnić i ujarzmić czas za pomocą wersologicznego pietyzmu.

Jest też Ważyk od krystalicznych metafor, ten, który szczególnie ceni w wierszach metale szlachetne i ten, który po wojnie waży słowa, jakby mieszał składniki receptury, z chemiczną precyzją, bez ornamentów i naddatków, ale wciąż z alchemicznym pragnieniem odnalezienia klucza do przepaści. A ta zdaje się otwierać przed autorem tak naprawdę dopiero w latach sześćdziesiątych. Jeśli wczytać się uważnie we wczesne wiersze, te z okresu *Semaforów* zwłaszcza, okaże się, że większość z nich odnosi się w jakiś sposób do hermetycznej symboliki. Nie jest to stwierdzenie, na bazie którego ktokolwiek zechciałby udowadniać – kuriozalne moim zdaniem, ale też mało produktywnie interpretacyjnie – wpływy alchemii na poezję Ważyka. Chodzi raczej o dostrzeżenie, że wczesne wiersze na skalę niespotykaną w całej Awangardzie Krakowskiej i poprzedzającym ją polskim futuryzmie dotyczą metalurgii i tajników duchowej przemiany (może poza Aleksandrem Watem, ale żywioł hermetyczny ujawnia się u niego na nieco innych zasadach, związanych z bliskością tradycji judaistycznej).

Alchemiczna analogia funkcjonowałaby u autora *Semaforów* na dwa co najmniej sposoby: 1) poprzez myślenie o działaniu literackim jako nieustannej przemianie samego siebie w *opus*, oraz 2) poprzez zakorzenianie abstrakcyjnego systemu języka w materii, jako próbie ocalenia świata albo przynajmniej utrzymania jego pozornej stabilności, opartej na równowadze aktów wymiany (słów i rzeczy, energii i czasu)⁵². Nie będzie mnie zatem

Opowieści, przeł. A. Ważyk, wyd. I, Warszawa 1928, s. 118). Apollinaire tworzy tu grimmowską z ducha baśń, układającą się do słów znanej dziecięcej rymowanki *Ringel, Ringel, Reise*, osnutą wokół historii „tysiącletniej róży”, rosnącej przy katedrze w Hildesheim.

⁵² „Mit niespójności” – który uważnie śledzi w swoich rozważaniach Krzysztof – składa się u Ważyka z dwóch, uzupełniających się części: 1) afirmacji przypadku i związanej z tym potencjalności, którą XX wiek odkrywa zarówno w sferze nauk ścisłych, ludzkiej psychiki, jak i poetyki oraz 2) krytyki rozpadu stabilnego świata i konsekwentnego oddalania się języka od rzeczywistości, w którym to procesie idea postępującej entropii

interesować u „hermetycznego Ważyka” sama Tajemnica, z której sedno uczynili Baranowska, Kluba i Święch, lecz przemiana i wymiana, jako elementy symbolicznej ekonomii, albo innymi słowy: tranzycja i transakcja.

Mimo krytyki symbolizmu, która pojawia się już w pierwszych znanych nam tekstach Ważyka (choćby wiersz *Na marginesie programu*), nadal wykorzystuje on zsekularyzowaną matrycę młodopolskiej (a bardziej nawet francuskiej, modernistycznej) alchemii i samą ideę transmutacji w stopniu nie mniejszym, niż Józef Czechowicz. Na razie przypomnijmy te wiersze tylko z tytułów: *Liryka, Hiacynt, Boruta, Apolog, Cyrk, Aorta, Dyscyplina, Hiramis, Zatopiona kopalnia*. Przedwojenny Ważyk, poeta z wczesnych lat dwudziestych, jest wzorowym, poetyckim metalurgiem: gwiazdy zmieniają się u niego w metale, te z kolei przechodzą w kamienie szlachetne, żywioły zyskują swój astrologiczny kontekst, a postacie mityczne hermetyczne tło, w którym przychodzi im pełnić prometejskie role alchemików. Wszystkiemu patronuje pragnienie przemiany języka poetyckiego „w złotą mowę bogów” [*Dyscyplina*, WW 35] i choć niejednokrotnie negowany jest symboliczny aspekt znaku i wypowiedana chęć rejestrowania prostych obrazów życia codziennego, filtrowanych przez własne doświadczenie i konstrukcję psychiczną podmiotu, obrazy te lubią rozbłyksiwać kolorami metali i kamieni szlachetnych i wdawać się w – niepotrzebne z perspektywy poetyckiego realizmu – procesy postępującej metaforyzacji.

Ważyk zachowa te inklinacje nawet później, w okresie socrealistycznym, gdy będzie chciał z jednej strony uprawiać swój model wiersza empirycznego i intelektualnie ujarzmionego, wiersza-modelu psychiki, z drugiej zaś psychika ta okaże się niebywale prostacka, zaślepiona przez nowe mity i uwikłana w ludowe sylogizmy. Nie wątpię, że powrót do mitycznych korzeni i swoista łatwość wykorzystywania pewnych matryc jest tu celowa, wedle maksymy „Bogu świeczkę i diabłu ogarek”. Część z socrealistycznych wierszy możemy uznać po czasie za kuriozalne, a i sam Ważyk miał do nich wątpliwy stosunek, ale przypomnijmy choćby słynną *Piosenkę o Coca-Cola*:

Dobrze wam było pić Coca-Cola.
Ssaliście naszą cukrową trzcinę,
zjadali nasze ryżowe pola,
żuliście kauczuk, złoto, platynę,
dobrze wam było pić Coca-Cola.

My, co z bagnistych piliśmy studzien,
dzisiaj pijemy wodę nadziei,

(fizyka) spotyka się z filozoficznym toposem wieży Babel: komunikacyjnego impasu lub całkowitej niemoty, jak w wierszu *Entropia*. W tym sensie pierwsza analogia alchemiczna odpowiadałaby kontekstowi afirmacyjnemu owego mitu, druga zaś krytycznemu.

męstwo, którego źródło jest w ludzie,
pijemy wodę w górach Korei,
my, co z bagnistych piliśmy studzien.

[WI 56]

Oprócz bipolarnego podziału: my-wy i wpisania Coca-Coli w kontekst ekonomiczny, w walkę między dwoma imperiami i tym samym dwoma porządkami społecznymi: komunizmem i kapitalizmem, ZSRR (bo Chiny i Korea funkcjonują tu właściwie jako kolonie) i Ameryką, mamy też proste przeciwstawienie dwóch magicznych napojów. Jeden z nich przynosi śmierć, symbolizuje wyzysk i ośpienie (fałszywą świadomość, ale też amok narkotyczny – „po coca-cola błogo, różowo”), drugi zaś to „woda nadziei”, życiodajne i mistyczne źródło oświecenia, które wciela postęp cywilizacyjny (wszak bagniste studnie ustępują czystej wodzie) i zarazem postęp komunizmu, z jego wiarą w przyszłość. Te proste opozycje wygrywa Ważyk nie materialistyczną refleksją o starciu mocarstw, ale właśnie poprzez topos „eliksiru życia” (do tego pojęcia wróci jeszcze w *Wagonie* pesymistycznym *Eliksirem życia*, wierszem o samym sobie i o klęsce XX-wiecznego alchemika, który zmienia się w znudzonego konsumenta⁵³). Jeden napój jest rzeczywiście efektem i zarazem symbolem przemiany duchowej (męstwo, wola i nadzieja), drugi zaś zdobywa się „za parę centów”, a więc przychodzi z innego, skażonego świata i uwikłany zostaje w kapitalistyczną ekonomię pieniężną. *Piosenka o Coca-Cola* rozgrywa się po manichejsku między życiodajną wodą i trucizną, oświeconym materializmem dialektycznym i nieczystą, bo urynkowaną materią, surowcami (kaczuk, złoto, platyna), jakby od mitologicznego myślenia nie dało się uciec nawet w epoce partyjnie podyktowanej estetyki.

Rzućmy okiem najpierw na wczesną twórczość Ważyka, która realizuje zsekularyzowaną, odczarowaną matrycę języka symbolistów (w takim samym stopniu, jak Apollinaire powtarzał Baudelaire’a). W kolejnej części rozdziału interesować mnie będzie Ważyk w towarzystwie Rimbauda, taki, który toczy swój bój z symbolistami, wyklina ich naiwną wiarę w magię języka i koniec końców próbuje zrationalizować ideę semiotycznej wymiany. To ona w sposób tragiczny utrzymywać będzie szew widzialnego świata, a zauważmy, że będzie to równocześnie szew ideologii, jako siatki strukturyzującej poruszanie się w rzeczywistości. Chcę zatem spojrzeć na alchemię literacką jako aberrację (herezję)

⁵³ To ciekawe, że Ważyk zestawia w jednym wierszu trop zdesakralizowanej już alchemii jako klęski awangardowego projektu estetycznego z figurą znudzonego i zubożonego konsumenta w galerii handlowej, który na rzeczy patrzy wyłącznie jak na niepotrzebne mu towary: „W niejednym obcym mieście / wchodziłem do domu towarowego / jeździłem z piętra na piętro / oglądałem rzeczy które mnie nie odchodzą / (...) ta jazda była jak monotonna recytacja / jak oratorium bez chórów / jak codziennie powtarzana pomyłka / jak daremna wyprawa nie wiadomo po co / jak wyprawa po eliksir życia” [W 28]. Monotonia ruchu w górę i w dół, bezowocnego krążenia po sklepie (konsumpcji jako czasu martwego), jest zarazem monotonią ostatecznie wyalienowanego życia, a więc życia utraconego, którego nie udało się ocalić.

racjonalistycznej ekonomii XIX i XX wieku, która nie ukrywa swoich metafizycznych korzeni. W grę wchodzi tu też inna kwestia, z natury komparatystyczna: jakie miejsce zajmuje, empiryczny, materialistyczny i awangardowy Ważyk w europejskim kanonie nowoczesnych poetów-alchemików, z Poundem, Eliotem i Yeatsem na czele?

Pamiętajmy, że początek wieku, którym tak zachwycił się autor *Semaforów* jako typowy przedstawiciel awangardy, i któremu intelektualnie próbuje towarzyszyć choćby w powojennych esejach, to czas gwałtownego rozwoju chemii i fizyki, ale nie tylko w popularnych teoriach Alberta Einsteina czy Wernera Heisenberga, żywo dyskutowanych przez większość literatów tamtych czasów. W 1901 roku dokonano pierwszej „transmutacji”: Frederick Soddy i Ernest Rutheford zmienili radioaktywny tor w rad, a potem sformułowali teorię rozpadu radioaktywnego⁵⁴. W 1904 William Ramsay i Soddy odkryli przechodzenie (rozpad) radu w hel, doświadczalnie potwierdzając tezy o promieniowaniu gazów (dodajmy, że każdy z nich otrzymał Nagrodę Nobla z chemii: Ramsay w 1904, Rutheford w 1908, a Soddy w 1921). Ramsay dalej prowadził eksperymenty z promieniowaniem, a w jednym z opublikowanych w pierwszej dekadzie wieku pism wprost odnosił się do interesującego nas zagadnienia, pisząc, że „jest to pierwszy przypadek transmutacji, na którą przedstawiono rozstrzygające dowody”⁵⁵. Dzisiaj potrafimy, wykorzystując wysokie energie, zmienić np. rtęć w złoto, spełniając alchemiczne marzenie sprzed wieków, choć proces ten jest zupełnie nieopłacalny (powstała w taki sposób w reaktorze bryłkę złota można podziwiać w m.in. Chicago, w Muzeum Nauki i Przemysłu).

Za pierwszymi fizyczno-chemicznymi transmutacjami stali zatem naukowcy angielscy i to do ich osiągnięć wprost odnosi się w jednym z wierszy Ważyk. W *Najcieplejszym oddechu*, erotyku zresztą, ale – jak przystało na autora *Oczu i ust* – erotyku filozoficznym, który dotyczy tyleż miłości fizycznej, co fizyki i chemii, pojawia się dwukrotnie refren, splatający powyższą przemianę z tematyką mistyczną:

Wyprawę do bieguna czytam z twojej twarzy
z profilu twojej twarzy rewolucję w Chinach
wyspę rozsadzoną przez wrzący acetylen
przeobrażenia pierwiastków w Londynie
Tam również jest Atlantyda odkryta przez łódź podwodną
Było to w czasie wojny którą wchłonałem za wcześniej
(...)
Czy potrafię mówić kiedy nikt już nie śmie?

⁵⁴ Wiąże się z tym anegdota, wedle której Soddy nazwał odkrycie właśnie transmutacją, Rutheford zaś odrzekł: „Na Boga, nie nazywaj tego tak, bo posadzą nas o uprawianie alchemii!”. Por. J. T. Thaddeus, *The Self-Splitting Atom: The History of the Rutherford-Soddy Collaboration*, London 1977, s. 42, 58–60, 111–117.

⁵⁵ M. Mladjenović, *The History of Early Nuclear Physics (1896–1931)*, Singapore–New Jersey–London–Hong Kong 1992, s. 156–157.

Wymówić zawiłą
szaradę okrytą atlasem twojej sukni
gdy pod płaszczykiem interesu miłość
coraz zręczniejsz przemycasz dla wolności smutnej
W każdej kropelce wody jest kropelka wina:
w Londynie dokonano przemian na pierwiastkach
S. O. S
to woła wyspa która tonie

[WW 71]

Oddech i tchnienie były sercem alchemicznych teorii, od kiedy połączono pneumę z ideą transmutacji i tworzenia życia. Problem „ciepła oddechu”, jako życiowego ognia, zajmował już starożytnych alchemików z okresu hellenistycznego. Nietrudno też dostrzec, że mit Atlantydy splata się w wierszu Ważyka z próbą dokonania summy współczesnej nauki, a niezwykle odkrycie transmutacji – udowodnionej fizycznie⁵⁶ – staje się swego rodzaju zagrożeniem dla tych tajemnych, wymarzonych krain mitycznych, o których bajali surrealiści, a które tak uwielbiał Ważyk (Inkipo, Ofir). Ale staje się też potwierdzeniem alchemicznej zasady: jedność w wielości, wielość w jedności, wszystko przechodzi w siebie wzajemnie, bo składa się z tych samych cząstek i energii. Poetyckie przetworzenie sprawia, że to odkrycie okazuje się dowodem na kolejną profanacyjną reakcję, w której woda zasadnie przechodzi w wino (co odnosi czytelnika do sytuacji z Kany Galilejskiej, interpretowanej z kolei teologicznie jako prefiguracja samej Eucharystii, tu wyraźnie zdesakralizowanej). Czy Ważyka bardziej pasjonuje londyńskie odkrycie Soddy’ego i jego partnerów, przenoszące alchemię *Oczu i ust* po prostu w dziedzinę fizyki kwantowej, czy też upatrywana w tym zapowiedź ostatecznego odczarowania świata, idąca w parze z mitem tonącej Atlantydy, krainy dzieciństwa, w której wszystko było możliwe?

Prócz przełomu w naukach ścisłych, do którego regularnie odnosi się autor w swoich pismach, był to też wiek rozdarty między dwoma wojnami, rozpaczliwie chwytający się irracjonalnych, mistycznych i kabalistycznych wizji, wyczekujący katastrofy; wiek synkretyzmu, w którym zlaicyzowane elementy chrześcijańskie łączyły się z tęsknotą za Tajemnicą. Odreagowując doświadczenia wojenne, diagnozę taką zawrze Ważyk choćby w alegorycznym *Szkiele pamiątki z Serca granatu*, w którym możemy dopatrywać się również rozprawy z wcześniejszym *Najcieplejszym oddechem*:

Rozmowy przy kolacjach, czy w knajpach przy wódce,
słowa tęczujące, w których dudni chaos.

⁵⁶ W *Epizodzie* pojawi się wspomnienie o jeszcze innej przemianie (przypomnijmy: akcja powieści dzieje się w 1924 roku, w tym samym mniej więcej czasie, co pisane były wiersze do *Oczu i ust*, a sama powieść krok po kroku streszcza idee z kręgu „Almanachu Nowej Sztuki”, w tym próbę połączenia klasycyzmu z awangardowym eksperymentem i rewolucjami naukowymi): rozbiciu atomu azotu, którego dokonał w 1919 Rutherford za pomocą promieniowania alfa [E 34].

W tych latach bowiem w ludziach nie najgorszej woli
reakcja maskowała się zgiełkiem w umysłach,
pojęcia gmatwały się jak niegdyś bogowie w epoce synkretyzmu,
pewien mój znajomy malarz
przez trzy godziny bez przerwy potrafił mówić od rzeczy,
inni układali krzyżówki,
czekali na kataklizm,
jak na upiorną fotografię zbiorową w wybuchu magnezji,
czytali Nostradamusa.

[WW 71]

Skomentujmy krótko tę jedną strofę ze *Szkicu pamiętnika*, z tej najważniejszej obok *Pożegnania z Inkipo* i *Poematu dla dorosłych* próby „ponownych narodzin”, rozrachunku z własną przeszłością i – jakże charakterystycznego dla autora *Labiryntu* – wyłonienia się na nowo z popiołów pamięci oraz choroby umysłu: ciemności, obłądki i niemoty. Toposem choroby (więcej o tym w rozdziale VI) zaczynał wszak Ważyk inicjację poetycką w *Semaforach* (*Morze*, S 5), tak wracał po wojnie, tak zrzucił też z siebie socrealizm, a wreszcie w ostatnich wierszach z tomu *Zdarzenia* w ten sam sposób zanegował mit kratylejski. Pomińmy na razie wątek biblijny, gdy „dziesięciu sprawiedliwych ginęło w Hiszpanii”, bo wszak utwór ten zbudowany jest w całości na tej biblijnej kanwie: ludzi dobrej woli i „ludzi nie najgorszej woli” oraz nieuchronnej zagładzie Babilonu/Sodomy. Sam zacytowany fragment zawiera kilka przynajmniej rzeczy, które powinny zwrócić naszą uwagę w kontekście realistycznej przecież konwencji, w której pisane było całe *Serce granatu*: mamy „tęczące słowa” i dudniący w nich chaos, mamy zgiełk w umysłach i zagmatwanie pojęć, wreszcie mamy też fotograficzno-alchemiczny wybuch magnezji, będący zarazem rozbłyskiem oślepiającym (anty-oświeceniem) i pokoleniowym prefiguracją przyszłych wybuchów bomb. To obraz pomieszania języków, ale nie w sensie zaburzenia możliwości komunikacji (wszak toczą się „rozmowy przy kolacjach”, a słowa tęczą przy wódce), lecz zaburzenia innej, wyższej komunikacji, innymi słowy: obraz „zerwanego kontraktu”. Układanie krzyżówek, szarady – co może być i aluzją do konstruktywistycznych założeń Peipera, które często krytykował Ważyk, i np. do analitycznych prób Chwistka czy Witkacego, ale też do własnych wierszy z młodości poety – okazuje się tu psuciem języka, siłą inflacyjną, w której wytraca on swoją wartość.

Co ma na myśli Ważyk przez mityczną epokę synkretyzmu i skąd nagle to pragnienie jednorodności, klarowności, ładu? Zapewne chodzi mu o starożytność, czasy mieszania się pogańskich bogów, czyli proces, u którego początku jest wymiana Thotha na Hermesa, u końca zaś pełen fałszywych obietnic, przeinwestowany symbolicznie, renesansowy traktat Nostradamusa. Ale chodzi mu też o przełom XIX i XX wieku, o przechodzenie francuskiego modernizmu i symbolizmu w poezję *stricte* nowoczesną, o narodziny awangard, zwłaszcza tej

francuskiej, z ducha zlaicyzowanego hermetyzmu. Nie bez powodu w *Zeszytach wierszy francuskich* zapowiedź przekładów Apollinaire'a poprzedza taki passus:

Jesteśmy na początku stulecia. (...) [O]dnawione tradycje osiemnastowiecznego racjonalizmu, umiarkowany libertynizm w walce z ascezą i duchologią, zainteresowania religioznawcze, na nowo rozbudzone dzięki pracom Reinacha, smak do apokryfów, do motywów mistyfikatorskich, gust antykwaryczny, tropienie wierzeń peryferyjnych i dziwacznych jako równouprawnionych z wierzeniami powszechnymi. Nie każdy był Anatolem France'em, ale cała generacja postępową oddychała tą atmosferą umysłową. [ZWF 12]

Szczególną uwagę zwracają w przytoczonej strofie *Szkiele pamiętnika* najdłuższe wersy, ich nieprzystająca do reszty potoczność i gadulstwo, jakby musiały zostać dopowiedziane do końca za wszelką cenę i jakby wylewał się z nich właśnie ten synkretyczny, hellenistyczno-ornamentacyjno-dekadenski zbytek („reakcyjny” – napisze nawrócony, ortodoksyjny stalinista Ważyk). W stosunku do 13- i 11-zgłoskowych wersów z początku, ten o bogach ma aż 25 zgłosek, ten o malarzu 16, o magnezji zaś 18 wobec okalających go 7- i 8-zgłoskowych partii. Doskonale słyhać w głośnej lekturze, jak „upiorna fotografia zbiorowa” wymyka się konturem intonacyjnym długości oddechu, jak wszystko w tym zdaniu narasta i czeka na ów finalny „wybuch magnezji”. Bardziej interesujące jest jednak w naszym kontekście zdanie „mój znajomy malarz/ przez trzy godziny bez przerwy potrafił mówić od rzeczy”. Któż jest tym znajomym malarzem? Strzebiński? Witkacy? Chwistek? (na te osoby wskazywałyby ton potępienia iście babilońskiego *fin de siècle'u*). Jego grzechem – bo wszak mówimy tu o biblijnym kontekście, o winnych zagłady Sodomy – jest „mówienie od rzeczy”, co potocznie znaczy ‘gadanie bzdur’ („O gaduły gaduły gaduły” [Z 38]), ale jesteśmy w słowniku Ważyka, między zdaniami o synkretycznych bogach oraz krzyżówkach i przepowiedniach Nostradamusa, a więc w sercu kratylejskiego mitu dotyczącego właśnie relacji języka i rzeczy. Grzech, który popełnia malarz, to tak naprawdę pogłębianie przepaści, słowa używane nadaremno, język mętny i zdewaluowany, który utracił kontakt z rzeczywistym (materialnym) światem.

Powojenna kratylejskość Ważyka objawia się w konsekwentnym negowaniu symbolizmu językowego, ale to pociąga za sobą oparcie koncepcji wartości języka poetyckiego na oszczędności (ekonomizacji), a nie trwonieniu. Skoro semantyka komunikatu nie zyskuje przez namnożenie informacji, lecz przez wyższy stopień zorganizowania formalnego (topos Amfiona), to bezzasadne jest wdawanie się w to wszystko, co Apollinaire określi mianem poetyckiej alchemii: aliteracje, magiczne glosolalia, anagramy, echa fonetyczne i homonimie. W *Labiryncie*, najnowocześniejszym poemacie, na jaki zdobędzie się Ważyk, poemacie oddającym upływ czasu, jukstapozycyjne przeskoki myśli i postępującą

nieuchronnie entropię, ta symbolistyczna zasada *correspondances* zostanie zanegowana wprost:

Są analogie choć nie ma podobieństw
I analogie także wygasają
Ludzie przechodzą mówią albo milczą
ten ruch bez wątku powraca falami.

[L 6]

Świat rozchodzi się w szwach, a zabezpieczające go mechanizmy, figury poetyckie, będące równocześnie pewnymi sposobami strukturyzowania języka i myśli, przestają działać. O ile jednak zasadnicze stwierdzenie „nie ma podobieństw” odnosi się właśnie do metafizyki XIX wieku, przeciwko której Ważyk wystąpił z własnymi teoriami języka poetyckiego opartego na przyległości, o tyle analogia odnosi się już do wieku XX: do odczarowanej, wyzbytej metafizycznej aury świadomości, że wiązanie świata odbywa się na prawach uogólnień i zestawień, a porównanie funkcjonuje zawsze „na wiarę”, jest obietnicą bez pokrycia. Nawet te obietnice tracą jednak swoją moc, tzn. „wygasają”, jakby w ich umownym działaniu mimo wszystko tkwiła kiedyś energetyczna ciepłota, ogień lub metafizyczny blask.

Translacja: Ważyk prze(d)kłada Rimbauda

Szukałem pracy we wszystkich portach Morza Czerwonego, w Dżiddzie, Suakinie, Massauï, Hodejdzie itd. Przyjechałem tu po próbach znalezienia czegoś w Abisynii. Po przyjeździe byłem chory. Pracuję u kupca handlującego kawą i otrzymuję tymczasem tylko siedem franków. Kiedy zbiorę kilkaset franków, wyjadę do Zanzibaru, gdzie podobno jest co robić.

A. Rimbaud

Choć *Alchemię słowa* (*Alchemie du verbe*) z *Sezonu w piekle* przełożył Jan Kott, a nie Ważyk osobiście, to zarówno figura Rimbauda-poety nowoczesnego, jak i jego wiersze, były dla autora *Wagonu* kluczowe. Nie tylko zredagował on wybór tekstów francuskiego poety, ale od niego zaczął też opowieść w jednej ze swoich antologii francuskiej poezji *Od Rimbauda do Eluarda* (1964). Choć zwykle wskazuje się raczej na bezpośrednie inspiracje Apollinaire’em i kubizmem (choćby z powodu pracy nad monumentalnym wyborem wierszy w serii Biblioteki Narodowej), zza jego pleców zawsze przemawiają u Ważyka jarmarczno-ekonomiczne aleksandryny *Statku pijanego*.

Do Rimbauda oraz jego koncepcji poezji autor *Labiryntu* wracał kilkakrotnie, m.in. redagując wiersze wybrane z 1949 roku, pisząc rozbudowany esej *Abecadło Rimbauda* (lekcja

Samogłosek) czy podsumowując własne lektury w *Kwestii gustu*. Każdy ten powrót więcej mówi jednak o nim samym, niż o autorze *Illuminacji*. Jak pisze w *Dziwnej historii awangardy*, w znaczącym podrozdziale *Odwet materii*, przeciwstawiając Rimbauda Mallarmému:

Rimbaud to otwarcie poezji na życie, na życie, które trzeba zmienić. Mallarmé to poezja zamknięta w sobie, względnie zamknięta, bo jednak nasycona realiami swoich czasów i przekazująca wrażliwość epoki wiktoriańskiej. Rimbaud rozszerzał możliwości wyobraźni, Mallarmé – możliwości słowa. Rimbaud opowiadał się za naturą i gardził sztuką, Mallarmé wyznawał kult sztuki i odcinał się od natury. Rimbaud stał się gwiazdą przewodnią dopiero dla generacji Apollinaire’a, dla czasów poetyckiego przełomu, który odbywał się pod hasłem życia, a później dla surrealistów, pod hasłem wyobraźni [DHA 23; podkreślenie – J.S.].

Ważyk opowiada się za szkołą tego pierwszego, za poezją otwartą na życie i grę wyobraźni, po przeciwnej stronie umieszczając Mallarmégo, jako miłośnika słownych łamigłówek i intelektualizmu, prowadzącego czytelnika na manowce. Jest to o tyle istotne, że właśnie w tamtym czasie we Francji zerwany zostaje w poezji romantyczny kontrakt, ściśle wiążący słowa z rzeczami. Zarówno Rimbaud, jak i Mallarmé (a potem jego bliscy i dalecy uczniowie – Paul Valéry, Rilke, Peiper – jak to widzi Ważyk) musieli zatem zawiązać ten kontrakt na nowo, na własnych zasadach. Pierwszy z nich wybrał drogę pragmatyczną i zgodną z przyszłą linią awangardy: wcielić poezję w życie, do granic, za którymi literatura znika, a praca poetycka ustępuje pracy zarobkowej. Jest w tym jakieś symboliczne pęknięcie, że po genialnych, młodzieńczych dziełach, Rimbaud wybiera zawód pośrednika handlowego w firmie Bardey, a potem zakłada własną spółkę w Afryce, zajmującą się m.in. handlem bronią i dobrami luksusowymi. Drugi z nich zapoczątkuje poezję autoteliczną i intelektualną, rozpaczliwie poszukując utraconych korespondencji ze światem w liczbach, zmysłach i kolorach (i staje się – zdaniem Ważyka – patronem literackiej „gry w chowanego, gry na zmyłkę, sztuczności i literackości jako zalet poetyckich” [DHA 23]). Jak pisze Georg Steiner o tym właśnie momencie francuskiej poezji, ale właściwie o momencie kluczowym dla całej zachodniej literatury:

To przesunięcie po raz pierwszy deklaruje Mallarmé, oddzielając język od jego zewnętrznych odniesień, oraz Rimbaud, dekonstruując pierwszą osobę liczby pojedynczej. Te dwie propozycje, i wszystko, co ze sobą niosą, rozsadzają fundamenty hebrajsko-helleńsko-kartezjańskiej budowli, w której tkwiły ratio i psychologia zachodniej tradycji komunikowania się. (...)

Organizacja naszych zmysłów oraz struktury, które tworzą intelekt i ekspresję, są poza naszym poznaniem lub odnoszą się do samych siebie. Język osadzony jest w tych strukturach. Nie istnieje żaden zewnętrzny archimedesowy punkt podparcia, dający mu autonomię i sankcję autorytetu. (...) De Saussure nada mu formę kanoniczną i semantyczną. Lecz Mallarmé idzie dalej i to on podejmuje ontologicznie decydujący krok. (...)

Oto stoimy w miejscu dokładnego rozszczepienia dróg semantycznych, które prowadzą, także, ku współczesności w dyskursie fizyków, ku postulatowi Heisenberga, że „o związkach można mówić jedynie jako o wyobrażeniach i paralelach”⁵⁷.

Można powiedzieć, że tutaj wszystko się zaczyna – przygoda literatury pięknej jako dziedziny estetycznej, obarczonej kratylejską tęsknotą oraz historia tematyzowanych ekonomii symbolicznych, w tym ekonomii reprezentacji i afektu.

Obu poetów scharakteryzuje Artur Hutnikiewicz łącznie, operując tym samym pojęciem, właśnie jako „alchemików słowa”⁵⁸. Ale dla Ważyka alchemia Rimbauda i Mallarmégo to dwie różne praktyki, dwie różne postacie symbolicznych ekonomii znaku. Autor *Sezonu w piekle* był radykalnym materialistą, a wszelkie ukryte (metafizyczne, znakowe) i jawne (np. handlowe) wymiany odbywały się u niego z pośrednictwem materii: towarów, dóbr, pieniędzy, ciała, a przede wszystkim związane były z koncepcją pracy. Podstawowe zerwanie dokonuje się tu w instancji autorskiej, w pojęciu podmiotu, który odtąd cechuje uświadomiona nietożsamość (co dla Steinera jest aktem bluźnierczym wobec ontoteologicznej tożsamości Boga i znaczenia wedle maksymy „Jestem, który jestem”⁵⁹). Mallarmé okazuje się tymczasem abstrakcyjnym intelektualistą, „chemikiem symbolizmu”⁶⁰: działa na pojęciach i liczbach, rachuje i spekuluje słowem, aż staje się patronem poetyckiego probabilizmu w poemacie *Rzut kości*⁶¹. Jak pisze o nich Jacques Rancière, odwołując się do własnych koncepcji dzielenia pola zmysłowego (postrzegalnego) przez sztukę i ustanawiania przez nią nowego ciała politycznego:

Mallarmé starał się utożsamić funkcję poetycką z ekonomią symboliczną, która dopełniłaby prostą równość monet, słów w gazecie i głosów w urnie wyborczej. Przeciwstawia on wertykalną celebrację wspólnoty horyzontalności „demokratycznej równiny” (Platońskiej równości arytmetycznej). Z klei Rimbaud stara się wypracować nową pieśń dla wspólnoty, wyrażoną w nowych słowach, które dostępne byłyby wszystkim zmysłom. W tym miejscu pojawia się jednak sprzeczność. „Alchemia słowa”, która ma stworzyć nowe ciało, dostaje do dyspozycji tylko zbieranie rozmaitych form pisania osieroczonego: podręczniki do łaciny, głupawe refreny, erotyczne książeczki z błędami ortograficznymi...⁶²

Gdyby przenieść tę refleksję bezpośrednio na twórczość Ważyka, jego poezja rzeczywiście okaże się raczej spadkobierczynią rimbaudowskiego „osierocenia”, niż mallarméańskiej

⁵⁷ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 79–81.

⁵⁸ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, wyd. V, Warszawa s.

⁵⁹ Steiner, *Rzeczywiste...* dz. cyt., s. 84.

⁶⁰ Por. S. Napierski, *Od Baudelaire’a do nadrealistów. Przedmowy i szkice z nowoczesnej literatury francuskiej*, Warszawa 1933, s. 13.

⁶¹ Por. brawurowa, matematyczno-postsekularna interpretacja, poczyniona w duchu realizmu spekulatywnego: Q. Meillassoux, *Liczba i syrena: rozszyfrowanie Rzutu kości Stéphane’a Mallarmégo*, przeł. Piotr Herlich, Warszawa 2019.

⁶² J. Rancière, G. Rockhill, *Janusowe oblicze sztuki*, [w:] *Estetyka jako polityka*, red. J. Rancière, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 174.

„równiny demokratycznej”. Osierocenie to miałoby charakter źródłowego pęknięcia nie tyle między językiem i światem, ile między poszczególnymi porządkami językowymi: specjalistycznymi idiolektami handlowymi i naukowymi (fizyką teoretyczną, chemią), mową ulicy i mową literatury, językiem użytkowym i spauperyzowanymi przemowami politycznymi, głosami z przeszłości i gruntownym wydziedziczeniem ze świata teraźniejszego. Obietnica, wpisana w rimbaudowską ekonomię polityczną, jest obietnicą ustanowienia nowej wspólnoty poetyckiej, demokratycznej wspólnoty przyszłości. Ryzyko dotyczy zaś totalnej alienacji podmiotu, anomii społecznej, w której z popękanych fragmentów rzeczywistości, z niespójnych, kolażowych struktur i luźnych asocjacji, nie może wyłonić się i ukonstytuować żaden porządek społeczny.

Wpływ Rimbauda, jego rzekomej pierwotnej dzikości i twórczego szaleństwa, odnajdzie jednak Ważyk i u Skamandrytów (Tuwim, Iwaszkiewicz) i u Sterna z czasu bliskiego mu „Almanachu Nowej Sztuki” [DHA 50–51], a także u kubistów i surrealistów. Dla niego samego również będzie to jedno z inicjacyjnych doświadczeń estetycznych, któremu pozostanie wierny do końca życia. Jak przeczytamy w *Kwestii gustu*:

Pewnego wieczoru, niespodzianie, bez żadnych bodźców przypominałem sobie zasłyszany kiedyś poemat o morzu i statku, łańcuch wizji, które ledwo mogłem pochwycić. Miałem wtedy jedenasty rok, rozumiałem z tego piąte przez dziesiąte, stałem zresztą w pewnej odległości od osoby czytającej, ale wytworzyło to we mnie tak silną falę wzruszenia, jak gdyby gorączka biła mi do głowy. Tekst był odczytywany z jakiejś grubej książki. Czy nie było to rocznik „Chimery”? Brałem po kolei jeden rocznik za drugim, odszukiwałem wiersze według spisu rzeczy. Nie znalazłem wiersza o morzu. To mnie zgnębiło, ale nie dałem za wygraną. Byłem przekonany, że jednak ten tajemniczy wiersz powinien się tam znaleźć. Następnego wieczoru znowu przejrzałem cały komplet „Chimery” i znowu bez powodzenia. Pamiętam chwilę depresji, zbłąkania, ale nie rezygnacji. Klęczałem na krześle nad stołem, na którym gromadziłem roczniki „Chimery”, pot mi ściekał z czoła. Ocierałem się chusteczką. Przyszło mi wreszcie na myśl, że może ten wiersz jest cytowany w jakimś artykule. Znowu zacząłem wertować komplet od początku. Nareszcie odnalazłem to, czego szukałem. Statek pijany był ukryty w artykule Miriama o Rimbaudzie [EL 45–46].

Zbyt to detaliczny opis, żeby mu po prostu zaufać i ot tak uznać za modus specjalistycznej, doskonałej pamięci. Nie, Ważyk kreuje tu samego siebie jako czytelnika w bardzo konkrety sposób. Dziecięca inicjacja w arkana poezji odbywa się poprzez ciężką, fizyczną pracę poszukiwacza. Naznacza ją szereg skrajnych uczuć i somatycznych doznań. Można wręcz powiedzieć, że spotkanie z Rimbaudem staje się paradygmatyczne dla Ważykowej koncepcji czytelnika, wiernie powracającego ciągle do tych samych tekstów (o tym w ostatnim rozdziale). Jest to – przynajmniej tutaj, na tym etapie – czytelnik z krwi i kości, którego literatura dotyka cieleśnie, ale też wprowadza go w stan swoistej ekstazy. Wiersz Rimbauda staje się w tym wspomnieniu świętym Graalem, który trzeba wydobyć nie tylko z

przepastnych roczników „Chimery” (to nam przy okazji rzuca światło na biblioteczkę rodziny Wagmanów), ale też z wnętrza jednego z artykułów, na który niewinny Parsifal zasłużyć musi trudem i nieustępliwością, nie ma go bowiem po prostu w „spisie rzeczy”. Wymyka się katalogom, indeksom i buchalteryjnej praktyce nowoczesnego pola literackiego.

Rimbaud ufunduje podstawę symbolicznej ekonomii autora *Semaforów* i to jego, a nie Apollinaire’a, musi on po bloomowsku przewyciężyć. Po pierwsze: poezja ta jest empiryczna, konkretna i namacalna w sposób najbardziej Ważykowi odpowiadający. Bierze się z doświadczenia, a jej rzekomy „symbolizm” wynika przede wszystkim z rozchwiania zmysłów, a więc rewolucji percepcyjnej, nie zaś z metafizycznych spekulacji (*List Jasnovidza*, tak ważny dla surrealistów, Ważyk nazwie młodzieńczym kuglarstwem).

Po drugie: doświadczenia Rimbauda, podobnie jak te Ważyka, w dużej mierze skupiają się wokół stosunków handlowych. Naznaczone są równoczesnym lękiem i fascynacją mechanizmami nowoczesnej ekonomii, możliwościami nieograniczonej wymiany, kultem pieniądza i analogicznym wobec niego kultem słowa. W podobny sposób przekładają się też na pierwotną fantazję o alternatywnej wobec kapitalizmu, antropologicznie pojętej wymianie (ekonomii daru), w której sprawiedliwie krążą nie monety, lecz uobecniają się wspomnienia, ciała i wartości⁶³.

W zaproponowanym przez Ważyka wyborze wierszy z 1949 roku, najbardziej „marksistowskiej” z prezentacji tego poety, Rimbaud żegna się z poezją i czytelnikami trzema, właściwie równoprawnymi tekstami: *Wyprzedaż z Iluminacji* oraz *Alchemią słowa* i *Pożegnaniem z Sezonu w piekle* (wszystkie w przekładzie Jana Kotta). Za każdym razem jest to pożegnanie o charakterze wielkiej licytacji zbankrutowanych idei. Prawa ekonomii urastają tam do rangi historycznego wykładnika nowoczesności, o pół wieku antycypując futuryzm: „Na sprzedaż ciała, głosy, bogactwo ogromne i niezaprzeczalne, to, czego nie sprzedaje się nigdy. Kupcy nie zakończyli jeszcze wyprzedaży! Komiwojażerowie nie zdają rachunków tak wcześnie!”⁶⁴. Ze słynnego franklinowskiego *time is money* francuski poeta wyciąga bardzo daleko idące wnioski – dopóki trwa wyprzedaż materii tego świata, dopóty płynie czas.

Po trzecie, co jest zapewne tezą najbardziej ryzykowną: odpowiednio przykrojony Rimbaud (np. ten z *Uczty głodu*) nawet w czasach socrealizmu pozostaje poetą dość bezpiecznym, wsłuchanym w głosy biedoty, ludu wiejskiego i komunardów, wyczulonym na

⁶³ Por. dwa wyczerpujące temat opracowania: R. St. Clair, *Poetry, politics, and the body in Rimbaud: lyrical material*, Oxford: Oxford University Press, 2018; A.-E. Berger, *Scènes d'aumône: misère et poésie au XIXe siècle*, Paris: Honoré Champion, 2005.

⁶⁴ A. Rimbaud, *Wyprzedaż*, [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. i przedm. opatrzył A. Ważyk, Warszawa 1949, s. 68–69.

przywary francuskiej burżuazji i mieszczaństwa, rzekomym uczestnikiem wydarzeń Komuny Paryskiej i rewolucjonistą – zarówno porządku społecznego, jak i zbiorowej wyobraźni⁶⁵.

Po czwarte: jego *Samogłoski* są poetyckim wykładem symbolizmu, który okazuje się – zwłaszcza w interpretacji Ważyka – nie mieć nic wspólnego z historycznoliterackim symbolizmem. Ustanawiają zupełnie nowy model relacji między pojęciami. Autotelicznie wydobywają na światło dzienne właśnie zerwanie metafizycznego kontraktu, opartego na teorii odpowiedników (wspólny tron starożytnej i średniowiecznej alchemii oraz literatury aż po wiek XIX). Doprowadzi to do odsłonięcia pełnej arbitralności systemu językowego i relatywnego, racjonalnego charakteru zachodzących w nim wymian znakowych. *Samogłoski* – jako wiersz o ustanawianiu połączeń, jest zarazem tekstem o sile i słabości analogii, a więc kluczem do ukrytych mechanizmów wymiany literatury na życie i słów na rzeczy.

Po piąte i ostatnie: *Samogłoski* stanowią dla Ważyka prywatne wyzwanie przekładowe, a pojedynek z tym utworem streszcza jego rozumienie tłumaczenia jako głębokiej hermeneutyki, a więc podżyrowanej przymiotami duchowymi (wierność, wytrwałość, praca) wymiany pomiędzy różnorodnymi systemami semiotycznymi.

Pierwsza solidna prezentacja Rimbauda, przypada na czasy stalinowskie⁶⁶, gdy Ważyk w sposób bezpardonowy włącza się w budowanie nowej, realistycznej estetyki, która – jak przynajmniej wówczas sądzi – będzie szła w parze nie tylko z materializmem historycznym, ale przede wszystkim z wyznawanym przezeń empiryzmem. W przedmowie do *Poezji wybranych* z 1949 musi wypełnić wszystkie kryteria eseju o charakterze sylwetki⁶⁷. Opisuje biografię autora, jego korzenie, i nie stroni przy tym od rewolucyjnego, antykapitalistycznego i antymieszczańskiego żargonu. Gdy czyta się jednak zdania pokroju „drobnomieszczańskie otoczenie przejmowało go od wczesnych lat odrazą” czy „ponad wiek odczytany, znał dobrze literaturę ojczystą i współczesnych sobie poetów – parnasistów, Baudelaire’a i Verlaine’a. W szkole – postępowy nauczyciel zaznajomił go z utopijnym socjalizmem”; „ludził się, że tymi

⁶⁵ Por. wywrotową interpretację, odzyskującą materialistyczną refleksję nad przestrzenią, rewolucyjnością i wyobraźnią oraz mocą języka w dobie Komuny Paryskiej: K. Ross, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*, foreword T. Eagleton; też, *Communal Luxury. The Political Imaginary of the Paris Commune*, London-New York: Verso 2015; też, *Rimbaud and the Resistance to Work*, „Representations” 1987, nr 19, s. 62–86.

⁶⁶ Promocją kanonu poezji francuskiej zajął się Ważyk zaraz po wojnie, czego efektem była w pierwszej kolejności zredagowana przez niego *Antologia współczesnej poezji francuskiej* (Warszawa 1947). W całej prezentacji wierszy od Bertranda po Aragona, Rimbaud otrzymuje aż 12 tekstów, najwięcej z poetów XIX-wiecznych, ale tylko jeden w przekładzie samego Ważyka, a krótka przedmowa musi zdać ogólne sprawozdanie z dwóch wieków przemian francuskiej poezji.

⁶⁷ Wynika to zresztą przede wszystkim z chęci stworzenia „popularnego” wyboru wierszy, który będzie miał duży zasięg społeczny. Przed wojną wiersze Rimbauda w kontekście poezji francuskiej obszernie prezentował choćby Stefan Napierski w *Od Baudelaire’a...*, dz. cyt. Był to jednak Rimbaud znacznie bardziej „modernistyczny” i „ekstacyzny”, nie powinien więc dziwić rozmach w próbie zarysowania jego „sylwetki” niejako od nowa.

doświadczeniami na pograniczu halucynacji – wydiera naturze jakąś tajemniczą prawdę, że ta nowa praktyka poetycka ma wartość poznawczą”⁶⁸, trudno nie znaleźć w nich odbicia fantazji, jaką w *Kwestii gustu* Ważyk stworzył o sobie samym i własnym dzieciństwie, a potem o rozczarowaniu naiwnością, opisanym w *Pożegnaniu z Inkipo*. W tej przedmowie szczególnie istotną rolę odgrywa utożsamienie życia ze sztuką i porzucenie tej drugiej, gdy okazuje się ona niezdolna dłużej dźwigać racji historycznej. To zresztą jeden z najbardziej skrupulatnych opisów praktyki po-poetyckiej Rimbauda, z jakim możemy się spotkać w fantazjach polskich literatów. Ważyk sporo dodaje od siebie, jest bardzo konkretny, do przesady wręcz szczegółowy, ma bowiem cel polityczny – zarysowanie relacji między poezją i życiem Rimbauda a kapitalistyczną pętlą, o której wcześniej wielokrotnie pisał, choćby w *Mitach*...

Zaciągnął się na ochotnika do kolonialnych wojsk holenderskich, potem zdezerterował, pracował pewien czas w kopalniach, aż wreszcie osiadł w Afryce wschodniej, w Hararze i przez jedenaście lat – od 1880 do 1891 – zajmował się handlem. Skupował kość słoniową, prowadził w głąb Abisynii karawany obładowane towarami i bronią dla negusa Menelika. Nie reagował na dochodzące go z Francji wiadomości o sukcesie swoich wierszy, ogłoszonych przez Verlaine’a w antologii pt. *Poeci wyklęci*, o rosnącym uznaniu. W listach do siostry swojej Izabeli prosił wyłącznie o książki naukowe z rozmaitych dziedzin. Myślał o zdobyciu pieniędzy, chciał wrócić do kraju z pokaźnym majątkiem. Gromadził złoto, wszywał je do pasa i stałe nosił przy sobie. Nie dążył dorobić się majątku, w tropikalnym klimacie afrykańskim nabawił się jakiejś nierozpoznanej choroby. (...)

Życie Rimbauda, obleczone w legendę, stało się modelem tego zjawiska, które we Francji nazwano pokrótce *évasion*, przykładem wyłamania się człowieka sztuki ze świata cywilizacji kapitalistycznej (...) Życie Rimbauda, dojrzone w całej swojej prawdzie i pełni, ukazuje powtarzający się ciągle w świecie kapitalistycznym dramat pogrzebanych nadziei, rozwianych marzeń i kapitulacji przed pieniądzem, tyle że w szerokiej skali uczuciowej i geograficznej, w nowoczesnym wydaniu, na progu okresu imperialistycznego⁶⁹.

Mamy zatem plan biograficzny. Ważyk ani na chwilę nie spuszcza z oka Rimbauda jako produktu stosunków społecznych, a z jego indywidualnego losu czyni metaforę klęski samego kapitalizmu. Istotniejsza jest jednak kwestia „alchemii słowa”, a właściwie tego, co z niej zostaje, gdy przyłożymy do niej historyczny materializm i refleksje o rozczarowaniu francuskim mieszczaństwem, literackim salonem i własnymi, wizyjnymi próbami (refleksja ta nie powróci już w żadnym dalszym opracowaniu w takiej postaci):

W *Sezonie* Rimbaud krytycznie zastanawia nad swoją praktyką literacką:
„Starzyzna poetycka miała duży udział w mojej alchemii słowa. Przyzwyczailem się do zwyczajnej halucynacji: z łatwością widziałem meczet zamiast fabryki, anioły uczące gry na bębnie, kolasy na drogach niebieskich (...).
Później tłumaczyłem moje sofizmaty magiczne halucynacją słów!”
Rimbaud miał wielką siłę wyobraźni literackiej. Oderwana od praktyki życiowej ta siła jakby zaczęła przytłaczać świat obserwowany. Zaczęła wyrównywać się różnica

⁶⁸ A. Ważyk, *Przedmowa*, [w:] A. Rimbaud, *Poezje wybrane*, dz. cyt., s. V, VI

⁶⁹ Tamże, s. VII.

między członami porównania, zniknął łącznik logiczny „jak”, przypomnienie wywołane przedmiotem obserwowanym uzyskało ten sam stopień realności co przedmiot. Rzeczywistość i dorzucana do niej metafora zespoliły się w jednym imaginacyjnym bycie⁷⁰.

Nie powinniśmy zakładać, że powyższy akapit komentarza jest ze strony Ważyka wyłącznie trybutem na rzecz ideologii czasów stalinowskich. Pobrzmiwają w nim tezy dobrze znane, również z publicznych, cenzorskich wystąpień autora (choćby ta o oderwaniu literatury od praktyki życiowej), ale istota sprowadza się do kwestii, pod którą Ważyk podpisałby się i w latach trzydziestych, i sześćdziesiątych. Odsłonięcie przez Rimbauda znaczenia „łącznika logicznego «jak»” we własnej refleksji metaliterackiej jest równocześnie odsłonięciem ryzyka nieuprawnionego uroszczenia, a właściwie granicy między tym, co stanowi jeszcze przedmiot ekonomii symbolicznej (ekwiwalencja w języku i krążenie znaczeń), a co jest jedynie jej mitologizującym, kratylejskim wypaczeniem (tęsknota za realnym uobecnieniem znaków, za poetycką transsubstancjacją). Aby jakakolwiek transakcja mogła się zawiązać, owo „jak” porównania nie może przejść w metaforę i nie może ustanawiać nowych bytów. Innymi słowy: przyleganie słów do rzeczywistości nie powinno polegać na wytwarzaniu nowej, abstrakcyjnej rzeczywistości jako substytutu tej już istniejącej. Słaby mechanizm analogii, na którym oparta jest cała praca poetyckiej wyobraźni, musi być dla Ważyka widoczny i zawsze używany świadomie, żeby empiryzm (a przecież właśnie epistemologiczne właściwości własnych tekstów autor *Wagonu* cenił najwyżej) nie przeszedł czasem w symbolizm lub mistycyzm. Ekonomiczna „alchemia słowa” Rimbauda – nie wiersz, lecz jego metarefleksja nad zasadą korespondencji słów i znaczeń – leży tym samym u podstaw empirycznej ekonomii samego Ważyka.

W *Zeszytach wierszy francuskich* Rimbaud również zostaje bezpośrednio powiązany z Komuną Paryską, ale wyroki materializmu dialektycznego nie są już wobec niego aż tak surowe. Jest raczej poetą społecznym, uważnym i przez to spontanicznie zaświadcującym o swojej epoce:

W roku 1871 legenda bonapartystowska, zgodnie z przepowiednią Marksa, runęła z wysokości kolumny Vendome. Komunard Jules Valles, publicysta i powieściopisarz, uświęcił to zdarzenie zajadłym wierszykiem, nabrzmiałym od gniewu biedoty. Lata 1870-71 wydały Rimbauda, który przeklinając swoją epokę potrafił powiedzieć, dlaczego i za co ją przeklina. (...) W przekładzie *Zbłąkanych* Rimbauda starałem się zachować sarkastyczny ton ateisty rozbrzmiewający w zakończeniu wiersza. Sonet *Zło* Rimbaud napisał w pierwszych miesiącach wojny francusko-pruskiej. W tym samym czasie kredą na murach kreślił okrzyk: „Śmierć Bogu”. Starałem się nie uronić brutalnej konkretności. Pierwsza tercyna sonetu zaczyna się od słów: „Il y a un Dieu qui rit...” Godziwy przekład powinien chyba odtworzyć tę partykułę sprzeczną z monoteizmem. Zależało mi też na tym, aby *grosz* dawany przez stare kobiety

⁷⁰ Tamże, s. XIII; podkreślenia – J.S.

niespokojne o synów na froncie był gruby jak w oryginale i aby nie rozplýwa się w omówieniach [ZWF 8–9; podkreślenia – J. S.].

Zauważmy od razu, że ten „grosz” pochodzi z wiersza *Zło*, nieobecnego w żadnym wcześniejszym wyborze, sygnowanym przez Ważyka. Na początek zatem tyle – Rimbaud staje się poetą konkretnym i afektywnego gniewu społecznego, ale też poetą dziejowym, odpowiadającym na ducha epoki i kierującym ten gniew w stronę konkretnych instytucji nowoczesnego życia. To, co wyłania się z jego poezji i co szczególnie interesuje tu Ważyka, a co zwykle umyka w polskiej recepcji autora *Sezonu w piekle*, to szczególne wyczulenie właśnie na ekonomiczny element, który konstytuuje francuskie stosunki społeczne w drugiej połowie XIX wieku. Dalej napisze Ważyk o *Statku pijanym*:

Dziwy przyrody, obszary romantycznych przygód, zmieniły się w teren eksploatacji kapitalistycznej. Szesnastoletni Rimbaud dostrzegł na dalekich horyzontach nowoczesne oblicze kapitalizmu.

Kiedy Rimbaud pastwi się nad estetyką i zdobniczą kulturą ówczesnego mieszczaństwa francuskiego, wyzywające skojarzenia – lilie jako lewatywy ekstazy, heksametry jako węże dusiciele, kwiaty – krzesła, potrawa z kwiatów wżerająca się w łyżki – przypominają wypadki futurystów polskich rozjuszonych na młodopolszczyznę. (...)

W tych dwóch bliźniaczych wierszach [*Zbłąkanych* i *Statku pijanym* – J.S.] dźwięczy już prognoza rychłego zamilknięcia. Co właściwie miał ze sobą robić po 1871 roku młodzieńczy, lukrecjuszowski materialista, entuzjasta premarksistowskich idei komunistycznych, który doprowadzić w ciągu dwóch lat do paroksyzmu wszystkie mity romantyczne? Pozostało mu tylko zatrzaskać drzwi epoki. [ZWF 9–10]

Zeszyt wierszy francuskich, zwłaszcza przedmowa do niego, wyznacza jeszcze ten specyficzny czas okolic roku 1956, gdy Ważyk z jednej strony rozstaje się bez żalu z realnym socjalizmem jako okresem mitów i złudzeń⁷¹, z drugiej zaś – co pozostaje w zgodzie z wymową *Poematu dla dorosłych* – jeszcze bardziej radykalizuje się jako marksowski materialista. Jak pisze w marcowym obrachunku: „Kilka lat dyktatury (...) to zbyt krótko, aby otępić młodzież. Ostatnie miesiące wykazały – piszę to w pierwszych dniach października – że intelekt szybko się regeneruje. Rozkwitła wspaniała publicystyka, zjawily się ugrupowania bystrej, przenikliwej młodzieży. Biurokracja popełniła ten fatalny błąd, że dała jej w ręce Karola Marksa. Ale inaczej postąpić nie mogła”⁷². Również jego opowieść o poezji francuskiej z *Zeszytu...* pozostaje naznaczona tym rewolucyjnym, odwilżowym duchem: mówienia „sprawdzam” ideologii za pomocą realności i konkretnego z jednej, a materialistycznej dialektyki z drugiej strony. Rimbaud zdaje się spełniać oba te kryteria, zwłaszcza że

⁷¹ Por. A. Ważyk, *Co to było?*, [w:] *Rachunek pamięci*, red. F. Bieńkowska, przedm. M. Głowiński, Warszawa 2012 [książka przygotowana do druku w 1957].

⁷² Tamże, s. 262.

względem *Antologii współczesnej poezji francuskiej* z 1947 wymianie uległ tu prawie cały korpus jego wierszy⁷³.

Kolejny, zapewne najważniejszy powrót do „swojego poety” to esej *Abecadło Rimbauda (lekcja „Samogłosek”)*, pierwotnie drukowany w „Twórczości” w 1964 roku⁷⁴, a więc rozbudowany, wielostronicowy szkic o mierzeniu się z tym kluczowym tekstem autora *Iluminacji*, nie tylko autotematycznym, ale przede wszystkim stanowiącym ukrytą płaszczyznę sporu między poetykami nowoczesnymi i przednowoczesnymi oraz między językiem i kapitalizmem. Esej ten zostanie włączony do książki *Od Rimbauda do Eluarda* i wspólnie z przeredagowaną, rozszerzoną przedmową do wyboru wierszy francuskiego poety, stanowić będzie kolejny, odrębny autokomentarz Ważyka do jego własnej twórczości.

Na początek napiszmy jednak kilka słów o inaugurującej książkę przedmowie *Rimbaud*. Jest to mniej niż więcej wspomniany już tekst z roku 1949, bo Ważyk zdawał się korzystać z jednej matrycy do wszystkich wstępów na temat poezji francuskiej. Mniej, gdyż zupełnie znikają z niego wszystkie te wątki, w których tłumacz kiedyś doszukiwał się powiązań z kapitalizmem. Powiedziałbym nawet, że znikają ze szkodą dla samego tekstu. Esej jest oczywiście bardziej uważny, bo i poeta ma więcej miejsca na rozpisanie niektórych kwestii i docięnięcie biograficznych szczegółów. Dziwnym trafem wszystko zostaje w nim jednak złagodzone i spłaszczone. Polityczna namiętność Rimbauda oraz egzemplaryczny tragizm jego losu rozmywają się w kwestiach istotniejszych teraz dla Ważyka: podróżach, korespondencji z siostrą oraz strategiom późniejszej recepcji jako poety mistycznego, kabalistycznego i hermetycznego. Nieco inaczej wygląda nawet opis wypraw i postliterackiej działalności autora *Sezonu w piekle*, który z opowieści o tryumfach i klęskach handlarza zmienia się w opowieść o niespokojnym podróżniku, łaziku, wagabundzie, europejskim Whitmanie:

Życie jego zmieniło się w serię wędrówek. Jakiś czas był nauczycielem w Stuttgarcie, potem się włóczył po Włoszech. W następnej podróży zaciągnął się na ochotnika do kolonialnych wojsk holenderskich, wylądował w Batawii, po trzech tygodniach uciekł i wrócił do domu. Potem znalazł się we Wiedniu, okradziono go z rzeczy i został wysiedlony przez władze austriackie. Wrócił do domu pieszmo. Z kolei puścił się w wędrówkę po Szwecji, potem znalazł się w Rzymie i znowu wrócić. Prawie zawsze przyjeżdżał chory. Pracował na Cyprze przy robotach budowlanych, wreszcie zawędrował do Afryki, do Hararu. Przez jedenaście lat – od 1880 do 1891 – prowadził w głąb Abisynii karawany obciążone towarami i bronią dla negusa Menelika. Pisał sprawozdania dla Towarzystwa

⁷³ Można powiedzieć, że po zredagowaniu cudzych w większości przekładów, Ważyk postanowił zabrać się za Rimbauda „po swojemu”. Z wcześniejszego wyboru do *Antologii...*, zostały (w nowym przekładzie) tylko klasyczny *Statek pijany*, *Komedia pragnienia* i *Uczta głodu*.

⁷⁴ A. Ważyk, *Abecadło Rimbauda (lekcja „Samogłosek”)*, „Twórczość” 1964, s. 75–86. Tutaj posługuję się przedrukiem wersją z tomu *Od Rimbauda do Eluarda*.

Geograficznego cenione przez fachowców. (...) Wiadomo natomiast, że zostawił legat jakiemuś młodemu domownikowi imieniem Djami [ORDE 6–7].

Rimbaud pastwi się nad zdobniczą estetyką mieszczańską już tylko „w niektórych partiach” [ORDE 17], nie spekuluje kością słoniową, nie gromadzi pieniędzy, nie marzy o majątku i nie zaszywa już złota w pasie. Mistyfikacja fałszywej świadomości nie dokonuje się w jego życiu, lecz wokół niego: w falsyfikatach wierszy, w rozsiewanych plotkach, konstruowanych plotkarsko biografiiach i kuriozalnych interpretacjach dzieł. Sam poeta zaczyna tymczasem – i to kolejny znak utożsamienia, jakie przeprowadza Ważyk, eksplorując właśnie autorską nie-utożsamość – znikać z własnego życiorysu, podobnie jak zniknął kiedyś z pola widzenia francuskiego salonu literackiego.

Sylwetka autora *Iluminacji* w *Od Rimbauda...*, choć zbudowana na fragmentach przedmowy do *Poezji...*, jest zatem opowieścią o czymś zupełnie innym, o innej, niehandlowej już wymianie, w której literacka legenda i stworzone wokół niej dyskursy zdają się przysłaniać egzystencjalną idiomatyczność losu. „Rimbaud nie znośił elokwencji. Każde jego słowo ważyło. Bywał brutalny, wyzywający. Po ostentacyjnych prozaizmach Baudelaire’a wprowadził nową falę mowy pospolitej, zmieszanej ze słownictwem nowoczesnej cywilizacji, techniki, nauk przyrodniczych” [ORDE 17; podkreślenie – J.S.] – pisze Ważyk i znowu trudno powiedzieć, kogo w tej chwili ma na myśli, podobnie jak wówczas, gdy podkreśla znaczenie kolejnych chorób w poetyckiej biografii autora *Sezonu...*, jego słabość do dziecięcego realizmu (wszak „prawdziwe dzieciństwo [...] jest po stronie materii” [DHA 51]) i dziwnego uroku krain odległych, jeszcze nie wyeksploatowanych, bunt przeciwko dualizmowi ciała i duszy oraz skłonność do ludowego, plebejskiego humoru. A wreszcie: „Rimbaud potrafił doprowadzić do krańcowego sformułowania to negatywne poczucie istnienia, które filozofia XIX wieku nazwała alienacją, ponieważ było mu dostępne, znane, ale dopóki pisał, dopóty górowała nad wszystkim ciekawość życia branego bez dystansu” [ORDE 25]. Historia literatury, historia różnych interpretacji, staje się w tym otwierającym książkę eseju tak istotna, bo na szali waży się już coś zgoła odmiennego niż w poprzednich podejściach Ważyka: pisanie, które ocala obecność vs nowoczesna alienacja. Ten rachunek, którego Rimbaud wcale przecież nie wystawił, rezygnując z literatury na rzecz utylitarnie pojmowanej pracy, zdaje się jednak bardziej pasować do autora *Semaforów*, do jego własnego, zanikającego podmiotu z *Labiryntu*, *Wagonu* i *Zdarzeń*.

Na koniec zostawia Ważyk to, od czego zaczyna się świat: logos, akt stworzenia i akt przyswajania języka – a więc *Abecadło...* i jego dwie przekładowe wersje, różniące się detalami, rytmem i kolejnością obrazów. Zaczyna poeta od biografii, ale tym razem własnej

biografii, od pierwszego doświadczenia obcowania z *Samogłoskami*. Pisz: miałem wówczas piętnaście lat, a „hipoteza barwnego słyszenia nie trafiała mi do przekonania” [ORDE 45]. Skoro nie idzie o synestezję, tak ważną dla symbolistów, a wcześniej rozprawił się też jako eseista z szeregiem metafizycznych, kaligraficznych, religijnych i kabalistycznych interpretacji francuskich, szukających w tym najsłynniejszym wierszu Rimbauda ukrytych „kluczy od przepaści”, co jest stawką tej interpretacji i celem samego *Abecadła*...? Było to credo całej alchemicznej metaforyki Ważyka: przypadek i słabe wiązania energetyczne, oparte na zestawieniach i losowych podobieństwach. „Rimbaud nie jest poetą metaforycznym, za jakiego uchodzi. W równym, jeśli nie w większym stopniu, jest poetą metonimii” [ORDE 46]. A zatem znowu – Rimbaud = Ważyk. Antropologicznie zdefiniowana koncepcja metonimii (przylegania), zaczerpnięta ze strukturalizmu Romana Jakobsona i przeniesiona przez Claude’a Lévi-Straussa jako struktura scalającego myślenia pierwotnego⁷⁵, stanowi przecież sedno rozprawy autora *Kwestii gustu* z nowoczesną literaturą, z historycznymi awangardami oraz z całą ekonomią języka poetyckiego. Ostatecznie odnajduje bowiem poeta spójność nie w ekonomii myślenia, opartej na eliptycznych redukcjach, lecz w płaszczyznowym, potencjalnie otwartym przyleganiu do siebie kolejnych bloków wrażeń. Tak miałyby działać jukstapozycja, jako estetyczna figura myślenia metonimicznego. „Każda konstrukcja historyczna – napisze Ważyk w przypisie – ma zasadę przylegania. Tak samo powieść kryminalna: tajemnica kryje się w porządku zdarzeń. U pitagorejczyków tajemnica kryje się w strukturze. Platon był zapamiętałym metaforykiem” [ORDE 46–47].

Rewolucyjność Rimbauda, wydobyta na światło dzienne w tym wcale nie najlepszym z jego wierszy, polegałaby zatem na odsłonięciu przyległości, a więc obaleniu wertykalnej metafizyki. Jest to właściwie esej o pułapkach magicznego, metafizycznego myślenia. Wszak „wystarczy dojrzeć podobieństwo graficzne, a łatwo się do niego przyzwyczaić” [ORDE 49], a „Siedemnastoletni poeta był diabelnie konkretny, o czym zapominają komentatorzy przyzwyczajeni do abstrakcyjnego myślenia” [ORDE 50]. Od tego stwierdzenia każde, jakże skrupulatne, hermeneutyczne dowodzenie Ważyka – tropienie zestawień kolorów, strukturalistycznych binarnych opozycji, bliskości obrazów, jungowskich archetypów, łacińskich haseł inicjalnych – jest zaledwie interpretacyjną hipotezą.

Ale założenie, że nie istnieją wpisane w rzeczywistość korespondencje, że nie ma mowy świata, która składałaby się na pozwalający się odczytać komunikat i która stanowi podstawę

⁷⁵ Szczegółowe omówienie obu koncepcji, por. M. Czeremski, *Struktura mitów: w stronę metonimii*, Kraków 2009.

tekstualnej koncepcji rzeczywistości (od *logosu* w wersjach judaistyczno-chrześcijańskich po znaczenie zdeponowane w naturze u romantyków), prowadzi jeszcze dalej. Skoro relacji między kolorami, obrazami i kolejnymi samogłoskami nie motywuje u Rimbauda Tajemnica, tym bardziej interesujące okazuje się pytanie o zasadę organizacyjną wiersza. Jest to jednak nie pytanie o wszechświat i jego sekretną złożoność, lecz – zupełnie nowocześnie – o meandry ludzkiej psychiki. Innymi słowy, zgłębiając zagadkę *Samogłosek*, tropiąc ją „od końca”, od ostatniego O – Omegi, pyta Ważyk o sekret poetyckiego warsztatu samego Rimbauda. I, o dziwo, odkrywa go:

Samogłoski przedstawiają sumę poetycką Rimbauda, sięgającą wstecz do wczesnego dzieciństwa. Summa jest rozłożona na rubryki metodą dykcjonarza. Każda rubryka ma ukryte hasło łacińskie, któremu odpowiada inicjał samogłoskowy. Każda rubryka zawiera inny porządek rzeczy, inną formę myślenia. Zjawiska są dobierane według barwy, którą autor uznał za barwę inicjału. A- czarne, E – białe, I – czerwone, U – zielone, O – niebieskie... A to Anatomia, przedmiot pierwszych dociekań dziecka, które bada, skąd biorą się żywe istoty, czarny, włochaty gorset much, co bombinują nad fetorem śmietnika, obory czy wygodki, zatoki cienia na białych ciałach kobiet. Czerń sąsiaduje z bielą. E to Expeditio, wymarzona daleka wyprawa badacza do krajów polarnych. Oto kłęby pary z naszego parowca, oto nasze namioty. Przed nami iglice dumnych lodowców, legendarne królestwo Ultima Thule, władcy w skórach białych niedźwiedzi (...) [ORDE 62]

Każda litera zostaje skrzętnie rozpracowana, a droga dociekań przypomina kryminalne śledztwo, które prowadzi do ustalenia pierwotnej wersji zdarzeń, czyli fundamentalnej zasady poetyckiej organizacji wyobraźni. Rządzi nią jednak nie przedustawny, wertykalny porządek, lecz asocjacyjne przyleganie (metonimia), nie koncept, lecz intelektualny rygor i konsekwencja. W *Samogłoskach* Ważyk odkrywa więc wiersz paradygmatycznie nowoczesny, taki, jak w jego własnych koncepcjach: nie spekulatywny traktat filozoficzny (w tym sensie *Samogłoski* to żart Rimbauda z całej *hermenei* jako sztuki czytania tajemnego kodu świata), lecz podręczny model percepcji, w którym „szło o strukturę lirycznego podmiotu” [EL 90] i związaną z nim epistemologię. Po pierwsze – poznanie poprzez sztukę jest możliwe. Po drugie – nie może opierać się ono wyłącznie na analogii, ale musi podlegać rygorowi intelektualnej organizacji. Po trzecie – rzeczy i znaki wymieniają się w poziomych, a nie pionowych łańcuchach. Tylko takie metonimiczne przesunięcia pozwalają na empiryczną równość i chronią przed metafizycznym uroszczeniem, spekulacją i hierarchizacją. Rimbaud, naigrywając się z wiedzy tajemnej, zdaje się formułować w *Samogłoskach* od nowa alchemiczne prawo adekwatnej wymiany. Ważniejsze były jednak dla Ważyka finalne zdania z *Alchemii słowa* na temat rozczarowania całym symbolistycznym projektem poetyckiej omnipotencji:

Wynalazłem kolor samogłosek! – A czarne, E białe, I czerwone, O niebieskie, U zielone. Wyzaczyłem kształt i ruch każdej spółgłoski i chwaliłem się w instynktownych rytmach z odkrycia poetyckiego słowa, dla którego dziś czy jutro staną się dostępne wszystkie znaczenia. Rezerwowałem sobie przykład. (...) Starzyzna poetycka miała duży udział w mojej alchemii słowa.⁷⁶

Rimbaud nie spisuje więc formuły nowoczesnej ekonomii symbolicznej, lecz tworzy dla Ważyka poręczną matrycę narracji o jej klęsce, czyli o wpisanym w alchemiczne marzenie kategorialnym błędzie: złudzeniu zapanowania nad ciągłą cyrkulacją znaków. Jak wspominały autorki *Lawiny i kamieni*: „Przez całe lata siedemdziesiąte Ważyk przychodził do redakcji «Twórczości» co najmniej raz w tygodniu, przynosił wiersze i przekłady. Dla niego spory z Arturem Międzyrzeckim o przekłady Rimbauda były ważniejsze niż polityka”⁷⁷. Może wcale nie znaczy to jednak, że Ważyk wycofał się wówczas z życia politycznego na pozycje defensywno-eskapistyczne. Być może wiersze Rimbauda są po prostu sprawą najwyższej wagi, znacznie istotniejszą, niż partyjne potyczki, bo zawierającą w sobie intuicję na temat postępującej dematerializacji świata?

Jak napisze Andrzej Sosnowski, tworząc własną wariację o życiorysie autora *Iluminacji*: „pójdźmy kawałek dalej, niech one [słowa, nazwy – J.S.] całkiem oślepną. Aż po eksterminację liter i terminów, zachód słońca nad marami głosek i miejsc”⁷⁸. Właśnie tego kroku Ważyk świadomie nie chciał wykonać, broniąc w polskiej tradycji Rimbauda przed wszelką metafizyczną spekulacją. Czy jednak jego własna wersja „poetyckiego terroryzmu” i sformułowane w *Locie* uprowadzenie pasażerów przez organizację „Alfa i Omega” nie jest aby ironicznym, późnym powrotem do rimbaudowskiego abecedariusza? Czy nie wybrzmiewa tam ostateczna fantazja autora *Iluminacji* o porwaniu literatury przez nurt nagiego życia, a także przyznanie się Ważyka w jej świetle do ideologicznego zaślepienia oraz kolejnej klęski filozoficzno-estetycznego projektu nowoczesności? Do tych pytań jeszcze wrócimy.

Tranzycja: przetopić klucz

Jak już wspomniałem, jednym z najważniejszych alchemicznych zagadnień była przemiana ołowiu w złoto, która w wersjach bardziej radykalnych przybierała postać historii o tworzeniu złota z niczego (*chrysopoeia*). Ale – jak dowodzi Eliade – alchemia rodzi się wcześniej, wraz

⁷⁶ Rimbaud, dz. cyt., s. 72–73

⁷⁷ J. Bikont, J. Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s. 411.

⁷⁸ A. Sosnowski, *R E M*, [w:] tegoż, *Sylwetki i cienie*, Wrocław 2012, s. 6.

z mitami o matce Ziemi i jej darami w postaci skał i minerałów, a górnictwo i rzemiosło kowalskie idą z nią ramię w ramię:

Jeżeli nasze analizy i interpretacje są uzasadnione, alchemia kontynuuje i wchłania w siebie prastary mit *homo faber*: współdziałać w doskonaleniu materii, zdobywając tym samym doskonałość dla samego siebie. (...) Wszystkie te próby cechuje wspólny rys: biorąc na siebie odpowiedzialność za zmienianie natury, człowiek zajmuje miejsce czasu. To co „dojrzewałoby” w podziemnych głębiach przez tysiąclecia czy eony, można – zdaniem metalurga, a przede wszystkim alchemika – uzyskać w ciągu kilku tygodni. Piec zastępuje telluryczną macicę: to tutaj dojrzewają rudy-zarodki. *Vas mirabile* alchemika, jego piec, jego retorty odgrywają rolę jeszcze ambitniejszą: są miejscem powrotu do pierwotnego chaosu, powtórzenia kosmogonii; substancje umierają w nich i zmartwychwstają, by ostatecznie przemienić się w złoto⁷⁹.

Niewątpliwie Ważyk jest poetyckim metalurgiem. Im bardziej skupia się na przedmiotach – na materii, z której się składają – tym bardziej to właśnie metal (od metali szlachetnych i złota po złom ruin) staje się sposobem pokrycia językowego długu, który w symbolistycznych teoriach nie był jeszcze tak odczuwalny, ale wraz z początkiem XX wieku zaczął niebywale ciążyć poetom awangardowym. To on napisze przecież przedwojenny, jungowski z ducha wiersz o zatopionej kopalni jako alegorii podróży wewnętrznej (*Zatopiona kopalnia*) i to on zestawí swoją laskę z oskardem górnika (*Aorta*). Oba te przedmioty są przedłużeniem pióra i dyspozycji pisarza: laska wystukuje rytm kroków i towarzyszy spacerowaniu, a więc typowemu modusowi przechodnia⁸⁰, który będzie charakteryzował wiersze Ważyka, oskard zaś przeniesie czytelnika do charakterystycznego dla awangardowych postulatów toposu *homo faber*. Różnica będzie polegać na tym, że np. dla Peipera takim artystą stanie się robotnik-murarz, dla Przybosia będzie nim rolnik, dla Ważyka zaś górnik, który wydobywa z głębi ziemi tajemnice materii: metali i szlachetnych kamieni. Laska (jako wybrakowany kaduceusz Hermesa, symbol równowagi między afektami) jeszcze raz opowie o podobnym pragnieniu w powojennych *Zdarzeniach*. W wierszu *Starzec i dziecko* najpierw przypomni zagadkę Sfinksa, potem zaś okaże się tym, co zaburza ciszę i harmonię oraz sygnalizuje materialną, „chropowatą” obecność podmiotu w elizejskiej aurze płynnej nowoczesności, ciągłego przepływu i zapomnienia:

Niedawno na bocznej ulicy
mały chłopiec mnie spytał
Jak się nazywa to coś co pan ma do chodzenia
Laska
laska mój chłopcze
laska mój Sfinksie
laska mój Edypie

⁷⁹ M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 2007, s. 185.

⁸⁰ Więcej i szczegółowo o tym u M. Koronkiewicz, *Flâneur? Po polsku: przechodzień*, [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 1, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018.

(...)

Nocne godziny płyną tu podskórnym nurtem
dobrze znana piosenka zakrada się znikąd
jak w dawnych czasach nuci ją późny przechodzień
mija wysepkę światła i znika na lewo

Tak samo ja
który stargałem ciszę
okuciem laski zgrzytając o mur
minę za chwilę

[Z 36, 38]

„Stargać ciszę” przywodzi semantycznie konflikt, a fonetycznie: ‘zatarg’ i ‘targ’ (choć Brückner wskazuje, że etymologiczne powiązanie jest tu fałszywe). Drażniące zbitki st- i rg- są właśnie sygnałem dysharmonii, zakłóceniem, w którym – wbrew prądom, przepływowi, szumom i samej ciszy – przejawia się erotyczna, materialnie nieusuwalna obecność.

Nie bez powodu w *Locie* zmiana kursu samolotu czy – jak można by to nazwać w kategoriach poetyki: uprowadzenie wiersza – zapowiedziana jest słowami: „Zmiana kierunku Lecimy na Ofir/ Wylądowaliśmy w kraju bagnistym/ kraju bajecznym dawno wyczerpanych/ kopalni złota bez diamentów (...)” [WW 222]. To nie jest już mityczna, kolonialna kraina surrealistów, kraina bajek na równych prawach z zatopioną Atlantydą, Inkipo czy Eldorado. To wszak ziemia, z której Hiramis przywoził królowi Salomonowi złoto i srebro, nie arkadyjsko urodzajna, lecz górnicza, bogata w kopalnie i złoża surowców. W *Transatlantyku 1924* odkrycie kopalni „złota miedzi lub rtęci” będzie równoznaczne z majaczącą jeszcze na horyzoncie szansą szybkiego zarobku i godnego życia emigrantów. Początkowa afirmacja możliwości i nieskończonego świata, który można eksplorować i eksploatować, ustąpi jednak fatalistycznemu proroctwu: „Jutro/ Za późno/ Nie wstaniesz z ekstazy/ Z nieszczelnej rury ulatnia się gaz” [WW 28]. Tymczasem nowoczesny *Lot* pokazuje jakby skutek tej grabieżczej polityki, choć wiemy dobrze, że nie chodzi o opustoszałe kopalnie diamentów i złota, lecz o odczarowany świat, z którego ulotniła się skrywana pod ziemią tajemnica bogactwa, a wraz z nią metafizyczny i hermeneutyczny topos podróży w głębinę (do ludzkiego wnętrza).

W *Epizodzie*, o czym już wspominałem, czas akcji naszkicowany zostanie przez stosunki ekonomiczne. Początkowe akapity zarysują przejście od powojennej hiperinflacji do przywrócenia porządku dzięki ponownemu oparciu waluty na standardzie złota, a więc stabilizacji relacji wymiany poprzez znalezienie jej materialnego fundamentu. Ciekawą analizę tego „najdalej wysuniętego przyczółka awangardy”, o jakim pisał Ważyk w powieści, zaprezentował Aleksander Wójtowicz, zwracając uwagę, że tematem *Epizodu* jest analogia

między rewolucją naukową i artystyczną oraz ich rozchodzące się później – tzn. po roku 1925 – drogi⁸¹. O ile nauka rozwija się w kolejnych eksperymentach fizyki kwantowej czy chemii molekularnej, o tyle wtórująca jej awangardowa formacja, zdaniem Ważyka wolna już zarówno od futurystycznego wygłupu, jak i konstruktywistycznego nadmiaru „Zwrotnicy”, wybiera milczenie lub schładza własny ferment i zaczyna klasycyzować.

Wójtowicz zwrócił uwagę, chyba w zgodzie z zamysłem autora *Semaforów*, na drogę głównego bohatera przez kolejne rewolucje naukowe. Zauważmy jednak, tym razem już wbrew Ważykowi, że powieściowe przechodzenie między dwoma definicjami poszukiwań artystycznych nie jest wcale aż tak racjonalne i scjentystyczne, jak je sobie pisarz założył. Od fingowanego cytatu z Edgara Alana Poe, wplecionego do *Eleonory*, przechodzimy do równie złudnego cytatu na ten sam temat, ale przypisanego już Henriemu Poincarému, a więc naukowcowi. Od „Agressi sunt mare tenebrarum quid in eo esset exploraturi” [E 86] zmierzamy więc do „im bardziej rozszerzamy naszą wiedzę, tym bardziej huczy dookoła nas *mare tenebrarum*” [E 35]. To, że w obu przypadkach to właśnie wyprawa na „morze ciemności” stanowi cel zarówno naukowej, jak i artystycznej działalności, nie pozostaje bez znaczenia. Symbolika Ważyka, wbrew jego pragnieniu ukazywania wyłącznie racjonalnych i scjentystycznych ruchów epoki, jest irracjonalna i mistyczna na podobnej zasadzie, jak jego wykorzystanie semantyki metali we wczesnych tekstach. To matryca, na której jedna mitologia (hermetyzm) wypiera drugą (scjentyzm). Nie zmienia też się podstawowy słownik, poeta dokonuje bowiem tylko semantycznej korekty niektórych wyrazów.

O ile zatem *Epizod* jest na poły autobiograficzną powieścią o artyście, przedstawicielu trzeciej drogi rodzimej awangardy, ale też – w sposób jeszcze bardziej znaczący – o latach fermentu, gdy dogorywa mieszczańska wersja ekspansywnego kapitalizmu, o tyle jest też powieścią o alchemicznej przemianie, której przedmiot i podmiot stanowi Albin. Píše Ważyk, podsumowując dążenia swoich współkompanów:

Prawdziwa materia psychiczna jest równie znikoma we wnętrzu człowieka, jak materia w przestrzeniach kosmicznych, jak materia w atomie. Trzeba wykryć w tej pustce znikomą materię życia, unerwienie, siły wiążące. Wielu jej będzie szukało, większość z nich wyjdzie z pustymi rękami. Nic nie znajdą [E 146].

Nie jest to opis struktury rewolucji naukowej w Khunowskim sensie. To opis wyprawy po święty Graal, po „materię życia”. Wójtowicz widzi w tej kwestii patos⁸², podąża bowiem za wyznaczonym przez Ważyka, racjonalnym modelem komunikacji literackiej. Ale przecież to

⁸¹ A. Wójtowicz, *Aneks do dziejów pierwszej awangardy. Epizod Adama Ważyka*, [w:] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy środkowej i wschodniej*, red. J. Kornhauser, M. Szumna, M. Kmiecik, Kraków 2015, s. 45–58.

⁸² Tamże, s. 51.

nie patos, a właśnie hermetyzm naznacza ten fragment katastroficznym duchem: świadomość, że przemiana nie dotyczy wyłącznie epoki, ale też kondycji wewnętrznej, i że obie muszą się spotkać w podobnym czasie i w podobnych warunkach, inaczej żeglarze wyprawia się w „morze ciemności” bez szans powrotu. Albin, zupełnie jak Ważyk, kapitułuje więc artystycznie i zaczyna „oziębiać luźną materię i ścinać ją w na wpół klasyczne formy” [E 218]. Znowu nie mamy tu jednak do czynienia z językiem nowoczesnej nauki. Ważyk pisze o wierszach i słowach w materialistycznym kluczu: każda przemiana i każde poszukiwanie, nawet poetycki eksperyment, wymagający laboratorium⁸³, jest przemianą materii. *Materia poetica* dla autora *Wagonu* zachowuje swój rzeczywisty charakter o tyle, o ile dotyczy rzeczy, przedmiotów i ich obecności, bo w nich zakotwicza się efekt realności, w nich zwalnia i gromadzi się czas. Jak trafnie pisał Krzysztoszek:

Relacja między symbolem i konkretem była w poezji młodego Ważyka jednocześnie relacją względnej zgodności, o czym świadczy sposób przywoływania symboliki religijnej, i relacją sprzeczności, ujawniającą się wprost w oświadczeniu zawartym w *Apolonii*: „symbole nierozważnie zatknięte na lądzie, na morzu, w powietrzu – ożyć nie mogą”⁸⁴.

W królestwach chemii i fizyki wspomniane w *Epizodzie* doświadczenia byłyby związane ze zmianą stanów skupienia materii i przechodzeniem pierwiastków w siebie. Jesteśmy jednak w królestwie literatury, gdzie „oziębienie luźnej materii” nie brzmi już jak fragment drugiej zasady termodynamiki, ale iście alchemiczny eksperyment, w którym schładzanie stoi po stronie śmierci, ocieplanie zaś (ogień, unoszenie się) po stronie życia i poznania. Ogrzewanie i schładzanie były jednak dwoma podstawowymi procesami, za pomocą których alchemicy chcieli odkryć – tzn. eksperymentalnie opanować – tajemnicę życia.

Przytoczmy tymczasem kilka Ważykowych eksperymentów z alchemicznego słownika metalurgii. Warto zauważyć, że są to na ogół eksperymenty w wierszach autotematycznych, albo takie, które w jakiś sposób dotyczą idei języka poetyckiego. Na początek *Liryka* – utwór mitologiczny, nieco dekadenski, będący równocześnie próbą zdania relacji z astronomiczno-chemicznej przemiany, w której Słońce i Księżyc to wciąż jeszcze złoto i srebro:

⁸³ Ciekawy przegląd stanowisk awangardowej kategorii eksperymentu (niestety bez literatur słowiańskich, a one wiele by tu wniosły) przedstawił Helmuth Heissenbüttel w eseju *Żadnych eksperymentów?* (przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie”, 2017, nr 11–12, s. 315–326). Przywołuje tam między innymi następujący fragment z powojennych esejów Gottfrieda Benn’a *Ausdruckswelt*, który dobrze ustawia nas tak wobec problemu kratylejskości, jak i pierwszych prób ekonomicznej racjonalizacji poetyckiego działania poprzez kategorię „laboratorium”: „Odpowiednio do tych przemysłów eksploatacja sztuki podlega bardzo ogólnej regule, jest to reguła budowania bytu od strony formalnej. Powstawanie rzeczywistości z transcendencji, która proceduje ekonomicznie. Wtórne powstawanie rzeczywistości. Ta procedura jest też właściwa dla czystego myślenia, to poniekąd transakcja jego sprzedaży z ręki do ręki jako idei i eksperymentu” (tamże, s. 321). Innymi słowy, sztuką jest wytwarzanie wartości, umiejętność przemiany zagadnień epistemicznych w ontologiczne oraz w powiązaną z tym wartość wymienną. Jest to typowy przykład działania ekonomii symbolicznej.

⁸⁴ Krzysztoszek, dz. cyt., s. 83.

Liryka było na imię dziewczynie,
 która obnosiła po zaułkach jasełka.
 A teraz tylko gra na mandolinie
 i już nie śmieje się nie łka.
 O brzasku igra ogniem i kulą –
 i w ognian wplata mnie i w dzwonny rdzeń;
 pierzcha i w biegu rozwija rulon
 srebrnej emulsji: dzień.
 A gdy w popiele zetlałego srebra
 skroń moja tętni i lęgnie się febra,
 i noc zawiesza nad nią sztylet zbira,
 dalekim krzykiem
 wstrząsa ekliptykę:

Liryka rośnie jak lira.

[WW 8]

Co nam obiecuje ten wiersz pod wyszukaną, ekwilibrystyczną metaforą? Wydaje się, że niewiele. Elementy orfickie połączone zostały z astrologią po to, by pokazać poetyckie przebudzenie, a właściwie umożliwić kontemplację świadomości poety jako części astralnego ruchu. Nowoczesna chemia nie zna ognianu, nie wspomina się o nim również w dawnych słownikach, trzeba go więc potraktować jako neologizm, ukuty na zasadzie podobieństwa do innych substancji chemicznych, a zachowujący wyraźną relację z alchemicznymi „fluidami palnymi” jak ciepłik czy flogiston.

Zauważmy, że wiersz, który przekazuje nam Ważyk w latach trzydziestych, jest znacznie zmodyfikowany względem pierwotnej wersji z tomu:

Zazwyczaj jestem głuchy na muzykę jak pień.
 Dopóki nie opęta mnie któryś dzwonny dzień.
 Ekliptyka jest drżąca i trzęsie mną jak febra,
 nóż liryki przez żebra
 wwierca
 się do serca
 Liryka jest sztylet skrytobójczy zbója;
 trucizna, a wszystkimi porami paruje;
 sztylet oczu zbira.

Liryka jest lira.

Liryka było na imię dziewczynie,
 która obnosiła po zaułkach jasełka.
 A teraz tylko gra na mandolinie
 i już nie śmieje się nie łka.
 O zmroku igra ogniem i kulą -
 i w ognian wplata mię i w dzwonny rdzeń.
 Dreszcz elektryczny: (milion culomb!)
 rozpruwa żyły jak rtęć.
 A kiedy niebo spali jak popiół,
 zarannym krzykiem
 strąca ekliptykę:
 Liryka dymi jak opium!

W nowszym wariantcie widzimy większe dążenie do kondensacji i podniesioną do potęgi rolę elipsy, która sprawia, że pewne klarowne elementy oryginału stają się nieczytelne. Z całej sytuacji lirycznej pozostaje tylko druga strofa. To właściwie dwa różne utwory: w wersji pierwotnej naiwny zachwyt elektrycznością wywołuje skojarzenia z procesami spalania, te z kolei przywodzą ekstatyczne porównanie z opium i stanami narkotycznymi. Poprawiona *Liryka* to wiersz znacznie bardziej „oschły”, apolliński, o zupełnie innej funkcji wyznaczonej samej poezji. Pierwsza *Liryka* „strąca ekliptykę”, druga już tylko „wstrząsa nią”, pierwsza dymi spalona, druga rośnie. W pierwszym tekście więcej jest twierdzeń ontologicznych, ustalających typowo symbolistyczne podobieństwo korespondencji (jest sztylet, jest orfejska lira, a sama *liryka* dymi jak opium), w drugim *liryka* pozostaje praktycznie bez właściwości. Liczy się za to jej zdolność oddziaływania na świat.

W obu wersjach mamy jednak do czynienia z procesem spalania i odradzania się z popiołów, w obu dochodzi do alchemicznej przemiany, w której swoje miejsce w poetyckim laboratorium znajdują ogień, kula, ognian, rdzeń (mechaniczne serce?), rtęć oraz srebro. Już tytuł sygnalizuje nam, że jest to swoista *ars poetica*, żerująca na modernistycznych metaforach i symbolizmie, we wczesnoawangardowym jeszcze duchu wychwalająca analogie między techniką i poezją, między elektrycznością i tajemnymi siłami witalnymi wiersza. Zostaje ponadto rozpisana na dramatyczną scenkę, w której zbrodnia i miłość (kontekst iście bulwarowy) napędzają ów mechanizm alchemicznej przemiany. Ale jeśli wczytamy się w początek, który zniknął z wersji późniejszej, jeśli tytuł połączymy z rekwizytami (lira) i bohaterką (*Liryka*), okaże się, że jest to kolejny, antymimologiczny wiersz Ważyka, w którym odbywa się ironicznie tematyzowanie fonetycznych podobieństw między głoskami i przedmiotami. Neguje się w nim ideę naturalnej dźwięczności czy muzyczności poezji jako echa boskiej mowy. Młody Ważyk rozgrywa na oczach czytelnika ludowy teatrzyk figur: *Liryka* (dziewczyna) rzuca wyzwanie konwencjonalnie pojętej młodopolskiej liryczności, czyli natchnieniu i śpiewności⁸⁵, ale rzuca je językiem hermetycznej metalurgii i astrologii.

Jeszcze bardziej z tego słownika korzysta *Hiacynt*. Mitologiczny Hiacynt, księżę spartański, kochanek Apolla, został (przypadkowo) zabity przez zazdrosnego o niego Zefira. Wykładnia tego mitu dotyczy – prawdopodobnie, zdaniem większości badaczy – kwestii

⁸⁵ Bez uwzględnienia tego kratylejskiego kontekstu, skupiając się przede wszystkim na młodopolskich tendencjach obrazowania napięcia między erotyzmem i poezją czyta ten wiersz i wprowadzoną przez Ważyka korektę Krzysztozek. Por. W. Krzysztozek, *Między konstrukcją a podświadomością. Poezja Adama Ważyka wobec świadomości literackiej lat międzywojennych*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XIX. Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 119, Toruń 1981, s. 85–86.

odrodzenia, tzn. śmierci i ponownych narodzin natury. U Ważyka Hiacynt staje się jednak symbolem niezaspokojonej żądzy, która burzy ład spokojnej krainy (można powiedzieć metaforycznie: położonej między psalmem i zegarmistrzowską precyzją). Erotyczne pożądanie Hiacynta jest równocześnie wyłamaniem się z moralnych ram miejskiej ballady: „A Hiacynt oczy ma czerwone jak rubiny/ i twarz ma bladą./ Coraz szybciej, coraz odmiennie/ palcami przebiera/ po stosach pierścieni/ dłoń jubilera./ Breloki na łańcuszka –/ z czerniejącego sztucznego złota/ i posrebrzane serduszka,/ gdzie drzemie ta głupia tęsknota;/ marzy obręcze, wisiory,/ zdarte z bioder i nóg bajaderek,/ które we snach mu przyniósł pierwszy poryw/ i skrył pod wiekiem pustych puzderek” [S 9]. Metalowa tandeta wprost łączy się tu z pożądaniem i pragnieniem odkrycia tajemnicy, które kończy się znowu biblijno-alchemicznym kluczem: „i te sople krwi nieruchome,/ jak rtęć – niezakrzepła, serdeczna krew/ Jana bolesnej głowy,/ gwałconej wargami Salome” [S 10]. Krew będzie się burzyć, ale będzie to też krew, która wkrótce zaleje miasto niczym wschód słońca, i która – od rubinów oczu, przez rtęć, głowę Jana, aż po wargi Salome – doprowadzi też do samobójczej śmierci bohatera.

Hiacynt to w najprostszym rozumieniu wiersz inicjacyjno-ekstatyczny, dotyczący aktu seksualnego, w iście młodopolskiej semantyce wygrywający w ten sposób tematykę życia, śmierci i odrodzenia jako egzystencjalnego ekscesu (aż trudno uwierzyć, że Ważyk-empirysta mógł napisać tak alegoryczny utwór). A jednak i tu odbywa się dziwaczna, hermetyczna przemiana, o której informuje nas mitologiczny synkretyzm: bo i dzień „Biały jest jak Syriusz, różany jest jak Algol”, i gwiazdy są „egipskie”, Salome spotyka Andromedę, gniew starotestamentowych proroków miesza się z orficką pastoralnością, a rozżarzony nów „pyszne kamienie składa płomieniom w ofierze”, by zapalić, a więc ożywić lub na powrót rozbudzić świat (ogień – główny żywioł wszelkiej alchemicznej przemiany towarzyszy młodemu Ważykowi nieustannie):

Nagły obłęd rozchyła kolana twych snów –
w pożodze twoje złoto, Wielki Jubilerze!
O skrzydła płomienia-kolibra!
diamenty palą
jak macki pokrzyw:
wibrują w fibrach
krwi,
jak ognisty balon –
z roztopionych arterii wydziera się – okrzyk!

[S 11]

Koliber symbolizował – zwłaszcza w mitologiach amerykańskich Azteków i Majów – słońce i odrodzenie, a spotkać się z nim musiał Ważyk wówczas w podobnym znaczeniu w

przekładanej przez siebie *Strefie* Apollinaire’a, w gronie innych mistycznych i bajecznych ptaków, towarzyszących Chrystusowi-lotnikowi w alchemicznym korowodzie, wiodącym ku duchowej przemianie świata⁸⁶. Algol to z kolei znana gwiazda w gwiazdozborze Perseusza, charakteryzująca się zmienną jasnością, odkryta już przez starożytnych Egipcjan. Jej nazwa pochodzi z arabskiego, gdzie oznaczała „głowę demona”, w kulturze hebrajskiej zaś „głowę diabła”. Potocznie znana jest jako demoniczna gwiazda, wiązana z przemocą, rozlewem krwi i krwawymi przewrotami, samobójstwem czy nieoczekiwaną śmiercią i uznawana za zwiastun nieszczęścia. U Ptolemeusza w *Tetrabiblos* powiązana jest z zabiciem Gorgony przez Perseusza, a więc kontekst dekapitacji spotyka się z acefaliczną figurą Jana Chrzciciela oraz z postacią zakutej w kajdany Andromedy („w myślach – omdlało brzęczące obręcze/ wdziewa na nogi Andromed”).

Obie gwiazdy (Syriusz i Algol) nie wydają się w tym wierszu przypadkowe i nie chodzi wyłącznie o kolory, bo te mógł Ważyk ograć dużo łatwiej. Chodzi raczej o to, że konstelacja Perseusza toczy tu iście astrologiczny bój o niebo, bój, którego stawką jest wolność od żądz lub uległość wobec niej (materialność przeciwko duchowi, rozwiązłość lub asceza), a metaliczne pierścienie to zarazem materialna biżuteria, jak i pierścienie planetarne. Hiacynt to wszak również szlachetny kamień, odmiana cyrkonu, o pomarańczowej, czerwonej lub złocisto-ognistej barwie, a potocznie nazwa każdego rodzaju kamieni szlachetnych, które spełniają podobne kryteria kolorystyczne. W przeciwieństwie do greckiego mitu, w którym Hiacynt zostaje zmieniony w kwiat, tutaj obserwujemy coś odwrotnego: gaśnie, a jego ciało zastyga i ulatnia się z niego żar. Można powiedzieć, że dochodzi do procesu przemiany materii żywej w nieożywioną, w szlachetny kamień, który powstaje w wulkaniczno-erotycznych procesach schładzania. Poetycki atanor tym razem nie prowadzi bohatera ku doskonałości i oświeceniu, choć dokonuje się w nim przecież rozbiecie i powtórne scalenie materii. Tymczasem w krzyku, pod ognistym okiem Słońca – „Wielkiego Jubilera” – poczyna się gwarny dzień.

Podobny element metalicznego rozpalania żądz łączy Ważyk z ideogramem oraz zawodnością pisma („pióro moje wiotkie, tak szybko więdnę”) w jeszcze bardziej alegorycznym wierszu: *Henryce & Elżbiecie*. Znak „&” z maszyny do pisania zagra tam następująco, trochę w duchu *Kaligramów*: „Ten sam odwzorowany *znak* na klawiaturze/ lśnił

⁸⁶ „Ciagną w locie sokoły puchacz i kruki/ Z Afryki przybywają ibisy flamingi marabuty/ Ptak Roch którego poeci i bajarze wieszczą/ Waży się w szponach ściskając Adama czaszkę najpierwszą/ Orzeł horyzonty orze krzyk wydając wielki/ I z Ameryki lecą małe koliberki/ Z Chin zbiegają się zwinnych długich pihi roje/ Po jednym mają skrzydło i latają po dwoje/ A oto gołębica duch niepokalany/ Towarzyszą jej ptak lira i paw nakrapiany/ Feniks ten stos który sam rodzi siebie/ Na chwilę wszystko w żarkim popiele grzebie” (G. Apollinaire, *Strefa*, przeł. A. Ważyk, [w:] *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975, s. 41–42).

jak podkowa szczęścia nad kowadłem rzemiosł;/ był naraz wiotkim węzłem i kotwicą piękną,/ oddał się w jej ręce i do serca przeniósł” [WW 58–59]. Mamy zatem symbol połączenia bohaterów węzłem pożądania oraz zależnością ekonomiczną (spółka), który odnosi nas przy okazji do mistycznych aspektów pracy kowali. Dalej tekst będzie się iskrzył od przetopień i przemian, nazywających seksualność: „Opływa ją ciecz słońca gęsta, jak miód ruda;/ wydiera się ku biodrom, opada pukiel twardy”, „Słońce zaszło już, ciała przemieniwszy w krwawnik,/ i Elżbieta w uściskach spopiela się jak feniks” [WW 58–59]. Stawką tej zawołowanej gry w pseudonimowanie homoseksualnego zbliżenia poprzez metalurgię (znamienne, że rzemiosło kowalstwa staje się prefiguracją metalowych odlewów klawiszy drukarskich i czcionek) jest oddanie owego stanu ekstazy, w którym świat zyskuje naturalną dyspozycję do sygnowania czegoś spoza, do wywoływania zasady korespondencji i samoczynnego tworzenia powiązań. Ale ta „naturalna dyspozycja” – przypomina Ważyk mimochodem – nie tylko jest ulotna, bo ma charakter chwilowego zadurzenia, seksualnego spazmu, ale też zupełnie arbitralnie obsadzona w sztucznym znaku &, w klawiszu maszyny drukarskiej i w jego odbitce na kartce.

Metalurgiczno-hermetyczne tropy gęsto rozsiane są również po innych wierszach z *Oczu i ust* czy *Semaforów*, zarówno po takich, które można by uznać za juvenilijne, jak i po tych, które sam Ważyk postanowił włączyć na stałe do swojej twórczości, nawet za cenę usunięcia z nich większości kontekstów religijnych (już w *Wierszach zebranych*). W *Borucie* mamy fantazję nad przestrzeniami nieeuklidesowymi, które pasjonowały autora, a które przybierają dwukrotnie postać frazy „przestrzeń zgnieciona jak srebro blach,/ kroki w niej tętnią jak tętni serce” [WW 12], ale są to też przestrzenie magiczne, gdzie „nów się rozszczepił, wśród dusznych płacht/ wśród umbr cuchnących pachnie lilia Lilit/ w skrzyniach ukryci gadają z Syriuszem” (w wersji przedwojennej: „śród umbr cuchnących – cudnie pachnie Lilit”). I mimologiczna jeszcze gra homofonią, i elementy dekadencjonalnej topiki artysty przeklętego, który pracuje w zatrutych księgach, i obsadzenie podmiotu w roli „człowiek[a] szkarłatn[ego], gorzki[ego] kronikarz[a]”, tworzą ramy dla symbolicznej rozprawy, w której chrześcijański gryf i islamska gwiazda z półksiężycem są tylko znakami wtajemniczenia w zapomnianą już (wyśnioną przez poetę na zasadzie objawienia, *visio*) średniowieczną legendę, z całą jej jarmarczną kiczowatością i teatralną groteską⁸⁷. Z wersji poprawionej

⁸⁷ W *Dziwnej historii awangardy* otrzymujemy dłuższy, upraszczający komentarz autora na temat tego wiersza: „W drugim numerze «Almanachu» ogłosiłem wiersz *Boruta*, utwór przewlekły, w duchu bardzo symbolicznym, który przysnił mi się w 1922. Przedrukowałem go dopiero w 1974, skróciwszy prawie o połowę. Był to sen podwójny, sen o śpiących. Źródło literackie: *Nocne przechadzki Boruty*, Aloysius Bertrand w przekładzie Kasprzowicza. Porządkując zdarzenia w pamięci, tłumaczę sobie, że ten Boruta, diabeł podupadły i niegroźny,

zniknęły balladowe, trące stylem Czechowicza wersy „Drzemią w pieleszach trąby cherubinów./ Zakwitnij gestem. Płoń. Zakłęcie wymów”⁸⁸, zmieniła się zupełnie forma wiersza, pozbył się też Ważyk whitmanowskiej odezwy do tytułowego diabła („Lament tobie śpiewam, żałosny wagabundo”). Niewiele pozostało z samej balladowości. Została jednak sama abstrakcyjna „przestrzeń zgnieciona w srebro blach”.

Metaliczny element rzuca się w oczy również w najbardziej znanym z kubistycznych wierszy Ważyka, czyli *Tramwaju*: „Iskra zaświeciła na lirze tramwaju/ gwiazda uwięziona w czułym sercu lunet”, gdzie kontekst solarny, orficki i hermetyczny łączą się z postulowaną przez autora poetyką skojarzeń i „luźnych cegiełek” codzienności, jako modułów tworzących tekst. Debiut Ważyka w ogóle stoi (a raczej płynie) ciekłym metalem i mistycznymi praktykami przetopu. „Coraz częściej rozrywasz nieba wzdęty menisk,/ stoisz w ogniu jak róże i śmiesz się jak feniks” – napisze poeta w pominiętym potem *Antennonie* [S 12], tworząc nową religijną pieśń ku chwale bożka technologii.

Do zdesakralizowanej mistyki, okutej w metaliczne metafory, wrócimy też w *Nocy żelaznej*, rozpoczętej fragmentem z *Księgi Rodzaju* (6:1), odnoszącym się zresztą do kwestii nieeksplorowanej w chrześcijaństwie, ale za to bogato inspirującej tradycje hermetyczne i rabiniczne (mowa tam o gatunku gigantów lub upadłych – nefilim, zrodzonych ze stosunku synów bożych z ludzkimi córkami; popularna, apokryficzna *Księga Henocha* będzie twórczą wariacją na ten temat). Ważyk zaczyna całkiem poważnie, profetycznie, by w kolejnych strofach biblijne dekoracje („Noc była żelazna/ i twarda jak orzech” [WW 40]) zmienić w groteskową scenę spaceru plantami, który skończył się bójką i dotkliwym pobiciem poety. „Aniołowie” – wychodzący z kościoła mężczyźni – wywołują semantykę biblijnego pojedynku Jakuba („poznałem jego pięści bólem zwichniętych bioder”), cała scena nie kończy się jednak ani oświeceniem, ani błogosławieństwem, lecz przestrogą i żądaniem dziejowej sprawiedliwości („Dźwigała się ziemia sprężona/ jak pięść/ która oko wykole” [WW 41]). Znowu dochodzi tu do głosu aura, tym razem apokryficzna, która na wzór opowiadań Apollinaire’a zostaje wydrwiona i raczej odsłania nieprzystawanie do warunków nowoczesnego społeczeństwa, niż osłania jakąś poważnie tropioną Tajemnicę.

Znajdziemy też u Ważyka otwarcie metalurgiczno-chemiczną *Katodę*, zaczynającą się od zdań: „Brzoza nasycona sodą i mosiądzem/ w przerębli światła jak echo drgała” [WW 42].

(...) na swój sposób reprezentował sferę podświadomą; nakłaniałem ją do wyjścia na powierzchnię. W każdym razie do jawnego dopuszczenia snów do poezji” [DHA 75–76] .

⁸⁸ A. Ważyk, *Boruta*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, z. 2, s. 33.

Był to eksperyment asocjacyjny, ponownie ubrany w konwencję erotyku, który rozgrywa się między pastoralnością i pochwałą nowoczesności, z jej zdolnością ujarzmiana stali:

O powietrze ocieram się jak zamsz o bursztyn
Cegłom fabryk spieczonym i na łące trzodom
skóra mosiądzem się łuszczy
napływa ogrom stopiony
Jestem chłonąca katodą

Zwisa ciasto bolidów omytych z metalu
domy stoją zakłębło wypróżniona walizka
jest podróż ostateczna ale nie wiem dokąd
Postrzępione już trzody nie wrócą z pastwiska
ogrody przez most rozsypując się włoką

[WW 42]

Ważyk komentował ten utwór w *Kwestii gustu* w kontekście irracjonalności niektórych obrazów: „wyszło mi spod pióra zdanie, które mnie zaskoczyło: «Rumiana jak trud mój który się rodzi z węgla/ schnie moja krew na trójkacie Kanonii». Miałem takie poczucie, jakby w rozpalonym piecu wyobraźni wytworzył się nieoczekiwany stop” [EL 109]. Jego materialistyczne myślenie o pracy poetyckiej jako pracy w realnym tworzywie idzie tu w parze z alchemiczną figurą boskiego kowala, który włada stanami skupienia. W *Ślubie Krzysztofa* bohater wypływa z ust jako wyznania „gorący ołów dni przetopionych”.

Tytułowy Hiramis buduje nową świątynię Boga jako sferę, zaprzeczając geometrii euklidesowej, ale równocześnie występując przeciwko porządkowi powszechnie przyjętych przez ludzi praw architektonicznych. Małgorzata Baranowska komentuje ten wiersz następująco, przedstawiając go wręcz jako kamień węgielny całej poezji Ważyka:

Hiramis stanowi tutaj imię nadające tej poezji znak hermetyzmu. Hiramis mityczny musiał złożyć ofiarę z własnej krwi, by powstało miasto, on także pozwala poecie stworzyć jego „geometryczną” poezję. Miasto, według wielu mitów, nie może powstać bez ofiary. Ale bez geometrii w ogóle nie jesteśmy w stanie go sobie wyobrazić. Czyja historia może służyć jako lepszy przykład w chwili, gdy poeta zakłada podwaliny świata poetyckiego, w którym istotne stają się właśnie tezy mające z Hiramisem związek pojęcia: geometria, miasto i tajemnica. (...) Symboliczna jednak postać Hiramisa staje się znakiem poezji hermetycznej, poezji tajemnicy, której Ważyk również specjalnie wielokrotnie szukał, na przykład tłumacząc wiersz *El desdichado* Gerarda de Nerval⁸⁹

A zatem hermetyczna pieczęć miałyby związać miasto, mitologię i naukę, trzy sfery, w które Ważyk regularnie zapuszczał się w poszukiwaniu materii dla wierszy? Wydaje się, że te wszystkie rejestry są jednak wielce ironicznie („jajo listowia dźwigał jaworu gruby walec” [WW 53]?), a cały ruch interpretacyjnego kluczenia odbywa się obok albo wbrew, z pominięciem faktu, że *Hiramis* to kolejna bulwarowa ballada oraz utworów nie o zawiązaniu,

⁸⁹ Baranowska, *Znałam Ważyka...*, dz. cyt., s. 82.

lecz o zerwaniu przymierza (budowniczy ucieka wszak z miasta po spowodowaniu śmierci murarza).

Najważniejszy jest jednak z tej perspektywy *Apolog*, który wprost odcinał się od hermetyzmu, negując ideę tajemnicy ukrytej w naturze. Tu również wykorzystuje się całą topikę symbolistyczno-alchemiczną, od konieczności nadawania imion rzeczom po przemianę nowoczesnego człowieka, której dokonuje ostatecznie maszyna. Mamy zatem i odrzucenie Tajemnicy, a właściwie zaprzeczenie jej w postaci najsłynniejszego toposu ukrytego skarbu: „Nie chcę klucza od przepaści; od żadnych studzien,/ nie jest perłą perła na dnie mórz ukryta”, i wypowiedzenie wojny idei harmonii natury, w której – jak chcieli wierzyć symboliści – wszystkie rzeczy korespondują ze sobą jako części ogólnego, boskiego porządku: „Kamienie kradną imiona niebu,/ kamieniom – ludzie./ Zginie królestwo rzeczy – będzie rzecz pospolita” [OIU 5]. Ten fenomenalny fragment zapowiada trzy kwestie: 1) dotyczy procesu nazywania i mechanizmu tworzenia językowych powiązań ze światem, który okazuje się nie wymianą i nie darem, lecz kradzieżą, 2) pokazuje człowieka ponownie jako tego, który musi przezwyciężyć naturę, który nie potrafi się z nią harmonijnie ułożyć oraz 3) prorocko wręcz ogłasza nie śmierć materialnej rzeczywistości, jak można by podejrzewać przez „królestwo rzeczy”, ale metafizycznej hierarchii, będącej podstawą łańcucha bytów. Zginie wszak królestwo, a nie rzecz sama w sobie.

Kolejna strofa wprowadzi nas w festiwal życia mitologicznego, myślenia pierwotnego i języka korespondencji: „Rubin gorący patrzy okiem cherubina,/ jak kot kosmiczny krzemień zachwala się iskrzeniem;/ w maszynach, w drzewach, we mnie, wszędzie woła: Przemień!/ Daj piękne imię mnie i maszynie” [OIU 6]. To alchemiczne wezwanie o zaklęcie-imię odbywa się w iście bulwarowej konwencji, podobnie jak u Apollinaire’a religijne symbole straciły już bowiem swoją aurę. W *Apologu* rzeczy długo skrywają się za swoimi imionami, łudzą żywiołem życia, „rozkwitają”, zdobywając się na kolejne połączenia i postępujące dalej symbolizacje. A jednak ogień, który wykorzysta poeta, jest tu ostatecznie nie ogniem alchemicznej przemiany, lecz chemicznej reakcji spalania i technicznej obróbki: „Odzieram rzeczy z kory i rozcinam słoje/ diamentem wypalonym przez mądrą maszynę,/ krzemieniem, który ma imię człowieka,/ rubinem,/ mitologią dni moich”. *Apolog* najpełniej prezentuje to, o czym wspominałem przy okazji *Liryki*: profanuje religijno-hermetyczną symbolikę, wydobywa z alchemicznego dyskursu symbole, by zwrócić je sferze użytkowej, by z przestrzeni komunałów i mitów wróciły do żywego języka. Triada diament-krzemień-rubin ma więc swoje echo w alchemicznej przemianie wewnętrznej człowieka, ale też w fizyce i chemii, gdzie diament, jako najtwardszy znany wówczas minerał, służył po prostu za

laboratoryjne ostrze. Rozcinać słoje to poddawać je eksperymentowi: analizie, a więc włączać zapisany w nich ślad w proces poznawczy. A jednak mimo przejścia od mistycznych podobieństw dźwiękowych do naukowego eksperymentu na materii Ważyk nie rezygnuje ani z topiki transformującego ognia, ani z metali i kryształów. Jego poetycka alchemia będzie trwać w najlepsze, pozorując równocześnie empiryzm i scjentyzm przykładowego materialisty (choć jeszcze nie dialektycznego).

Odrzucając symbolistów, hierarchiczną metafizykę oraz ideę językowej, przedustawnej harmonii, Ważyk pierwszy i chyba jedyny raz formułuje tak dosadnie koncepcję płaskiego, ontologicznego egalitaryzmu, wywiedzioną z przeformułowania stosunków między światem i językiem. *Apolog* buńczucznie nawiązywał do wiersza Antoniego Słonimskiego, w którym padało zdanie „jestem gwiazda, która ma klucz od przepaści”, a który rozwijał z kolei topos końca dziejów z *Apokalipsy św. Jana* (9:1). W autokomentarzu z *Dziwnej historii awangardy* Ważyk stwierdził:

Replikowałem: „Nie chcę klucza od przepaści, od żadnych studzien. Nie jest perłą perła na dnie mórz ukryta”. Dalej następuje niebawale splątanie myśli. Zniesienie hierarchii rzeczy. (O zniesieniu tej hierarchii, ale tylko w metaforze, pisał w 1922 Peiper.) Kamienie, ludzie, gwiazdy, drzewa, maszyny (element cywilizacyjny) kradną sobie imiona, zamieniają się mianami. Przemówić – to nadać nowe miano. Gdzie? Przede wszystkim w polszczyźnie. Gdzie jeszcze? U ludów pierwotnym, u Indian... (...) Wydaje mi się, że ten splątany *Apolog* to podjazd najbardziej wysunięty w kierunku, w którym poezja awangardowa na ogół nie chciała się u nas zapuszczać. [DHA 76-77]

Trudno się z nim nie zgodzić. Owo „spłaszczenie”, mające w sobie i element przeszłości (pierwotne, magiczne myślenie o relacji języka i świata) i wykraczające daleko w przyszłość (jedna, immanentna płaszczyzna, na której następuje kategoryalna wymiana atrybutów) to nie tylko nowa propozycja estetyczna w myśleniu o konstrukcji językowej, ale też radykalna, polityczna deklaracja heterodoksyjnego materializmu przyszłości.

Z metalicznych, przedwojennych ciągów Ważyka w *Sercu granatu* pozostanie niewiele: zdesakralizowane pociski, świszcząca stal, móżdżerze, karabiny, działa i czołgi oraz wszechobecny złom ruin. To nie będzie już alchemiczny wytop szlachetnych metali, które w procesie spalania wznoszą ducha ku doskonałości moralnej lub intelektualnej. Ogień i związana z nim semantyka iskry, płomienia, natchnienia i przemiany zniknie na rzecz spostrzeżeń wolnych od imaginacyjnej metaforyki żywiołów, spostrzeżeń o materii zastygającej w gotowych formach. Wysoce symboliczny pozostanie za to sam tytułowy

granat: kolor, broń, a zarazem owoc, od najdawniejszych czasów towarzyszący mistyce jako symbol życia, płodności i harmonii – połączenia ducha i materii⁹⁰.

Ostatecznym rozwiązaniem alchemicznego „problemu ognia” jako zasady wiążącej, uruchamiającej proces przemian i tym samym łańcuch językowych symbolizacji będzie *Zabawa w ciemno z Wagonu*:

Nic tu nie spłonęło, pralnia się paliła,
przyjechali strażacy i przywieźli sikawki.

Żaden się dziwoląg nigdzie nie narodził,
to dziewczyna w bramie zakrzyknęła roniąc.

Krajobraz się zmienił, ale nie posmutniał,
poborcy tędy przeszli w uśmiechniętych maskach.

Mury są bez okien, to i okna bez murów,
drzewa są bez cienia, to i cienie bez drzew.

Jedno z drugim się zwiąże domowym sposobem,
za godzinę strażacy przywiozą sikawki.

[W 10]

Nie sposób nie skomentować tego wiersza w kontekście metaforyki ognia, królującej w przedwojennych tekstach oraz mitu kratylejskiego, który u Ważyka wiąże się z przechodzeniem od metafory do jukstapozycji, od związków symbolicznych do analogicznych. Czytana z tej perspektywy *Zabawa w ciemno* wprowadza nas na owo *mare tenebrarum*, rozlewające się w *Epizodzie*. Ogień mógłby tu jeszcze być światłem, czyli poznaniem i jasnością umysłu, ale nie jest, bo pozbawiono go takiej roli. Skala tej gry (zabawy) z symbolicznym znaczeniem ognia jest wszak jeszcze większa: pali się pralnia, a więc miejsce oczyszczania, miejsce przemiany w najbardziej sprozaizowanym sensie. Dziewczyna w bramie poroniła, a więc nie tylko „nic tu nie spłonęło”, ale też nic się nie narodziło. Dla przypieczętowania tej fałszywej wymiany, która nie miała wszak miejsca, tej negatywnej poetyki rzeczy i zdarzeń niedokonanych, przeszli za to poborcy „w uśmiechniętych maskach”. To oni przeprowadzają nas na drugą stronę tego wiersza, do najważniejszego dystychu: „Mury są bez okien, to i okna bez murów, / drzewa są bez cienia, to i cienie bez drzew”. Ta zasada wnioskowania przez analogię prowadzi na manowce, jest logicznym błędem, który przekłada się jednak na kondycję upadłego świata (jest to

⁹⁰ W tytułowym wierszu napisze Ważyk w ostatniej strofie: „Na to, byś w mieście żyjącym leżał/ i w ziemi swojej, wiadomy światu /— i na to właśnie trzykroć uderza/ w rzucie na Zachód serce granatu.” Kontekst militarny jest oczywisty, a jednak cały monolog – a nawet cały tom – skierowany jest do umarłych, do „prochu człowieka”, z którego wykielkuje przyszłość, rozumiana jako bijące serce miasta.

wymierzony w socjalizm wiersz rozrachunkowy⁹¹). Ważyk zręcznie udaje, że pisze jeszcze o zdarzeniu, że notuje fakty i spostrzeżenia, ale przecież w tym dystychu wprowadza się mur i okno, drzewo i cień, ścianę i poznanie (a właściwie jego brak, ślepotę), naturę i jej namiastkę – reprezentację. Idee łączą się ze sobą przypadkiem, „domowym sposobem”, wiązane na siłę w sposób błędny i groteskowy. A jednak coś się tutaj dokonało: tryumf nad czasem. Od zdań w czasie przeszłym przechodzimy do twierdzeń w czasie teraźniejszym, by skończyć w przyszłości, w oczekiwaniu na przyjazd strażaków. Tak jakby siła negacji, a potem mechanizm spekulowania na temat przyszłości mogły nie tyle przewidzieć bieg zdarzeń, ile przesunąć sam podmiot, ulokować go „na godzinę przed”, w samym ich centrum.

Rozprawienie się z twórczą, życiodajną mocną ognia jest kolejnym gestem porzucania (i profanowania) przez Ważyka resztek metafizycznej i hermetycznej aury, która nie była mu obojętna ani w *Semaforach*, ani w *Oczach i ustach*. Po wojnie pozostanie z niej raczej takie, realistyczne zawołanie:

O, jak dobrze jest widzieć w białym mieście umarłem
cmentarze rdzawego żelastwa!
Ja żelazo popsute z twardej ziemi wydarłem –
była na nim krew mego miasta.

[*Ruiny Białgorodu*, WW 98]

Żelazo zastąpi złoto, srebro i rudy miedzi. „Srebrna blacha” pojawi się raz jeszcze w *Małej obsesji z Wagonu*, gdzie będzie zwiastować nieuchronność losu i „prawo serii”, które próbowali zgłębić bohaterowie *Epizodu*. „Miedziany połysk” włosów przemknie też przez tytułowy *Wagon*, ale stanie się częścią negatywnie już nacechowanego orfickiego pochodu, który „nie rozczuła i nie drażni,/ zawczasu wypruwając cię z resztek wyobraźni” [WW 150]. Bohater liryczny *Wagonu* jest wrakiem, chyba najbardziej pokiereszowanym z podmiotów Ważyka. W podwójnie odczarowanym świecie upadłych mitów (religia, a następnie ideologia partyjna) musi przejść powolną rekonwalescencję:

Jesteś jak rekonwalescent i ubrany w pokorę
zamiast milczeć rozmawiasz z jakim takim humorem
(...)
Jedziesz przez las wyszczerbiony i przez kraj ubogi
na osobności biegnie rozgrabiony dom
chłopcy tam kopią ziemię albo zbierają złom
Myślisz o innym złomie z którego już nic nie będzie
Czas goi rany i obraca idee w obce narzędzie

[WW 151; w oryginalnym tomie nie ma ostatniego

⁹¹ Zastanawiające swoją drogą, ile tropów i rozpoznań dzieli ten wiersz z krótkim, ironicznym dokumentem Marka Piwowskiego *Pożar! Pożar! Coś nareszcie dzieje się* z 1967 roku – gdyby nie rozbieżność kilku lat można by go wręcz uznać go za ekfrazę lub komentarz do tego obrazu.

I jeszcze na koniec tych wyliczeń *Kronika*, wybitny, zapomniany nieco wiersz, w którym na chwilę wróci przedwojenny Ważyk z pierwszego tomu, Ważyk szukający nowego języka dla nowoczesnej struktury doświadczeń:

Wyrok stu głupców wisi nad przyszłością,
a ona drga jak powietrze od kuli
i wraca w siebie, powietrzem się leczy
raniony kryształ, pomnożona chwila
tych, co tę śmierć niedorzeczną poculi
w kronice gorzkiej teraźniejszych rzeczy.

[WW 112]

Tylko ten jeden symbol, „raniony kryształ” – będący próbą osadzenia nowoczesnej *psyche* w materialnych formach – pozostanie z Ważykiem przez kolejne tomy, zwłaszcza: „Wszystkie odeszły wszystkie trzy i nie wiem/ czy coś znaczyła dzisiaj jestem wolny/ klasyczny w sobie przejrzysty jak kryształ” [*Był chłopiec który....*, Z 10]. Nie znaczy to, że Ważyk zrezygnuje całkowicie z charakterystycznych dla siebie prób łączenia zlaicyzowanych, hermetycznych matryc z racjonalistycznym i materialistycznym słownikiem. W *Wagonie*, *Labiryncie* i *Zdarzeniach* kilkakrotnie powróci do tematyki orfickiej (*Orfeusz*, *Eliksir życia*, passusy z poematu *Wagon*), do metafor kryształowych i do rozprawy z transmutacją, pojętą jako przemiana wewnętrzna, a nawet do Carla Gustawa Junga i jego psychologii głębi, od której mistycznego języka stronił (np. wykorzystanie toposu *puer senex* w wierszu *Starzec i dziecko*).

Pozostanmy jednak na chwilę przy wywołanym *Kroniką* kryształ, bo wraz z wyzbyciem się całej ornamentacyjnej symboliki kamieni szlachetnych to właśnie on zacznie sygnować u Ważyka strukturę nowoczesnej świadomości. Warto się tu odnieść do kontekstu, który podsuwa nam Jean-Jospeh Goux w *The Coiners of Language*, omawiając opozycję złotej i kryształowej waluty w *Falszeryzach* Andre Gide’a⁹². Ta pierwsza jest elementem płynnych systemów nowoczesnej ekonomii, symbolizuje ruch i przepływ, ale też podatna jest na fałsz, moralnie nieczysta, jak nieczyste bywa alchemicznie fałszowane złoto. U Ważyka owa niestabilna ruchliwość monety zyska swój wyraz już w *Transatlantyku* 1924: „W wielopiętrowym biurze uśmiechnięta/ tasuje w windzie zstępującej piętra/ w kąpieli cienia/ jest to kąpiel wrząca/ roztopionego pieniądza” [WW 27]. Ta druga waluta odnosi nas do krystalicznej metaforyki platońskiej, do form doskonałych, zatrzymania ruchu i

⁹² J.-J. Goux, *The Coiners of Language*, trans. J. C. Gage, Oklahoma 1994.

metafizycznego planu idei, który przeciwstawia się nowoczesnej płynności (najlepszy wykład tej koncepcji znajdziemy u Gide'a we wczesnym *Traktacie o Narcyzie* [1891]). Forma krystaliczna jest formą doskonałą w ten sam sposób, w jaki rozumiała ją później alchemia: jako finalny efekt procesu formowania się i dojrzewania materii, jako geometryczna struktura, pochodząca z porządku idei. Gide wykorzystuje ją jako „boską walutę”⁹³. Ważyk – w młodości piewca płynności i zerwań, nowoczesnego pędu i jukstapozycyjnej dystrakcji – również będzie korzystał z kubistycznej „struktury kryształu” jako swoistej heterotopii: idealnego systemu, pełni świadomości, przestrzeni dla odzyskanego lub utraconego czasu. Paradoksalnie jednak: przemiana w kryształ będzie kolejnym, materialistycznym wariantem antynowoczesnej reakcji, próbą poszukiwania stabilizacji w świecie językowej płynności i uwięzienia w ulotnych znaczeń. O ile zatem kryształy Gide'a są metafizyczną walutą wymiany idei na język, o tyle te Ważyka będą, zwłaszcza po wojnie, przed wszystkim kryształami górskimi lub kryształami soli:

blizny się otwierają jak maskowane przepaście
sól łoż fosfory snów tam krążą w ukryciu
i wspomnienia o zmarłych utrzymują przy życiu
Osuwasz się w głąb jak po skałach jak mimowolny czarodziej
imiona więzną ci w gardle i tłum się przy tobie schodzi

[*Wagon*, W 13]

Ich statyczność i materialność rzuci wyzwanie epoce, w której „gadudy, gadudy, gadudy” dokonały dewaluacji języka, a statystyki i liczby wygrały z empirią.

A jednak krystalicznej deklaracji z *Był chłopiec który...* nie możemy odczytywać jako ostatecznej i wiążącej, od razu zostaje bowiem zanegowana: „Nie to nieprawda one znów wracają/ te trzy obrazy które znaczą znaczą/ dużo lub mało nic lub bardzo dużo” [Z 10]. Nie nastąpiło idealistyczne rozpoznanie i pełna tożsamość, nie ma mowy o idei przejrzystości czy klarowności psychiki. Naznaczony rimbaudowskim piętnem niespójności podmiot Ważyka nie osiąga krystalicznej jasności; pozostaje pasażem, w którym przecinają się znaki nie do odszyfrowania („jestem próżnią, przez którą przebiegają fale” [W 25]), których wartości komunikacyjnej nie można nawet oszacować, a tym bardziej zmierzyć. Po pierwsze naszego

⁹³ Pisze Goux w nieco egzaltowanej i nawiedzonej manierze: „Platoński połysk tych linii [z *Traktatu o Narcyzie* – J.S.] jest sam w sobie Otwartym Sezame, złotym kluczem. Odsłonięta w nich estetyka skąpana jest w świetle starożytnej tradycji filozoficznej, według której rzeczy widzialne są jedynie pozorami, szatami, skrywającymi prawdę. Dla Gide'a ważne jest sięgnięcie powyżej (lub poniżej) pułapek, do serca rzeczy, do prawa i idei, do liczby Bycia, aby tam pochwycić prawdziwą Formę, niebiańską, krystaliczną Formę, w której objawia się wyższy porządek rzeczy. Zarówno uczony, jak i poeta szukają tego archetypu, ale czynią to na dwa różne sposoby: uczony, powolny i bojaźliwy, musi gromadzić fakty i przykłady, żeby odkryć Formę; poeta musi tylko odbierać wszystko jako symbol, aby dostrzec Ideę, wieczną harmonię wewnętrznej Liczby. Może następnie nadać tej Formie postać kryształu, dzieła języka, które wyraża myśl. Ten kryształ jest częściowym rajem, w którym archetyp kwitnie na nowo, dzięki przezroczystości języka.” (tamże, s. 63–64, przekład własny).

bohatera nie ma w przyszłości (od „Obojętnie przechodzę obok/ futurologów zapatrzonych w kryształ” po „Nie ma mnie koło fontanny/ ani w kryształach” z *Przechadzki* [Z 6]), tak jakby jego czas się dopełniał wraz z wypełnieniem się wiary w teleologicznie motywowany porządek nowoczesności. Po drugie owa krystaliczność okazuje się zupełnie nieprzejrzysta, monolityczna i kamienna wręcz: „Głowa Meduzy przez dziesięć lat/ czarownym uśmiechem zmieniała mnie w kamień” [*Silva rerum*, Z 41]. Zdarzenia przynoszą zatem podmiot, który nie dostąpił łaski poznania, zrezygnował z owej oświecającej iskry lub został oszukany przez czas, historię i sam język: „Niebacznie wchodzę w labirynt języka/ i chcąc wydobyć się na światło dzienne/ mówię za mało lub mówię za dużo/ znaki mnie męczą i tęsknię do rzeczy// Ty, co usuwasz niepokój jaskółczy/ tyś mnie zrozumiał ale zbyt dosłownie:/ świat się oddalił i ptak jest kamieniem/ i twarz człowieka zmieniła się w pejzaż” [*Elegia trzecia*, Z 16]⁹⁴.

Przez całe lata Ważyk świadomie wyrzekał się kategorii tajemnicy i z patronatu Hermesa. Stawiał na wiersz asocjacyjny, produktywny poznawczo i rozumiały dla komunikujących się. W tym sensie świat nie posiadał nigdy intencji, nie porozumiewał się z nami, nie wysyłał sygnałów, a poszukiwanie doń szyfru wydaje się absurdem. Jeszcze w *Apologu* zarzekał się młody poeta, polemizując z Antonim Słonimskim: „Nie chcę klucza od przepaści, od żadnych studzien”. Po latach podsumuje, że mimo wszystko „Były to lata (...)/ kiedy zmysły były kluczami/ do skrytek wyobraźni/ i do krajów dzieciństwa/ kiedy sny miały ostre kontury” [L 23]. W *Wagonie* i *Zdarzeniach* z pytania o ten klucz nie zrezygnowano, ale go zagubiono, a jeśli jakiś się uchował, rzeczywiście jest klucz od przepaści, którą wytworzył czas: „Te nowe pokolenia tak niepodobne są do poprzednich/ że nie można odnaleźć pokoleń pośrednich/ spojrzenia ich są jak sygnały bez klucza” [*Wagon*, W 13], „Klucze których szukano/ były tylko w kieszeniach i biurkach” [*Czas bez proroków*, Z 32], „Nie ma klucza do słów staruszki/ Nie ma klucza od kaloryfera” [*Hotel*, W 29], „Otwieram pamięć szyderezym kluczem/ jak gwiazda studnię przepaści” [*Silva rerum*, Z 41]. Nawet z tego krótkiego wyliczenia widać, że alchemiczny klucz, rozwiązanie szyfru świata, którego programowo wyrzekał się był Ważyk w młodości, odrzucając zarówno symbolizm, jak i natchnioną butę „Skamandra”, nie daje mu spokoju w późnych tomach. Powraca jako rodzaj osobistej obsesji – zmaterializowany fetysz, w którym zdeponowano resztkę wiary w empiryczną wytłumaczalność wszechświata i możliwość odczytania kodu.

Z tej perspektywy szczególnie ciekawy wydaje się późny esej, napisany już po *Cudownym kantorku* (ta cudowność, powrót cudowności, to osobna, ciekawa kwestia), z

⁹⁴ Możemy tu zapewne znaleźć odwołanie do słynnej prośby z *Kordiana* Juliusza Słowackiego: „Boże! Zdejm z mego serca jaskółczy niepokój / Daj życiu duszę i cel duszy wyprorokuj...”.

rzadka omawiany, tzn. *Żądło pszczoły*, w którym podejmuje się Ważyk zupełnie poważnie, choć z toposem skromności amatora i poety wymierzonym przeciwko akademickiej nauce, rehabilitacji mistycyzmu Mickiewicza⁹⁵. Jak na owego amatora, tzn. miłośnika literatury, przystało, będzie pisał o tej kwestii poprzez własne doświadczenia i zanim zgłębi transformację Gustawa w Konrada jako kolejne poziomy otwierania się romantycznego podmiotu na mistycyzm natury, napisze (w kontekście *Dziadów* w adaptacji Dejmka):

Śledziłem dykcję wykonawcy w przeświadczeniu, że treść przecież znam od dawna. Spór z Bogiem przesłaniał mi resztę. Może dlatego, że nie lubię pychy poetyckiej, a całą pychę Konrada brałem za poetycką. Tak samo bywało w lekturze, aż dopiero, dociekając, co się stało z mistyką przyrody po cudzie kantorka, zobaczyłem ku swojemu zdumieniu wielkiego czarownika w przestrzeni kosmicznej. Sześć darów oddziaływania duchowego na materię, nie licząc trzech darów poetyckich, które faktycznie uznał za magiczne! Niemieccy romantycy Novalis, Schelling i Ritter również marzyli o odzyskaniu zagubionej przed wiekami [*sic*] wiary duchowej nad materią martwą, ale mieli za sobą silne tradycje okultystyczne i owijali swoje wierzenia pierwotne w myśl spekulatywną⁹⁶.

Ważyk – materialista i racjonalista – dokonuje obrony psychologii głębi i pierwotnych form religijności i magicznego myślenia. Powołuje się na Eliadego, Piageta i Junga, by pozwolić sobie w efekcie na metafizyczną lekturę Mickiewicza, lekturę naiwną z punktu widzenia dwudziestowiecznego scjentyzmu, taką, w której *Farys* spotyka legendę o św. Graalu, a ruch pionowy utożsamiony zostaje z doskonaleniem duchowym. Ważyka, nie wierzącego „we władze magiczne Konrada”, interesuje więc raczej detal – motyw pszczoły z *Farysa*, tej, która żądli Boga, choćby za cenę własnej śmierci. Ten ofiarniczy szczegół, typowy przykład literackiej mikrologii i tęsknoty za konkretem, miałby być zarazem zapowiedzią prometejskiego buntu, choć – jak przyzna autor *Wagonu* – tamten bunt ma już za dużą skalę, jest zbyt abstrakcyjny i chimeryczny. Tymczasem „żądło pszczoły” zachowuje swoją moc: ekstazy i zraty, zdolnej nakłuć mitologiczny balon. Jest konkretne i zdaje się być równocześnie z dawna owym zagubionym kluczem od przepaści, rozbrajającym mechanizm językowej spekulacji. Żądło to zarazem gwarant obecności: ukłucie, które przypomina, że wymiana życia na znaki musi zostać opłacona egzystencjalnym cierpieniem i śmiercią. Możemy założyć, że to właśnie w duchu takiej epifanii napisze Ważyk *Wtedy*: „Zbudziłem się wtedy/ otwarty jako okno/ otwarty jak drzwi/ otwarty jak miasto/ Pszczoła tańczyła w pokoju/ jak szpada w ręku fehmistrza/ wiosna młodości” [Z 35], odpowiadając sobie na gorzkie, retoryczne pytanie sprzed lat: „ileż razy trzeba cię budzić, abyś zbudził się w swojej epoce?” [WW 103].

⁹⁵ A. Ważyk, *Żądło pszczoły*, „Więź” 1980, nr 7/8 s. 182–187.

⁹⁶ Tamże, s. 183.

Rozdział VI Ucieleśnianie Ważyka¹

Ciało własne, ciało obce: hoc est enim, czyni dotykającym oraz każe nam spożywać właśnie to ciało własne. Własne ciało, czyli Własność samą w sobie, ucieleśnione Bycie-ku-sobie. W tym samym momencie – i za każdym razem – okazuje się ono jednak ciałem obcym, które staje się widoczne, choć jednocześnie niemożliwe do przeknięcia w tej swojej monstrualności. (...) Jeśli bowiem hoc est enim corpus meum coś wyraża, to nie wypowiada tego w słowach, lecz w rozpisaniu, które ma miejsce poza aktem mowy – a wtedy ciało skazane jest na nieuchronną zaturę.

Jean-Luc Nancy²

Gdyby spojrzeć na dzieje awangardy z perspektywy filozoficznej, kluczowym dla całej nowoczesności problemem będzie kwestia podmiotu i jego relacji: ze światem, z językiem i z sobą samym, narażonym na wpływ depersonalizujących czynników socjologicznych i psychoanalitycznych³. Ta walka o stabilniejszą tożsamość przełożyła się na status ciała, które, kolokwialnie mówiąc, z awangardowych praktyk nie wyszło cało. Odarte z metafizycznej aury poprzedniej formacji, dekomponowane, deformowane, groteskowo przekrzywiane (Roman Jaworski), usztuczniiane, poddawane reifikacji i komodyfikacji (Bruno Schulz), spacyfikowane albo przeciwnie: otwarte na doznania i przesycane nimi (Bruno Jasiński, Anatol Stern), odzyskujące mięsistość (Julian Przyboś) i bebechowatość (Witkacy), nieustannie wymykające się procesowi racjonalizacji (Aleksander Wat) – ciało przewinęło się przez formację pierwszej awangardy jako ważny czynnik rewolucyjny. Po pierwsze dezautomatyzowało poetycki przekaz i zaprzeczało zbyt dosłownie rozumianej kategorii *mimesis*, po drugie odzyskiwało analogie między pracą fizyczną a działalnością literacką⁴, pozwalając artystom zejść z wyżyn ideowych w sferę politycznej *praxis*. Te sposoby „działania” metaforyką somatyczną przełożyły się na refleksję teoretyczną, wypełniły manifesty i wspomnienia, często spisywane po latach i przybierające postać gorzkich rozrachunków, jak *Dziwna historia awangardy* Ważyka czy *Mój wiek* Wata.

¹ Rozdział w skróconej formie ukazał się jako: „Nieprzekraczalna jest bariera ciała”. *Ucieleśnienia Adama Ważyka*, „Pamiętnik Literacki” 2018, z. 1.

² J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 8–9.

³ Zob. np. B. Sienkiewicz, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007. Mniej filozoficznym, za to bardziej socjoliterackim konceptem, podług którego przeprowadzono najciekawsze podziały w obrębie modernizmu, będzie kwestia autonomii – zob. J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004; P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber., red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2006.

⁴ Zob. np. J. Przyboś, „Poiein” – znaczy: robić, [w:] tegoż, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 326–327.

Ciało to jeden z kluczowych tematów ekonomii symbolicznych, tych, które swój początek biorą z freudowskich rozważań nad przyjemnością i libido jako płaszczyznową rozłożoną energią oraz tych, które czerpią przede wszystkim z późnych już fantazji de Saussure'a o anagramatycznej strukturze języka poetyckiego (a więc refleksji, które zainspirowały m.in. grupę „Tel Quel”). Jednym z podstawowych mitów, jaki złożyły się na prowadzone przez autora *Kursu językoznawstwa ogólnego* badania wokół zakodowanych w starożytnych poematach imion, a więc nad zerwaniem linearnego przebiegu znaczenia, był mit o rozczłonkowanych ciałach Ozyrysa i Orfeusza (orfickość samego Ważyka byłaby tu znaczącą wskazówką do zastosowania tych tropów). To ich imiona stały się pierwszymi imionami, które ulegały w tekście poetyckim nieintencjonalnemu przekodowaniu, a tym samym wytworzyły plan znaczenia niezależny od ruchu znaczących. U podstaw pseudoantropologicznego myślenia Saussure'a z jego późnych, mniej znanych u nas studiów była fantazja o utraconej Całości – całości sensu, pokrewnego temu, który uobecnia się w pierwotnym rytuale, a więc polegającego na pełnej immersji, na powtórnym zanurzeniu się ciał w porządku symbolicznym. Starożytny poemat stanowiłby przekodowanie i materializację takiego sensu, ale dokonywaną na zasadzie zawoalowanej wymiany, w której to znaki (a właściwie ich forma, *signifiant*) przejmują funkcję ciał i to one włączają się w proces wtórnego scalania świata poprzez krążenie w samym tekście. Korzystając z tych inspiracji, a wychodząc od starogreckiego kalamburu, polegającego na bliskości słów *soma* – *sema*, ciała i znaku, Adam Dziadek wywiódł całą swoją opowieść o Wacie⁵.

Nowoczesność nadała procesowi przenoszenia ciała w literaturę kluczowe znaczenie poprzez dodanie refleksji o autorskiej sygnaturze. To ona zastąpiła sens w jego plemiennym akcie wcielania się i to ona okazała się, począwszy od XIX wieku, coraz ważniejszą stawką literackiego krążenia znaków. Rekapitułuje te przemiany Jacques Rancière w rozmowie z Gabrielem Rockhillem:

Z jednej strony literatura [w postaci, w jakiej ukształtowała się na początku XIX wieku – J.S.] oznacza odcieleśnienie. Tradycyjne związki pomiędzy słowami, uczuciami oraz pozycjami załamują się wraz z odpowiadającymi im hierarchiami „społecznymi”. Nie było już słów godnych i niegodnych, podobnie jak nie było godnych i niegodnych tematów. Układu słów nie gwarantował już żaden uporządkowany system odpowiedniości między słowami i ciałami. Poza tym istniała rozległa egalitarna powierzchnia uwolnionych słów, które ostatecznie mogły tworzyć bezgraniczną gadaninę świata. Z drugiej jednak – istniało pragnienie, by zastąpić stare konwencje wyrazu bezpośrednim związkiem pomiędzy potencjałem słów a potencjałem ciał, gdzie język byłby bezpośrednim wyrazem potencjału bycia immanentnie zawartego w bytach. (...) Zasada „wszystko mówi” (Novalis) zawiera się w rzeczach, a literatura postrzega siebie jako ożywienie, rozwinięcie, odszyfrowanie tej zasady. Marzy o skonstruowaniu nowego ciała, by na tej podstawie móc pisać. To właśnie

⁵ A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce* Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata. Katowice 1999.

stanie się projektem Rimbauda, gdy rozwinie on swoją „alchemię słowa”, lub marzeniem Mallarmégo o wierszu, który będzie choreografią Idei. Potem przekształci się to w futurystyczny język nowych energii, bądź też w marzenie surrealistów o języku pragnienia, który odczytać można z napisów na murach, szyldów sklepowych lub dawnych katalogów handlowych⁶.

Głębokie pokrewieństwo Ważyka i Rimbauda zostało już wykazane, można by zatem zapytać, jakie ciało literackie i jakie ciało społeczne (wspólnotowe) konstruuje w swojej symbolicznej ekonomii autor *Semaforów*? Jakie (i czyje) pragnienia zostają w nie wpisane? Ciało literata zmieniło się w XIX wieku w estetyczny korpus, a to, co w nim materialne, poddane starzeniu, przeszło w coś znakowego, pozornie trwałego, w rzeczywistości będącego częścią logiki nowoczesnej produkcji kulturowej – „pisma zebrane” lub „edycje krytyczne”⁷.

Myśl o postępującej semantyzacji ciała zradykalizował jeszcze Baudrillard, twierdząc, że:

[c]iała współczesna historia ciała jest historią wytyczania jego granic, tworzenia sieci oznakowani i znaków, których celem jest jego rozparcelowanie, rozczłonkowanie, pokawałkowanie, poćwiartowanie, zanegowanie w jego różnicach i radykalnej ambiwalencji, by przekształcić je w strukturalne tworzywo wymiany znaków, na podobieństwo przedmiotów, by zniszczyć jego nieskrępowaną wirtualność, a jego wymiennosc w porządku symbolicznym (której nie należy mylić z seksualnością) zastąpić seksualnością pojmowaną jako czynnik determinujący – falliczna instancja opierająca się na fetyszyzacji fallusa jako ogólnego ekwiwalentu. W tym sensie ciało, pod znakiem seksualności we współczesnym znaczeniu tego słowa, innymi słowy – pod znakiem „wyzwolenia”, zostaje włączone w proces, którego funkcjonowaniem i strategią kierują zasady ekonomii politycznej⁸.

Francuski filozof ma na myśli postępujący ruch utowarowienia ekspresji siebie poprzez ekspresję własnego ciała, a więc zarządzanie nim za pomocą dystrybucji i redystrybucji przyjemności (media, marketing, postępująca wartość prezencji). Ważyk, dostrzegając te procesy już w latach dwudziestych, z całej siły opiera się takiemu ruchowi, próbując skierować uwagę na ciało jako obiekt, a nie towar, a tym samym wyłączyć je z symbolicznych gier wymiany. Ciało jako całość nie daje się rozparcelować i oznaczyć, ale też jako całość musi na skutek tego zostać wycofane z tekstu, tzn. wyjęte poza plan reprezentacji. Ważyk po wojnie przestaje więc pisać o ciele (własnym i cudzym), nie pozwalając mu stać się ciałem znaczącym fragmentarycznie. Paradoksalnie dokonuje jednak ruchu znacznie bardziej radykalnego: wymiany własnego ciała na znaki, wymiany świadomej i celowej, której efektem jest bezcielesna postać „człowiek książkowego”, widma, nawiedzającego

⁶ J. Rancière, G. Rockhill, *Janusowe oblicze sztuki*, [w:] *Estetyka jako polityka*, red. J. Rancière, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007.

⁷ Daniel Fabre określa ten przedmiot badań mianem „antropologii pisarza”, zarysowując pokrótce dzieje refleksji o obejmowaniu tego, co fizyczne, władzą dyskursu literackiego, por. *Czym jest antropologia literatury? Pytanie o początek literatury. Z Danielem Fabre rozmawia Paweł Rodak*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 245–258;

⁸ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Kraków 2007, s. 128.

naszą rzeczywistość z kart własnych wspomnień i wierszy. Jan Tomkowski pisał w kontekście późnej twórczości Ważyka:

Można odnieść zatem wrażenie, że *Kwestia gustu* napisana została po to, by prawdziwą biografię skrywać. Podobne pragnienie zauważyłem w doskonałym eseju o Rimbaudzie. Być może ten przedwcześnie dojrzały poeta nie ma w ogóle biografii, bo jej miejsce zajmują legendy biograficzne⁹.

Taką samą tezę można by postawić w kwestii stosunku autora *Wagonu* do cielesności. Zwłaszcza powojenne teksty zdają się sugerować, że (metaforycznie rzecz jasna) Ważyk w ogóle nie miał ciała własnego, a jego miejsce zajęły biograficzne legendy, wspomnienia i eseje. Ten celowo skrywany aspekt fizjologiczności egzystencji prowadzi nas jednak ku najważniejszej z symbolicznych wymian: życia na dzieło i ciała na korpus tekstów.

Zwykliśmy myśleć o nowoczesnym cielesnym jako o elemencie dychotomii: o cielesnym przeciwstawiającym się, opierającym się albo poddającym się pracy świadomości, silnego podmiotu, który każdorazowo musi się z ciałem zmierzyć, wpierw przezwyciężyć je, potem zaś pogodzić się z nim lub skapitulować¹⁰. Kluczowe pytanie dotyczyłoby tego, w jaki sposób przebiegała owa refleksja w myśli „postawangardowej”, u twórców, którzy brali bezpośredni udział w międzywojennych ruchach, a z czasem zmuszeni byli przewartościować swój dorobek z dawnych lat (Ważyk, Wat, Miłosz, Peiper), bądź też u tych, dla których była to tradycja najbardziej aktualna, zmuszająca dopiero do wypracowania własnego stanowiska (jak Tadeusz Różewicz, Marian Jachimowicz, Stanisław Czycz lub Witold Wirpsza). Czy w ogóle coś uległo zmianie? Czy wraz z przededefiniowaniem znaczenia wielkiej awangardy, kolejnymi odejściami ideowymi, a potem powrotami do niej, nastąpiło u wspomnianych pisarzy przesunięcie z dychotomicznego rozumienia cielesności na bardziej płynne, powiedzmy: po-nowoczesne, w którym ciało nie stanowi już obciążonego platońsko-chrześcijańską winą, grzesznego pojemnika dla duszy lub jaźni?

Dotąd wiele takich uwag poczyniono i nie dotyczyły one w pierwszej kolejności poezji, lecz metaliterackich tekstów, w których najklarowniejsze okazywało się to, co przepracować próbowała następnie poetycka *praxis*. Najbardziej oczywistym wyborem byłoby w tym wypadku autorzy borykający się z ciałem przez całe życie, tematyzujący je już od początku twórczości, potem zmuszeni włączyć do swoich zainteresowań również własny proces chorowania i starzenia się. Sporo dowiedzieliśmy się o Waciu, a z kręgu „Zwrotnicy”

⁹ J. Tomkowski, *Za ciemne morze*, „Wyspa” 2013, nr 4, s. 160–161.

¹⁰ Wnikliwą analizę różnorodnych użyczeń teorii somatycznych (głównie ponowoczesnych) do interpretacji poezji nowoczesnej przedstawiła B. Przymuszała w rozprawie *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej* (Kraków 2006). Zob. też A. Filipowicz, *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*. Gdańsk 2013.

w kolejności nasuwają się też psychosomatycznie udręczony, „schizoanalityczny” Peiper¹¹ oraz perypatetyczny Przyboś¹², ucieleśnieni i rozpatrywani w kontekście swoich uwag o somatycznym uwikłaniu literatury¹³. Ważyk wydaje się tu postacią mniej narzucającą się – zarówno ze względu na jego stosunek do awangardowej młodości, jak i na rolę ciała, które zaledwie śladowo, jak echo, nawiedza teksty autora. W przeciwieństwie do wymienionych poetów – nigdy nie napisał on szkicu, w którym problematyzowałby tę kwestię. Obecna jeszcze w międzywojniu, ale poddana intelektualnej represji cielesność przewija się przez pisma z lat powojennych, odgrywa znaczącą rolę w eseistyce, rzadziej natomiast pojawia się w wierszach (choć i przed wojną takich utworów było relatywnie niewiele, dominował bowiem scedowany na tekst, sublimowany erotyzm).

Ważyk to w pierwszej kolejności poeta świadomości, poeta *stricte* nowoczesny w tym rozumieniu nowoczesności, które nacisk kładzie na podmiot i jego walkę z językiem o utracony/odzyskany świat. Można odnieść wrażenie, że coś w ciele autora *Zdarzeń* uległo dematerializacji, że jest ono problematyzowane niechętnie, powierzchownie, że zwykle przykrywa je kostium, ubranie, rola społeczna, a jeśli już wychodzi z szafy, nie jest ani (to skrajne przykłady) prężącym mięśnie ciałem Przybosia, ciałem poety-zdobywcy i jego transgresyjnie „malinową sutką”¹⁴, ani też ciałem szczególnie umęczonym, które posłużyć ma jako świadectwo nieludzkiej historii XX wieku, jak stało się to choćby z Watem. Nie, dojrzały Ważyk z pozoru nie ma ciała. Jego wiersze dotyczą problemów świadomości, odbywa się w nich walka między umysłem buchaltera i rewolucjonisty, między „szarym człowiekiem” a działaczem polityczno-kulturalnym, ale nie między namiennie doświadczającym „sensorem” a skrupulatnym kronikarzem rzeczywistości. Mimo wszystko pisał: „jestem jak radio gadam wieloma głosami” [W 25], i chciał rejestrować przepływ mowy świata. Zwróćmy jednak uwagę, jak zręcznie wyzbyto się ciała i tutaj, jak podstawiono za nie coś innego: radio, czyli maszynę, która pełnić zaczyna funkcje sensora miast tego, co pierwotnie organiczne.

Ale ciała pozbawiają także Ważyka wszystkie wpływowe interpretacje, które od początku skupiały się bądź to na alternatywnym wobec Peipera modelu świadomości w

¹¹ Zob. A. K. Waśkiewicz, „Woń rzeźni i róż”. *O erotyce Tadeusza Peipera*, [w:] tegoż, *W kręgu „Zwrotnicy”*. *Studia i szkice z dziejów Karkowskiej Awangardy*, Kraków–Wrocław 1983; J. Fazan, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010; J. Grądział-Wojcik, „Jesteśmy czuli”. *Polisensoryczność jako strategia poetycka polskich futurystów*, [w:] *W kręgu literatury i języka*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2012.

¹² Zob. Z. Łapiński, „Psychosomatyczne są te moje wiersze”. (*Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia*), „Teksty Drugie” 2002, nr 6.

¹³ Zob. np. Przyboś, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970; T. Peiper, *Poezja ciała*, [w:] *Tędy. Nowe usta*, oprac., red. T. Podoska, przedmowa S. Jaworski, Kraków 1972.

¹⁴ J. Przyboś, *Róża (II)*, [w:] tegoż, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, koment. oprac. A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. 362.

wierszu, bądź też na relacji między językiem a światem, jako arbitralnej, zakodowanej i poszukującej przyległości (ewentualnie zapośredniczonej w micie), do czego przyczynił się zresztą sam poeta poprzez swoje rozprawy o cybernetyce i wersologii. Ciekawie wyeksponowała ten temat właściwie tylko Dorota Walczak-Delanois, poświęcając mu cały rozdział napisanej przez siebie monografii. Z niejedną uwagą badaczki można dziś polemizować, przede wszystkim z objęciem wspólną perspektywą Ważyka, Kurka i Brzękowskiego, co sprawia, że ich indywidualność zaciera się w czymś na wzór trzeciej drogi rodzimej awangardy – między ciałem „Zwrotnicy” a ciałem futurystów¹⁵. Z wieloma jednak wypada też się zgodzić, zwłaszcza z typologią cielesności, ze spojrzeniami z perspektywy ciała ożywającego (jako elementu metaforyki czy tropu animizacji), ciała ożywionego, martwego oraz śniącego. Niewątpliwie ma także rację badaczka, gdy pisze, analizując słynną *Aortę*, że u Ważyka „ciało i miasto funkcjonują razem dyskretniej i ciekawiej [niż u Kurka – J.S.]. W jego cielesnych obrazach ukrywa się zawsze jakaś głębsza myśl filozoficzna (...)”¹⁶. Ta dyskretność zwraca uwagę szczególną, bo autor *Labiryntu* – również ten z interpretacji Walczak-Delanois – rzadko wprost tematyzuje ciało, a jeśli już, włącza je w kontekst symboliczny: mody, nowoczesności, erotyzmu, przestrzeni. Innymi słowy, ciało służy Ważykowi jako narzędzie poetyckie i filozoficzne, jako przedmiot wymiany i źródło statusu społecznego. Zwykle zresztą nie jest jego własnym ciałem, lecz ciałem obcym, przedmiotem obserwowanym i analizowanym w wierszu lub na wiersz projektowanym (jak w omawianej *Aorcie*). Najbardziej trafne wydają się konkluzje Walczak-Delanois dotyczące „uprzestrzenniającej” funkcji ciała u autora *Wagonu*, tej samej, która organizować będzie jego metaliterackie refleksje w esejach:

Ważyk przyznaje zmysłom spore znaczenie w poznawaniu świata. Usiłuje wbrew zaleceniom surrealistów objąć poznawane fragmenty intelektualnym uporządkowaniem, nadać im własną formę (...).

Podróże cielesne bywają podróżami w przestrzeni i czasie. Ważyk sięga głębiej, odczytuje zmienność nastrojów, chłód i żywy temperament, szczęście i smutek¹⁷.

Kluczowym doświadczeniem somatycznym jest dla poety spacerowanie, pokonywanie przestrzeni, gdzie ciało służy świadomości jako wehikuł (mniej lub bardziej sprawny). Poprzez nie i dzięki niemu rzeczywiście podróżuje Ważyk w czasie i przestrzeni, a jeśli

¹⁵ D. Walczak-Delanois, *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka i Adama Ważyka*, Poznań 2001 (zwłaszcza rozdz. 4: *Wobec ciała*). Ostatnio konieczność przemyślenia zjawiska awangardy z perspektywy somatycznej postulowała też J. Grądział-Wójcik (*Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22).

¹⁶ Walczak-Delanois, *Inne oblicze...*, dz. cyt., s. 99.

¹⁷ Tamże, s. 116–117.

spojrzymy na teksty z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, czyli głównie na eseistykę i późne wiersze, dostrzeżemy, że okazuje się ono równocześnie miejscem spotkania, swego rodzaju pomostem między utraconą przeszłością a oddalającą się, wymykającą się percepcji, widmową teraźniejszością.

W ostatnich latach Karolina Makiela zwróciła uwagę na miejsce ciała w tej twórczości, próbując (może nieco wątpliwie) opisać w kategoriach transgresji Ważykową wtórną redakcję tekstów¹⁸. Samo ciało zajmuje ją o tyle, o ile stanowi medium przekraczania *tabu* lub reprezentuje jakąś formę erotyzmu. Prowadzi to wszakże do istotnych i wartych przypomnienia wniosków:

Erotyzm u Ważyka przybiera formy od bardzo subtelnych obrazów trzymania się za ręce (*Skwer*), aż po sceny orgii pijanych ludzi na ulicy (*Noc żelazna*), które jednak również pozostają zamaskowane w złożonych metaforach. Sfera seksualności była jedną z dziedzin, w której Ważyk zgadzał się z Peiperowskim pseudonimowaniem rzeczy¹⁹.

Znowu pojawia się ten sam problem, w świetle którego trzeba by raz jeszcze przeczytać refleksje poety: nadmierna, wręcz niepokojąca dyskrekcja i powierzchowność w przedstawieniu i przemyśleniu metaforyki somatycznej, połączona z celowym, psychoanalitycznym przeintelektualizowaniem erotyzmu (wiersze: *Najcieplejszy oddech*, *Niedziela*, *Henryka & Elżbieta*).

Doświadczenie – kluczowa dla nowoczesności i niezwykle ważna dla samego Ważyka kategoria, zwłaszcza w późnych tekstach – okazuje się przefiltrowane nie przez ciało (i zmysły), ale przez świadomość właśnie. Nie jest – jak postulował Ryszard Nycz – magmą, otaczającą węższe, bardziej specjalistyczne formacje „ja”²⁰, ale wynikiem pojetycznej pracy umysłu, który z czasem coraz głębiej pogrąża się w melancholii, obserwując zmieniający się i ulegający entropii świat. Ciało Ważyka nie jest w tym sensie ekstatyczne, lecz esencjalne. Píše poeta w *Grze i doświadczeniu*:

Przez doświadczenie rozumiem to, co zmienia nasze myśli i wyobrażenia o świecie, rozumiem także sumę tych zmian, jak również sumę nie zrealizowanych możliwości i straconych złudzeń. (...) Siły rządzące ludzkimi losami okazały się ciemne i

¹⁸ K. Makiela, *Recykling wierszy – transgresje we wczesnej twórczości Adama Ważyka*, [w] *Pęknięcia, granice, przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, red. J. Wróbel, Kraków 2013. Najpełniej wątkiem transgresji zajęła się jednak M. Cywińska (*Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007), znajdując dla Ważyka punkt odniesienia w „doświadczeniu wewnętrznym” Bataille’a, ale ściągając go tym bardzo intensywnie w stronę surrealizmu.

¹⁹ Makiela, dz. cyt., s. 70 (podkreśl. – J.S.).

²⁰ R. Nycz, *Literatura: litery lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku Wagonu Adama Ważyka*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 291–326..

głęboko irracjonalne. Doświadczenie nowoczesne poszerza świadomość, ale nie daje mądrości²¹.

Jakże to różne od myślenia Nycza, zanurzonego w jamesowskim, cielesno-pragmatycznym ujęciu doświadczenia (choć jak wiemy z *Kwestii gustu*, William James był znany autorowi *Semaforów* z lektur jeszcze przedmaturalnych).

Wiersz miał stanowić dla Ważyka raczej model świadomości²², zapis miał oddawać lub – jak byśmy powiedzieli dzisiaj – performatywnie wpływać na percepcję czytelnika²³, definiowanego jako człowiek nowoczesny. Zaakcentowanie tego pierwiastka sprawiło, że w twórczości poetyckiej autor *Wagonu* nie szukał analogii między pracą fizyczną a literacką, nie zgłębiał tematu ucieleśnienia, jak choćby Przyboś czy Peiper, nie liczył na rewolucję poetycką, która odzyskałaby materialny aspekt słowa (inna sprawa, że rewolucję taką przeprowadzał w latach pięćdziesiątych w najbardziej dosłownym, fizycznym sensie). Jako wzorowy formalista, od czego odżegnywał się w okresie socrealistycznym, autor *Wagonu* również język traktował całkowicie arbitralnie, odcinając się od wszelkich etymologicznych i fonetycznych poszukiwań w duchu symbolistów, od jakiegokolwiek uniwersalnej koncepcji znaczenia, którego podstawę stanowiłyby natura organiczna lub odczucia ewokowane przez język.

A jednak był Ważyk wybornym eseistą, świadomym etymologicznego znaczenia i źródeł gatunku, na które sam się powoływał co najmniej dwukrotnie: tytułując rozprawę o Słowackim *Przemiany Słowackiego. Essay*²⁴ oraz odnosząc się do własnej twórczości w ankiecie: „Szukałem nieraz polemiki z rzecznikami dnia wczorajszego – na scenie albo w essayach. Będę jeszcze próbował. Próbujmy”²⁵. Montaigne’owskie „próbowanie się z tematem” było więc Ważykowi bliskie i tym bardziej musiał sobie zdawać sprawę, że w takim ujęciu pisanie eseju stanowi formę doświadczania świata i samego siebie, zmagania się z własnym „ja” w sposób najpełniej cielesny²⁶. Co zatem stało się z ciałem autora *Semaforów* w powojennych latach i jakie miejsce wyznaczył mu za pośrednictwem swojej bogatej, znacznie obfitszej niż poezja, eseistyki? Postaram się wyciągnąć to ciało z szafy, ukazać założenia i konsekwencje, z jakimi wiąże się somatyczna dyskrekcja Ważyka, a także wskazać

²¹ A. Ważyk, *Gra i doświadczenie*, [w:] *Eseje literackie...*, s. 254–255, podkreśl. – J. S.

²² Por. Krzysztozek, dz. cyt., s. 68: „Utwór literacki stawał się w ten sposób modelem percepcji, bardziej komunikatem o sposobie postrzegania świata niż wypowiedzią o tym świecie”.

²³ Trznadel pisał o tym: „To dopiero odbiorca puszcza taśmę, to czytelnik puszcza konia w galop” [WP 8].

²⁴ A. Ważyk, *Przemiany Słowackiego. Essay*. Warszawa 1955.

²⁵ Tenże, *Odpowiedź na ankietę*, „Odrodzenie” 1949, nr 3, s. 1.

²⁶ Zob. R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006.

jej miejsce w ekonomii symbolicznej autora, w *korpusie*, w który zamienia się z książki na książkę.

Ciało dyskretne: reprezentacja i znikanie w znakach

Żadne dalsze ustalenia nie zmieniają faktu, że Ważyk – piewca nowoczesnej świadomości, jednak ciało miał, o ciele myślał i na swój sposób mierzył się z nim. W młodości poeta napisał wszak po *Semaforach* rozerotyzowane *Oczy i usta*, w prozie debiutował skandalizującym *Człowiekiem w burym ubraniu*. Zanim uwierzył w socrealizm, deklarował się już jako radykalny materialista i empirysta. Ale jeśli pomyślimy o somatyczności na wzór rozbuchanych tekstów futurystycznych czy organicznych metafor Peipera i Przybosa, znowu znajdujemy we wszystkich tych tytułach unik. Albo mowa o odwiecznych narzędziach poznawczych, o organach recypujących świat, zarazem najbardziej kulturowo i poetycko przetworzonych (są, owszem, fizyczne, lecz przynależą po części do sfery świadomości²⁷), albo też o stroju jako o czymś, co przykrywa i usuwa w cień cielesność, a na swój sposób okazuje się znaczące, określać zaczyna bowiem figurę everymana, człowieka bez konkretnego ciała, za to w pełni utożsamionego z rolą społeczną, z kostiumem.

Doświadczenie cielesne Ważyka ma charakter chiazmatyczny. Polega na nieustannym rozsunięciu (nieutożsamieniu), które stanowi zarazem podstawę procesu wymiany na znaki. Taki fundamentalny moment alienacji, niejako scenę źródłową dla dalszych refleksji, możemy znaleźć już na początku *Epizodu*. To tam Albin, *alter ego* Ważyka, zostaje przedstawiony w całej swojej fizyczności (można powiedzieć: odsłonięty) jako obiekt odrębny, wyalienowany i tyleż materialny, co pozbawiony rozkładającej się na innych ciałach erotycznej energii:

Rozpalone powietrze drgało jak żelatyna, drewniany pomost parzył gołe stopy, woda jednak nie zdążyła się nagrzać. Zanurzył się we wspaniałej sferze chłodu, pływał bez wyrobienia, więc szybko stracił oddech, ale wyszedł odświeżony i podziwiał swoje zuchwalstwo. Cały ten basen roił się od opalonych ciał, pływających pod wodą harmonijnie bystrymi, żabimi ruchami albo gwałtownie zagarniającym przestrzeń cawem. Muskularni, opaleni na brąz sportowcy z wypłowiałymi od słońca czuprynami wbiegali po trzech, po czterech na niewysoką skocznię, chlustali do wody głowami w dół. Kobiet było mniej niż mężczyzn, przeważały młode dziewczyny, zgrabne, jak mówiono od niedawna – dobrze zbudowane, uwysmuklone w obcisłych, niewiele co okrywających kostiumach [E 14].

²⁷ Ważyk wskazywał wprost na somatyczny charakter tytułu *Oczy i usta*, diagnozując w nim po latach „nadwrażliwość oralną” i „namietność pochłaniania”, która charakteryzowała, jego zdaniem, futurystów: „Sam tytuł tomu w intencji autora oznaczał, że oczami wchłania się świat, a ustami wypowiada się go po przetworzeniu, ale fakty poetyckie są szersze od świadomości autora” [DHA 47].

Ta basenowa scena, analityczna, pełna uważnej obserwacji, ale też nasycona erotyzmem, stanowi tło dla wyłonienia się nieerotycznego ciała Albina na wzór „wolnego elektronu”, poprzez zerwanie przyległości (owo zerwanie będzie zresztą jednym z tematów całej powieści):

Frenetyczne zbiorowisko ciał między niebem a wodą rozpadało się na grupy i kręgi, na wędrujące konstelacje. Grupy mijały się w ruchu, dosłownie przechodziły przez siebie, tak jakby jedne nie wiedziały o istnieniu drugih. Na niewielkiej przestrzeni działała jakaś reguła simultaneizmu. Nie mając powiązania z żadną konstelacją, upośledzony przez osamotnienie, znalazł się pośrodku zawilej gry, w której brał tylko bierny udział. Zajmował w tej przestrzeni określone miejsce, więc co pewien czas jakaś gromadka roześmianych pływaków i pływaczek, suszących się na słońcu po wyjściu z wody, obchodziła go z obu stron defilując swobodnym krokiem. O tyle różnił się od martwego przedmiotu, że nie można go było objąć, jak obejmuje się słupek, aby dla zabawy okręcić się w przejściu (...) [E 15].

Możemy z tego wywieść alienację samego bohatera, jego nieumiejętność związania się z innymi grupami i uczestnictwa w zabawie, a tym samym jego problemy tożsamościowe i erotyczne, ale to właśnie fizyczne wręcz rozpisanie „zawilej gry” relacji, powiązań i układów międzyludzkich, odsłania podstawę Ważykowego podejścia do ciała. Jest ono obiektem obserwacji i materialnym fundamentem, *res extensa*, która zajmuje miejsce w przestrzeni, wywołując tym samym szereg spinozjańskich pytań o samą istotę życia, tzn. o relację między ruchem cząstek i poruszeniem myśli.

Zanim zastanowimy się nad metaliterackimi, powojennymi uwagami poety wokół cielesności, fizyczności czy somatyczności oraz ich splotów z literaturą i ekonomią, warto żebyśmy spojrzeli na obraz, jaki pozostawił po sobie sam Ważyk, może on się bowiem okazać istotny (choć nie kluczowy) dla rozpoznania eseistycznych i jego swoistej niechęci do ciała jako tematu i sposobu kodowania znaczeń. Jest to obraz przekrzywiony przez historię, przejaskrawiony, popularny głównie dzięki anegdotom i nieprzychylnym pisarzowi świadectwom ludzi, którym zaszedł za skórę w latach pięćdziesiątych. Ale odnajdujemy w tym obrazie coś ważnego i piętnującego zarazem, coś, co z gruntu wyklucza myślenie o Ważyku w duchu np. wierszy olimpijskich Wierzyńskiego, a zbliża raczej do Leśmiana czy Tuwima.

„Ważyk – brzydki twarzyk” – przyjęło się w pewnym okresie przezwisko, ukute podobno przez Antoniego Słonimskiego jeszcze przed wojną. Wymowny, podniesiony wręcz do rangi legendy, jest topos niskiego wzrostu poety. Wspomina Miłosz: „Ważyk był niskiego wzrostu, bardzo brzydki, tak że mówiono «Ważyk – brzydki twarzyk», ale piękne kobiety

znajdowały w nim inne walory”²⁸. Wzmiankę o przezwisku znajdziemy w wielu innych wspomnieniach (sporo z nich przytacza Joanna Bikont²⁹), co świadczy o dużej popularności pisarza w kręgach artystycznych; dla publiczności angielskiej powieliła je Marci Shore w swojej wpływowej monografii *Kawior i popiół*³⁰. Równie bezpardonowo wypowiadają się w dokumencie filmowym o twórczości Ważyka z cyklu *Errata do biografii* Jerzy Sito (przypominając docinki na temat głosu i dykcji poety) oraz Ryszard Matuszewski, którego dosadną opinię możemy chyba przytoczyć:

Zobaczenie po raz pierwszy Ważyka (...) dało to, z czym się często człowiek spotyka, że czyta wspaniałe wiersze, a potem nagle widzi jakiegoś karzełka albo jakąś postać, która zupełnie nie odpowiada wyobrażeniom o tym, jak ma wyglądać poeta. Ważyk był brzydki, niskiego wzrostu, w dodatku bardzo niewyraźnie mówił, miał bardzo złą dykcję³¹.

Nie przebierał też w słowach Zygmunt Hertz, z którego listów do Miłosza wielokrotnie możemy wyczytać najpierw pogardliwy stosunek do autora *Semaforów*, a potem sporą dozę litości i niesłabnącą ironię, skutkującą deminutywami „Ważunio” czy „malutki człowieczek”. Jednak i tu wkrada się echo groteskowości (powojennego już) Ważyka:

On mnie niebywale śmieszy. Byłem u niego po coś tam: trochę opuszczone spodnie, obcisła koszula wystająca z nich z tyłu, dreptanie po pokoju, puste pudełka po daktylach na kaloryferze, a w nich rozmaite gatunki serów („Czy zna pan Rebluchon, dobry ser?” „Zaraz, zaraz chwileczkę” – otwiera pudełeczka, szuka, wyciąga jakieś z rannego pantofla – „czy to ten?”, i pokazuje jakiś zeschnięty kawałek sera (...). Tak mi powiało wschodnią Europą, tak widzę, jak Janka cichym głosem przeklinałaby, a Zosia na głos, te wschodnie maniery, ten brud i bałagan, te przydeptane pantofle. A to wszystko razem: inteligentne oczy, wiktuały i chichot ma masę dla mnie wdzięku³².

Z pewnością (z anegdot Słonimskiego, Himilsbacha i innych bywalców „Czytelnika” i SPATiF-u) możemy stwierdzić, że w okresie powojennym Ważyk uchodził zarazem za niesłyszanie spokojnego, wycofanego człowieka³³ i zapalczywego, autorytarnego dyskutanta, skłonnego do długich monologów, lubującego się w ognistych tyradach i radykalnych sądach,

²⁸ Cz. Miłosz, *Inne abecadło*, Kraków 1998, s. 70.

²⁹ J. Szczęsna, A. Bikont, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006.

³⁰ M. Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozzarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Warszawa 2008.

³¹ J. Sito, R. Matuszewski, wypowiedź [w:] *Adam Ważyk. Errata do biografii*, reż. A. Gajewski, TVP 2008.

³² Z. Hertz, *Listy do Czesława Miłosza 1952–1979*, wybór, oprac. R. Gorczyńska, Paryż 1992, s. 122.

³³ S. Koper (*Życie prywatne elit władzy PRL*, Warszawa 2015, s. 199), który w swojej towarzysko-przyczynkarskiej pracy o życiu powojennym poświęcił autorowi *Semaforów* cały rozdział, pokusił się nawet o stwierdzenie: „Złośliwi uważali, że pod względem towarzyskim Ważyk jest osobą zbędną, bo nigdy się nie uśmiecha i raczej nie ma poczucia humoru”.

które nie szły w parze ani z jego drobną posturą, ani z charakterystycznym głosem (najbarwniej określonym jako „dyszkancik”³⁴).

Z podobnego czasu pochodzi portret, jaki nakreśliła Ola Watowa, porównując dojrzałego już Ważyka z tym młodzieńczym:

Po tak długiej przerwie zobaczyłam człowieka, którego znałam jako młodzieńca chyba dwudziestoletniego. Przychodził do nas. Miał bardzo ładne, niebieskie, jakieś gwiazdziste oczy, chociaż zawsze uważałam, że „Ważyk brzydki twarzyk”. Dopiero teraz na starość twarz jego nabrała wyrazu. Przy jego niskim wzroście – jakaś lwia głowa. Nawet powiedziałam mu to, że ma teraz głowę wieszczą, co sprawiło mu niewątpliwą przyjemność. Śmiał się zadowolony³⁵.

To akurat relacja zdecydowanie Ważykowi przychylna, daleka od radykalizmu sądów np. Leopolda Tyrmanda³⁶. Potwierdza ona przy okazji bliską przedwojenną znajomość z Watami, na której zatuszowanie oburzał się potem Aleksander³⁷. Z komentarzy do *Kwestii gustu* zawartych w korespondencji z Miłoszem nieco więcej dowiadujemy się również o zdaniu Wata na temat autobiograficznych praktyk Ważyka oraz o środowisku, w jakim funkcjonowali obaj poeci. W kontekście dyskretnej cielesności autora *Wagonu* zastanawiająca jest jednak inna, poczyniona w liście, niewątpliwie trafna uwaga Wata o *Kwestii gustu*:

Właściwie to memuary tego, co czytał od dzieciństwa, wyborna asceza, ale oschlejsza, bardziej czerstwa od *Les Mots* Suchar. Podziwu godna robota, godna szojcheta, celnym nożem odcina wszystko, co należy do jego prawdziwej biografii osobisto-środowiskowej³⁸.

Ascetyczna, oschła, preparująca przeszłość, odcinająca konteksty prawdziwej biografii, a więc życie pozaliterackie – taka wizja postaci = wyłania się z oceny Wata. A równocześnie to

³⁴K. Masłoń, *Kontrapunkty Jonasza Kofy*, „Rzeczpospolita” 2011, nr z 16 VII.

³⁵O. Watowa, *Wszystko co najważniejsze...*, Warszawa 2011, s. 37.

³⁶W *Dzienniku 1954* padają pamiętne słowa o jednym z zebrań Związku Literatów: „Następnie ludzie w matuzaleмовym wieku, o powierzchowności koszmarnych karłów i maszkar, jak Adam Ważyk i Melania Kierczyńska, informowali o wiele młodszych i normalnie wyglądających ludzi o tym, co to jest miłość dojrzała, czyli proletariacko-partyjna, albo animalistyczna, czyli burżuazyjno-imperialistyczno-amerykańska” (L. Tyrmand, *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*, Kraków 2011, s. 142–143).

³⁷Aleksander Wat (*Korespondencja*. Cz. 1. Wybór, oprac., przypisy, posł. A. Kowalczykowa. Warszawa 2005, s. 425) notuje: „Wpadłem w osłupienie, gdy czytałem o sobie. Pisz [Ważyk] o mnie tak, jakby pierwszy (i ostatni) raz widział mnie na sali recitalu futurystycznego. A przecież już kiedy miał 10 lat, bywałem u nich – niemal codziennie, jego brat Tristan, który modelował się na Dorianą Graya (on i jedna siostra wyróżniali się urodą w tej rodzinie wyjątkowo brzydkich twarzy), był moim najbliższym kolegą szkolnym, starsza siostra wzorująca się ni to na Ifalaji, ni to na dziewięć prerafaelicką, starsza od nas o lat kilka, zaręczona ze starawym, brzydkim, nudnym medykiem, uwodziła mnie letnimi wieczorami na balkonie, brat Saul pisał syjonistyczne artykuły i wiersze, posługując się nie tylko Lindem (to bardzo znane), ale słownikiem gwar Karłowicza i potężnym, własnoręcznie dla swego użytku sporządzonym słownikiem rymów. Ojciec był straszny Żyd, wszyscy się go bali, na szczęście rzadko wychodził ze swego gabinetu (...). Zabawna sprawa, że ten sam zarzut pominięcia wystosował Ważyk pod adresem Wata i jego pamiętnika *Mój wiek*: „Czytając w tej książce wzmianki o sobie, mam wrażenie, że jestem postacią z fantasmagorii, a przecież jest prawdą, że zna mnie od dziecka i że w latach 1926–28 byliśmy zaprzyjaźnieni. Bardzo to dziwne” (*Przeczytałem „Mój wiek”*, „Puls” 1987, nr 34, s. 52).

³⁸Tamże.

właśnie w esejach z *Kwestii gustu* obserwujemy Ważyka jako czytelnika dynamicznego, doznającego wszystkimi zmysłami, przeżywającego teksty w sposób afektywny, Ważyka zanurzonego całkiem w literaturze, a zarazem koniunkturalnie stwierdzającego, że trzeba dla niej znaleźć w życiu właściwe, poboczne miejsce. W świetle współczesnych ustaleń teoretycznych trzeba by uznać, że dokonuje się tu coś na wzór nyczowskiej syllepsy: to życie fizyczne (*bios*) staje się upozorowanym spektaklem, który odwraca uwagę od ciała literackiego (*corpus*), nadpisującego realną egzystencję³⁹. „Ubóstwo jego biografii przy równoczesnej wspaniałości bibliografii dobrze unaocznia główną cechę Ważyka: żył literaturą i myślą spekulacyjną”⁴⁰ – odnotuje kilka lat po śmierci poety biogram w „Roczniku Literackim”.

Podobny obraz, choć wymagający czytania między wierszami ze względu na apologetyczny ton i brawurową literackość, utrwaliła Małgorzata Baranowska we wspomnieniu *Znałam Ważyka hermetycznego*:

Idzie w swoim kapeluszu jasnym, wyużywany do ostateczności, spodnie ze sztruksu koloru spaniela złotego, który zgrzeszył z rudym seterem, zrolowane, laska, wszystko, jak było, jak zwykle (...).

Nagle budzę się w okropnym poczuciu winy, że coś nie tak się dzieje. Budzę się i w ostatniej drobnie snu rozumiem, co ma mi za złe i co ukrywa. Właśnie, pod tymi masywnie obudowanymi kamieniem drzwiami, we śnie wydaje mi się, że to bazalt, Ważyk ukrywa, że umarł⁴¹.

Również tutaj pojawia się znaczące ujęcie, odpowiadające aparycji Ważyka z lat siedemdziesiątych: człowieka niskiego wzrostu, w kapeluszu, skromnego i szarzejącego, jakby wycofującego się do wnętrza („dośrodkowego” – rzekłby sam poeta), którego ostatnim śladem obecności fizycznej są spacer i programowy flaneryzm, człowieka dyskretnego w swojej materialności aż do granicy, którą staje się symboliczne upozorowanie istnienia.

Czy tym wspomnieniom i snom można zaufać? Z pewnością nie należy przykładać do nich przesadnej wagi, ale warto zastanowić się nad ich powtarzającymi się komponentami (charakterystyczny głos, niski wzrost, rola stroju, niewspółmierność gestów i aspiracji). W takim sensie legendarne przejście, jakie dokonuje się w wizerunku Ważyka w latach czterdziestych, można by nazwać „hipersocjalizacją”, wyzbywaniem się ciała, organiczności i naturalności na rzecz tego, co kulturowo znaczące i oznaczone, a co przemawia zamiast niego. Taką funkcję zaczniesz pełnić w czasie okupacji i niedługo po niej mundur oficerski. Interesujące, w jaki sposób puentuje po latach tę przemianę Miłosz: „udało mu się wywinąć z

³⁹ Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 107–114.

⁴⁰ *Adam Ważyk (1905–1982)*, „Rocznik Literacki” 1982 (wyd. 1988), s. 754.

⁴¹ M. Baranowska, *Znałam Ważyka hermetycznego*, „Twórczość” 1983, nr 8, s. 78.

podejrzeń o trockizm, i resztę wojny jakoś przeżyć w Związku, skąd wrócił w mundurze”⁴². W korespondencji powojennej odnajdujemy podobne wspomnienia przyszłego noblisty:

Wtedy [w lutym 1945, w Krakowie – J.S.] nagle trafiłem na kogoś w mundurze oficera polskiej armii, przybywającego ze wschodu. Był to mały człowieczek, ogromny nagan obijał mu się o łydki. Adam Ważyk! Rzuciliśmy się sobie w objęcia. (...) (...) od samego początku Ważyk czy Pasternak ważni byli, bo w mundurze, wcale nie że – pisarze⁴³.

Jeszcze ostrzej (i chyba dość niesprawiedliwie, jeśli wziąć pod uwagę znajomość wojennych przejść Ważyka) rozprawia się z nim Gustaw Herling-Grudziński:

Gdy się patrzyło na niego, nic nie pozwalało przypuszczać, że pod tą małą i niezbyt hojnie obdarzoną przez naturę powłoką cielesną kryje się takie kłębowisko snów o potędze. A przecież zaledwie znalazł się w 1939 r. we Lwowie okupowanym przez Armię Czerwoną, przeistoczył się natychmiast w miczurinowskie skrzyżowanie Wielkiego Inkwizytora z mikroskopijnym i złośliwym insektem. (...) Po wojnie Ważyk wrócił z Rosji do Polski w mundurze majora i z pistoletem sięgającym do kolan. Znowu ferował wyroki, gromił, groził i niby wyżej w skórze ratlerka węszył na każdym kroku „przemysłowość ideologiczną”⁴⁴.

O tym powojennym „nowym wcieleniu” wspomina też Matuszewski w filmie, zauważając, podobnie jak wcześniej Miłosz i Herling-Grudziński, że w latach pięćdziesiątych Ważyk „nosił nagan większy od siebie”, a przez to „bardzo śmiesznie wyglądał”. Dodaje z kolei Jacek Bocheński: „Mówił piskliwym głosem, bardzo się mądrzył, zimny *besserwisser*, *guru*, rezoner, w związku z głosem i wzrostem wywierał trochę śmieszne wrażenie”⁴⁵. Utrwała się mimochodem obraz twórcy *Semaforów* jako oficera wojskowego, ubranego w mundur i wyposażonego w pistolet (którym głównie wymachiwał); obraz groteskowy – karzełka, który bronią i dystynkcjami nadrabia brak autorytetu i własne, fizyczne ograniczenia⁴⁶. Jakkolwiek krzywdzący byłby to wizerunek, przeszedł do historii literatury, a mundur i falliczny pistolet, jako naddane, kulturowe atrybuty męskości, wypierają w nim elementy somatyczne.

⁴² Miłosz, *dz. cyt.*, s. 70; podkreślenie – J. S.

⁴³ Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 2007, s. 510, 545.

⁴⁴ G. Herling-Grudziński, *Kłęska i bunt dworzanina*, [w:] tegoż, *Wyjścia z milczenia*, oprac. Z. Kudelski. Warszawa 1993, s. 214 (podkreślenia – J.S.).

⁴⁵ Cyt. za: Szczęsna, Bikont, *dz. cyt.*, s. 26.

⁴⁶ Wbrew umiarkowanym pochlebnym opiniom o przedwojennej działalności poety – w tomie dotyczącym literatury powojennej charakteryzuje go tak samo anegdotycznie P. Kuncewicz (*Agonia i nadzieja*. T. 2: *Literatura polska od 1939*, Warszawa 1994, s. 96): „Ważyk lata wojny spędza w ZSRR, w wojsku, pamiętnikarze wspominają jego olbrzymi rewolwer. Podobno raz z niego wystrzelił – w górę, na wiwat – i padł zemdlony ze zgrozy. Teraz sprawował literacką dyktaturę, celując w apodyktyczności obok dwu równie niskich wzrostem i równie apodyktycznych poetów, czyli Jastruna i Przybosa”.

„Człowiek w burym ubraniu” na chwilę zmienia zatem szarość biednego garnituru na wojskowy płaszcz, ale wciąż pozostaje w tym sensie zakryty i osłonięty przed wzrokiem: ludzki, bo przyodziany. Po roku 1956 pojawia się już głównie jako „zwykły przechodzień”:

ociężały w jesiennym paltocie
posuwam się wśród ludzi i zgrzytu żelaza

[*Żale przechodnia*, W 24]

Do końca jednak to właśnie ubranie będzie stanowiło o rzekomej cielesności podmiotu Ważyka, to ono będzie pełniło kluczową funkcję w taksacyjnej grze spojrzeń, to ono – a nie ciało, znajdzie się w gorzkiej refleksji z *Ars Poetica*, w której przechodzi autor na stronę poetyki negatywnej, po raz kolejny (po *Pożegnaniu z Inkipo*) obwieszczając klęskę swojego filozoficzno-literackiego projektu:

Zdanie które miało być osią krystalizacyjną wiersza
przeniosłem przez miasta i drogi leśne
(...)
przez zmiany bielizny ubrania kapelusza

[W 37]

Nawet jeśli docenimy próbę włączenia codzienności w negatywne rozrachunki Ważyka, kodowanej przez najbanalniejsze, najbliższe skórze przedmioty (innym razem będą to zakupione „sznurówki”), wers ten wypadnie dość groteskowo w sąsiedztwie „miast”, „lasów”, „zim”, „kobiet” i „ocaleń”, które cechuje jeśli nie patos, to przynajmniej spora doza egzystencjalnej wzniosłości. Nasuwa się w tym kontekście również *Przechadzka* z ostatniego zbioru wierszy poety:

Obojętnie przechodzę obok
(...)
chłopców i dziewczyn bez tajemnic serca i seksu
brodatych przebierańców bez wieku siedzących koło fontanny
odwracam od nich oczy w obawie że ukażą się nago i bez brody

[Z 6]

Trzeba zapytać, co takiego odrzucającego, powodującego obawę, jest w owych „przebierańcach”, że zasłużyli na miejsce między futurologami a kubistami, w galerii przeszłego wieku, rzeczy wymijanych po drodze do ostatecznego wycofania się bohatera z własnego wiersza („przechodzę na drugą stronę, jeśli druga strona istnieje// Nie ma mnie koło fontanny/ ani w kryształach”)? Czyżby właśnie ubranie i broda były tymi kulturowymi atrybutami męskości, które pozwalają płynnie funkcjonować w nowoczesnym społeczeństwie, coraz bardziej obcym i mniej obchodzącym Ważyka? Mało prawdopodobne. Sygnalizuje nam przecież wyraźnie poeta, iż to tylko pozór i że mamy do czynienia z

„przebierańcami”. Za kogo są więc przebrani albo raczej: co zostało tu przebrane? Jeśli brodę powiążemy zwyczajowo z mądrością, a ubranie z pewnym stopniem socjalizacji i reprezentowaną przez nie rolą społeczną (jak w przypadku munduru Ważyka), dojdziemy do wniosku, że obnażenie, które mogłoby się dokonać na oczach bohatera, owo wzbudzające lęk odsłonięcie, to odrzucenie kulturowych masek i konwenansów, zapewniających funkcjonowanie pozornego, ale jednak doświadczanego empirycznie świata.

Potencjalne „ukazanie się” ukrytej natury nie nosi tu znamion oświecenia, dojścia do prawdy, a jeśli już, jest to prawda o charakterze negatywnym, prawda nagiego ciała (i nagiego życia), którą kultura musi przykryć w swoim akcie założycielskim. Jawi się tu Ważyk zaskakująco konserwatywny i – mimo deklarowanego ateizmu, mimo „sekularyzującej” korekty, jakiej dokonał na własnych wierszach co najmniej dwukrotnie – bliski teologicznemu ujęciu cielesności. Jak zauważył Agamben, rekonstruując w eseju *Nagość* jedno z urządzeń antropotechnicznych, jakim jest ubiór, korzenie kulturowej dystynkcji nałożonej na ubranie sięgają biblijnych wykładni i sporów Ojców Kościoła⁴⁷. Do dziś pozostaje ona silnie teologicznie umotywowana. Człowieka nagiego – referuje włoski filozof – augustiańska doktryna określiła jako tego, który popadł w grzech i którego pozbawiono Bożej łaski, czyli szaty osłaniającej pierwotną nagość. W taki sposób opozycja nagość–ubranie została powiązana z naturą i łaską. Grzeszna jest w tym (augustiańskim) ujęciu właśnie natura, pierwotnie przysłonięta przez szatę Bożą, wtórnie zaś skrywana za ubraniem, natura jako enigma, z której dopiero strój/łaska formuje byt racjonalny i dobry. Natura, a za nią idąca nagość ciała, odkrywa zatem istotową pustkę człowieka, bytu bez właściwości, ale za to dysponującego możliwością tworzenia i przekształcania siebie. Ten brak właściwości i pustkę nowoczesnego człowieka zdaje się dostrzegać Ważyk nader wyraźnie już w latach sześćdziesiątych, tym samym wykluczając możliwość sygnowania własnego ciała tekstem, jakby z założenia przeciwstawia się ono bowiem kulturze, literaturze i samemu pismu.

Ciało – korpus – historia literatury

Może się wydawać, że dyskrekcja, skutkująca w twórczości autora *Semaforów* pseudonimowaniem lub przeintelektualizowaniem cielesności, również w esejach przybierze podobną formę. Jest tak jednak tylko w jednym przypadku: ciała samego poety. Gdy to zostanie już odpowiednio zamaskowane, ukryte, na światło dzienne wychodzi wręcz

⁴⁷ G. Agamben, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.

somatyczna jako obsesja Ważyka. Jeśli spojrzeć, na jakiej płaszczyźnie odbywa się u niego negacja poszczególnych projektów poetyckich dwudziestolecia międzywojennego, to okaże się, że cielesność i związana z nią rola zmysłów nie raz były kartą przetargową w periodyzacyjnych rozstrzygnięciach, więcej nawet: urastały one do rangi kategorii kluczowej w próbach opowiedzenia historii literatury XX wieku, tak w *Kwestii gustu*, jak i w *Dziwnej historii awangardy*.

W pierwszej kolejności, chronologicznie, za niewłaściwe podejście do ciała jako do medium spacyfikowane zostały przez Ważyka tendencje młodopolskie oraz pokrewny im symbolizm.

Poeeci Młodej Polski chcieli ukazać człowieka nie na szczeblu codziennej obserwacji, ale na szczeblu ukrytych sił psychicznych. W praktyce wyglądało to tak, jakby życie psychiczne podmiotu było niezależne od świata zewnętrznego i podlegało bezprzyczynowym falowaniom. Wyodrębniony ze świata podmiot słabo z nim kontaktował. Zajęty grą swoich stanów uczuciowych wyrzucał z siebie nie uzasadnione empirycznie skargi, żale, rozpacz, złożone namiętności. Nie nakierowany na świat zewnętrzny, wyrzekał się pośrednictwa zmysłów, niekiedy wypierał się cielesności. Ciążył mu zaimek „ja” oznaczający człowieka z krwi i kości, katapultował z siebie ducha albo duszę, która mogła się unosić swobodnie w przestrzeni poetyckiej. [DHA 12; podkreślenie – J.S.]

To obraz trafny⁴⁸, choć zarazem mocno uproszczony, spirytualistyczny, nie uwzględniający w ogóle znaczenia ciała w młodopolskich próbach transgresji. Pisząc o eksterioryzowaniu wnętrza, uwolnionego od materialnych i empirycznych uwarunkowań, Ważyk pomija ciało rozerotyzowane i profanowane, jako sposób przekraczania kulturowych norm XIX-wiecznego mieszczaństwa. Komentarz o tym doda kilka stronic dalej, łącząc go jednak już ze zmianą podejścia i schyłkiem epoki, z unaukowieniem wizji i trzecim wydaniem słynnej książki Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka* (1911), gdzie diagnozom spirytystycznym dopisano pewne elementy empiryzmu. Znaczące także, iż człowieka z krwi i kości, tzn. człowieka pełnego, sygnuje dla Ważyka zaimek „ja”, z którego sam nader często rezygnował, pisząc bądź to w drugiej, bądź też w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Znaczące może nie tyle dla samej twórczości autora *Semaforów*, ale dla całej formacji modernistycznej, która cierpiała w pierwszej kolejności na przerost „ja”, jako najważniejszego nośnika doświadczenia poetyckiego.

Gdzieś między starym a nowym umieszcza Ważyk w swoich esejach Witkacego, jako niestrudzonego eksperymentatora głębin psychicznych, z ducha jednak pisarza przedfreudowskiego. Oskarża go o sadomasochizm, w którym przejawiają się jeszcze

⁴⁸ Zob. M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994.

fascynacje demoniczne, nie zaś nowoczesna psychoanaliza. Jak możemy się domyślić, programowe „bebechy” Witkacego będą dla Ważyka przewyciężeniem pustego spirytualizmu przez równie pustą i bezproduktywną filozofię świadomości:

Wyzywszy się uzasadnień spirytualistycznych, rozwinął nową, bardziej brutalną retorykę, potwierdzając bezapelacyjnie, że odśrodkowi, dla których pierwotna jest jaźń, a nie rzeczywistość, są pozbawieni zmysłów w oglądzie świata. Ta żelazna konsekwencja uderza szczególnie w scenach erotycznych: nie ma w nich ciała, ruchu, szczegółu, nie ma analizy doznań, nic, tylko werbalna egzaltacja realizowanego popędu, lawina egzaltowanych przymiotników. [DHA 17]

Opozycja między „odśrodkowymi” i „dośrodkowymi” twórcami to zarazem podstawowa kategoria, organizująca Ważykowi XX wiek – przejście od filozofii ducha do filozofii empirycznych albo nawet od filozofii w ogóle do ujęć socjologicznych (w tym marksizmu) i antropologicznych, w których na pierwszym miejscu jest realna treść świata, podmiot zaś jawi się jako wtórny wobec niej i w pełni od niej uzależniony. Również w *Kwestii gustu* nie zdaje Witkacy dość kuriozalnego, acz charakterystycznego dla Ważyka „testu doświadczenia”:

I zakończenie z aliteracją: „Zmacerowany cepem spacerowicz”. Te słowa dziesiątki razy przypominały mi się na ulicach rozmaitych miast, nigdy nie mogłem przystosować ich do żadnej okoliczności. Cep nie pasował do niczego. Kastet, żyletka, pałka, ale nie cep. [K 63]

Dalej znajdujemy zapowiedź uwag, które rozwinie w *Dziwnej historii awangardy*, a które bez niej brzmią cokolwiek kontrowersyjnie: „Różnił się [Witkacy] od całej generacji literackiej, która wchodziła w życie, tym, że był całkowicie wyprany z bezpośredniej wrażliwości zmysłowej” [K 71]. To dość poważny zarzut ze strony kogoś, kto bezpośredniość doświadczenia zmysłowego podnosi do rangi wyznacznika wspólnoty pokoleniowej i wysuwa na pierwszy plan empiryzm:

nową poezję wszędzie cechował zmysłowy ogląd świata, konkretność wizji, nakierowanie na przedmiot, zasada dośrodkowa, szczególne nastawienie na obraz, który otrzymywał różne stopnie autonomii zależnie od orientacji poetyckiej. Dualizm duszy i ciała został zaatakowany albo usunięty, ambicje metafizyczne ograniczono lub zarzucono, moralistyka zniknęła, kryteria moralnie przeniesiono na teren stosunków społecznych. [DHA 31]

Brzmi ten fragment *Dziwnej historii awangardy* wręcz bajkowo, jakby za dotknięciem czarodziejskiej różdżki młodzi poeci (a wśród nich i Ważyk), przekonani o kluczowej roli codzienności i nie ujmujący już człowieka dualistycznie, lecz w jego materialnym i funkcjonalnym aspekcie, starli regresywne tendencje poprzedniej epoki. A jednak to właśnie na gruncie cielesności i oraz zmysłowości pokłóci się Ważyk z futurystami, „Skamandrem” i „Zwrotnicą”.

Podrozdział o futurystach w *Dziwnej historii awangardy* zatytułowany zostaje *Odwet materii* i w całości właściwie podporządkowany jest rozważaniom o ucieleśnieniu się podmiotu, o błazeńskich wykroczeniach Sterna oraz o mariażu człowieka z maszyną Czyżewskiego:

Zamiast sił kosmicznych w człowieku – elektrony i atawizm zwierzęcy (Czyżewski), zamiast duszy – cud ludzkiego ciała (Stern), zamiast głodów metafizycznych – głodny żołądek (Stern, Wat), zamiast chuci, czyli fatalizmu erotycznego – radosna płodność (Wat), zamiast masek kultury – popędy dzikusa (Stern), no i kanibalizm (Jasieński, Stern), propozycja równie realna, równie prawdopodobna, jak to, że wilk z Czerwonego Kapturka pożre nas wszystkich. [DHA 46]

Zarazem kluczową kategorią, wedle której opisze Ważyk rodzimych futurystów, okaże się ich iście organiczna „namiętność pochłaniania”, „wszystkożerność” i wynikający z niej „głód” [DHA 46–47] – nie jako tęsknota za metafizycznym przeżyciem (jak u Witkacego), ale jako głód realny, wynikający z uwarunkowań społecznych oraz jako wchłanianie w siebie brakującej treści świata. Ta wizja poezji pożerającej, fagicznej, bazującej na pierwotnych instynktach (Stern, Wat, Czyżewski), jest przez Ważyka afirmowana właśnie dzięki organicznemu (a więc i z gruntu materialistycznemu) charakterowi jej wyobraźni. Rozliczenie ze „Skamandrem” również opiera się w dużej mierze na metaforyce somatycznej:

Trzeci z głównej trójki, Tuwim, bardziej żywiołowy, bardziej nerwowy niż tamci [tj. Lechoń i Słonimski], wygrzebuje się z młodopolskiej kombinacji chuci z tęsknicą, dochodził do zwyczajnej pochwały ciała i zmysłów z jednej strony, a do staroświeckiego sentymentalizmu z drugiej. [DHA 37–38]

Jest w tym i pochwała zdolności odzyskania materii wiersza z wyżyn duchowych oraz wprowadzenia jej w obręb codzienności (także języka codziennego), i potępienie skłonności do rozmytych stanów emocjonalnych, które wielokrotnie cechowały teksty „Skamandrytów”.

Choć powrót do ciała uznał Ważyk za rzecz przecierającą u nas szlaki nowoczesnej poezji, to właśnie różnice w podejściu do niego stają się podstawą nowej typologii. Pisze on w *Kwestii gustu*:

Aż nadto zdawałem sobie sprawę z tej [tj. Tuwima] koncepcji, która w praktyce przejawiała się w dynamice werbalnej związanej statycznym tematem. Nazywałem te wiersze stojącymi. Przeciwstawiałem im wiersze „chodzące”. [K 58]

Temu conceptowi trzeba poświęcić odrobinę uwagi, zwłaszcza, że to jedyny moment, gdy Ważyk sam siebie określa jako poetę zdającego sobie sprawę z cielesnego uwikłania wierszy. Wedle autora *Wagonu* trzeba odróżnić wiersze „stojące” i „chodzące” od koncepcji wierszy psychosomatycznych czy lepiej: psychomotorycznych Przybosa. Dla tego drugiego była to metoda twórcza, która odciskała swoje piętno bezpośrednio na dziele: sposób rytmizowania

dostosowany do rytmu ludzkiego ciała, powiązany z oddechem i zapewniający łączność wiersza ze światem zewnętrznym⁴⁹. Ważyk nie ma na myśli tak rozumianej metody twórczej, bez względu na to, ile sam napisał „wierszy spacerowych”, których podmiot jest flâneurem, pieszym lub przebywającym w środkach komunikacji publicznej podróżnikiem, obserwującym zmieniające się w czasie miasto (taki charakter ma nawet słynny *Poemat dla dorosłych*). Nie – „wiersze chodzące” tworzy nie tyle spacerujący obserwator, ile wędrujący, poruszający się, przemieszczający się umysł. To jego zdolność do zmiany perspektyw „uruchamiała” tekst, który w wydaniu Tuwima okazywał się statyczny, bo zogniskowany na jednym tylko temacie lub jednej emocji⁵⁰. Innymi słowy: wiersz chodzący odpowiadał kubistycznej koncepcji wielopłaszczyznowości, a aspektem dynamizującym był w nim sposób prowadzenia narracji, opartej na zerwaniach i nieciągłości. Idealny przykład stanowi bardzo wczesny *Tramwaj* z tomu *Semafory*:

Iskra zaświeciła na lirze tramwaju
gwiazda uwięziona w czułym sercu lunet
Ten człowiek przejechany ach ten młody brunet
Kiosk z gazetami rzuca cień palmy
Patrzmy słuchajmy i palmy
Ile za dziennik ten piękna z kiosku?
Czytam go na głos i słyszę głos twój

[WW 24; podaję ostatnią zredagowaną przez Ważyka wersję; w *Semaforach* utwór mniej eliptyczny, bardziej rozlewny]

Zmysłowość, jako kategoria wartościująca, pozwoliła też Ważykowi najpierw docenić, potem „spacyfikować” twórczość Peipera:

Peiper, który upajał się realnością zmysłową, jak wszyscy poeci czasów, i chętnie się do niej ograniczał, pseudonimował przedmioty, zjawiska, najprostsze myśli, w wyszukany sposób tasował pojęcia konkretne z abstrakcyjnymi. *A i Żywe linie* (...) zaspokajały mój głód konkretności, ale z nadwyżką cerebralnej spekulacji, peryfraz, kompozycyjnej kunsztowności. [K 61]

Ta „nadwyżka” powróci również w *Dziwnej historii awangardy*, gdzie dość zaskakująco odniesie Ważyk twórczość Peipera do angielskiej poezji lat dwudziestych XX wieku, za jej pierwowzór podając manierystów i Johna Donne’a.

Złożone konstrukcje metaforyczne i obsesyjne roztrząsanie tak zwanych cielesnych i duchowych właściwości rzeczy – takie cechy charakterystyczne przybrała, zdaniem Karla Shapiro, poezja angielska lat dwudziestych (...).
Usunmy z diagnozy (...) duchowe właściwości rzeczy i spotęgujmy cielesne, a określenie to będzie doskonale przylegało do niektórych wierszy Peipera (...). [DHA 59]

⁴⁹ Zob. Przyboś, *Zapiski...*, dz. cyt., s. 178.

⁵⁰ Inna sprawa, że – wedle kluczowej dla Tuwima koncepcji – słowo poetyckie składało się z aspektu brzmienia, znaczenia i wcielenia właśnie (zob. P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, s. 26).

I dalej:

Peiper podawał się za poetę oczu, polował oczami. To, co zobaczył, najczęściej roztrząsał scholastycznie albo na wpół przysłaniał. Zdarzało się jednak, że zmysłowa realność brała górę i dyktowała mu wizję. [DHA 61]

Na przeszkodzie do docenienia Peipera stoi więc to, co – za socrealistycznym esejem pisarza z lat czterdziestych o Antonim Gołubiewie – nazwać byśmy mogli „chorobą stylu”. Cieleśność ulega nadmiernemu usztucznieniu, przełożeniu z narzucającej się, zmysłowej prostoty, na poetycki koncept. Zabawne, że ten sam zarzut mamy prawo postawić większości somatycznie ukierunkowanych wierszy Ważyka. Prawdopodobnie dlatego to Peiper, a nie np. Przyboś, stał się jego największym adwersarzem w strukturach naszej awangardy.

Takich rozstrzygnięć, sympatii i animozji znalazłoby się znacznie więcej w komentarzach autora *Wagonu* na temat różnorodnych optyk i stylów poetyckich, jak również sztuki przekładu (zdaje się, że tylko pisaniu jako praktyce fizycznej nie poświęcił szczególnej uwagi). Istotne jest w tym kontekście to, że linie podziału, jakie wyznacza Ważyk w dwudziestolecie międzywojennym między „dobrą” i „złą” poezją, pokrywają się w pierwszej kolejności z jego deklarowanym stosunkiem do cielesności i zmysłowości. Podkreślmy: deklarowanym, bo wbrew rygorystycznym rozliczeniom innych poetów z ich nie dość empirycznego podejścia i próbom sprowadzenia duszy na ziemię, w sferę świadomości, Ważyk był z nich wszystkich najbardziej powściągliwy we własnej praktyce literackiej.

Do ostatnich znanych wierszy, wydanych już po śmierci poety, zaliczamy m.in. *Zegary ciała*, utwór jakże symptomatyczny dla całej jego twórczości. Choć nie można mu odmówić kunsztu tytułowej metafory i sprostania rygorowi formy, znowu wprowadza autor *Wagonu* ciało „zaledwie” jako narzędzie poetyckie. Nie chodzi wszak o konkretne ludzkie ciało, z którym mierzy się podmiot, ale o cielesność świata jako zasadę łączącą w wielki łańcuch bytów:

zegary ciała biją w głazie, w tulipanie,
w drabiny Jakubowej słowach liczebnikach.⁵¹

Ciało znowu nie występuje dla siebie, ani jako ono samo, lecz jako pewna ogólna właściwość istnienia, w którą wpisany jest upływ czasu. Bardzo to, swoją drogą, przypomina moment *Wierszy śródziemnomorskich* Wata i zawiera ten sam topos starzejącego się w sposób organiczny świata.

⁵¹ A. Ważyk, *Zegary ciała*, „Zeszyty Literackie” 1999, z. 65, s. 76.

Nieprzekraczalna jest bariera ciała: granice symbolicznej wymiany

Na początek przypomnijmy sobie podstawowe fakty. Śmierć można widzieć jako cenę, którą płacimy za nasze ciało: w samej bowiem naturze ciała, w jego biologicznym funkcjonowaniu, leży śmierć i jest od niego nieodłączna. Tę cenę, jakby dług, splacamy na raty: starość jest właśnie tym okresem, w którym musimy uregulować wszystkie zaległości. Śmierć, a raczej sam moment umierania jest zresztą często mniej bolesny niż życie. Na temat śmierci istnieje wiele podglądów. Wszystko jedno, czy się wierzy, czy też nie wierzy w Boga, należy liczyć się z możliwością, że spotka się Go po śmierci: dlatego jeżeli ktoś z was życzy sobie, aby mu włożono do ust monetę lub zaopatrzone go w pożywienie na wypadek podróży prosimy, aby nas powiadomiło.

B.S. Johnson⁵²

Wspominałem już, że ciało stanowi dla Ważyka głównie przedmiot badań i narzędzie umożliwiające zaistnienie literatury, ale nie pozwala się nią włączyć i z konieczności (jest rozciągle, ułomne, śmiertelne) pozostaje poza sferą pisma i władzy znaków. Istotna wydaje się tu niechęć poety do samego pisania, jego deklarowana wielokrotnie nieufność wobec słów jako bytów sztucznych, a więc nierealnych, przy równoczesnym pozytywnym waloryzowaniu życia i sfery praktycznej. Istotna tym bardziej, że Ważyk był przecież erudyta i znakomitym, „wiernym czytelnikiem”, od najmłodszych lat zanurzonym w świecie literatury. W rozmowie przeprowadzonej z okazji pięćdziesięciolecia twórczości powtarzał te intuicje raczej bez toposu afektowanej skromności:

Nie piszę dlatego, że umiem pisać wiersze. Muszę mieć bardzo silne pobudki zewnętrzne. (...) Zawsze potrzebne są bardzo silne bodźce, by mnie uwolnić od niechęci do pisania, bo u mnie ona jest autentyczna. (...) Ona jest u mnie, niestety, naturalna. Wolałbym jej nie mieć – więcej bym napisał⁵³.

Status ciała własnego w eseistyce Ważyka jest pokrewny jego miejscu w całej poetologicznej refleksji autora *Wagonu*. Ciało pojawia się bezpośrednio głównie w snach, poza nimi zaś przede wszystkim umożliwia działanie (spacerowanie, siedzenie, czytanie), osadza w przestrzeni i ulega trudom czynności fizycznych, pozostając niewidoczną lub celowo ukrytą podstawą dla empirycznych konfliktów, rozgrywających się w literaturze. Pisze się dzięki ciału, a nie o ciele – tak dałoby się skwitować somatyczną świadomość poety.

Jeśli jednak wrócić do mitobiograficznych korzeni Ważyka, można znaleźć wyraźny moment, w którym jego ciało na powrót splata się z literaturą: chorobę. Jest ono przede

⁵² B.S. Johnson, *Przełożona w normie. Komedia geriatryczna*, przeł. K. Bazarnik, Kraków 2010.

⁵³ *Rozmowa z Adamem Ważykiem*, [w:] J. Zięba, *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*, Lublin 2006, s. 72 (fizyczną niechęć Ważyka do pisania potwierdza też Zygmunt Hertz w korespondencji z Miłoszem).

wszystkim ułomne i z tej właśnie ułomności rodzi się opowieść maladyczna. Po pierwsze – za swój moment inicjacji w poezję uznaje Ważyk przebytą chorobę, w czym naśladuje Rimbauda. Czytamy w wierszu *Morze*:

I kiedy piszę te słowa, pierwszy raz po długiej chorobie,
morze nie dzieli nas, nie wierz. Jestem przy tobie.

[WP 21]

Ten sam motyw rozpocznie późniejszy *List rekonwalescenta*:

Dziś pierwszy raz od czasu jak leżałem chory
wyszedłem dobre ciepłe poczułem kolory
Podczas każdej choroby wrażliwość zmieniamy
jak dziecko z łona matki wyszedłem dzisiaj z bramy

[WP 48]

Choroba wiąże się tu z przebudzeniem świadomości (otwarcie się na inny rodzaj percepcji), ale nie sposób jeszcze stwierdzić, czy pisanie jest jednym z powikłań, w którym ciało ugiąć się musi wobec mocy chwytu poetyckiego i wstąpić w mit, czy też pisanie oraz wejście w świat literatury jest swego rodzaju ozdrowieniem, czyli stanem naturalnym. Znając jednak pozostałe sympatie Ważyka – jego młodzieńczą już erudycję i niechęć do tego, co naturalne, organiczne, chaotyczne (entropia) – a zarazem kulturowo obciążony sztucznością wymiar praktyki literackiej, drugą możliwość trzeba by wykluczyć.

Potwierdzenie znajdujemy w esejach biograficznych. Również tutaj decydującą rolę we wprowadzeniu do świata literatury odgrywa ciało, jego ułomność i niezdolność sprostania praktyce lekturowej. „Książki, które miałem okazję czytać samodzielnie, znajdowałem na kołdrze podczas choroby” [K 8] – tym wspomnieniem właściwie rozpoczyna się narracja Ważyka o „przygodach człowieka książkowego” z *Kwestii gustu* (poprzedza ją tylko refleksja o dosłownym oddziaływaniu literatury na umysł dziecka). Jedną z bardziej wymownych scen jest z kolei opisane kilka stron dalej omdlenie autora, który jako młody chłopiec rzekomo biegł z dworca, żeby dokończyć lekturę *Walgieusza Udalego* Stefana Żeromskiego... Skomentowane to zostało następnie ze swadą, nadającą temu wypadkowi nowe znaczenie (widziane już z perspektywy kogoś, kto wie, jak oddzielać od siebie porządki pisma i życia):

Ta przygoda ostrzegła mnie przed zapatrzeniem w literaturę piękną, nauczyła, że nie warto poświęcać żadnej części życia dla książek, że dla spraw sztuki trzeba wyznaczyć ograniczone miejsce w życiu [K 21].

A jednak, gdyby przełożyć tę scenę na całość niewątpliwie mitologizującej autobiografii, jaką odgrywa przed czytelnikiem w *Kwestii gustu* Ważyk, okaże się, że pełna immersja w świecie literatury jest równoznaczna z kresem życia. Z jednej strony mamy więc sztukę, której

wyznaczyć trzeba miejsce, odgrodzić ją, sztukę związaną z życiem świadomości; z drugiej zaś życie organiczne (*bios*) jako podstawowy warunek egzystencji w ogóle. Granicą między światem literatury a światem materialnym staje się ciało, w którym nader często czai się ułomność, załazek klęski materii w procesie uzyskiwania semiologicznego charakteru. Podobnie – od własnej choroby – zacznie wszak polemikę z koncepcją modernizmu według Kazimierza Wyki, tak jakby kluczową granicą dla zaangażowania w życie literackie, zmieniające się nieuchronnie w historię i ponownie wracające do literatury, była właśnie choroba i organiczne, realne istnienie⁵⁴.

To symptomatyczne, że gdy w grę wchodzi jakiś mitologiczno-retoryczny moment inicjacyjny, Ważyk zwraca się w stronę choroby, czyli niedomagania ciała, którego efektem jest również kryzys świadomości i zaburzenia percepcji (w koszt wliczona została gorączka i upływ czasu, a więc jego utrata). Poeta wykorzysta ten zabieg raz jeszcze, gdy swoje komunistyczne zaangażowanie na rzecz aparatu partyjnego nazwie po opublikowaniu *Poematu dla dorosłych* chorobą, a potem konsekwentnie utrzymywać będzie, że wówczas na te kilka lat zwariował. Tak też ukierunkuje podmiot w *Próbie*, czyli w roku 1957, pisząc w trzeciej osobie i wycofując się za maskę liryczną:

Siedziałeś przy biurku słysząc kobiecy głos w łazience
Leciałeś nad pustynią między dniem a nocą
Jak Łazarz wracający zza grobu
wchodziłeś do tramwaju po ciężkiej chorobie

[W 20]

Tym powrotem jest otwarcie oczu i odrzucenie zasłony komunistycznej (czy lepiej: socrealistycznej) ideologii estetycznej. To swoisty powrót do świata żywych, zmartwychwstanie ciała, które nie potrafi jednak nadążyć za pęknięciami świadomości, za „prawdą nieciąglą”, czyli prawdziwym, znanym Ważykowi od dawna obliczem epoki fizyki kwantowej, ekonomii i statystyk. Ale ponownie, tak samo jak w *Morzu*, powrót po chorobie i związane z nim uleczenie ciała jest równocześnie szansą powrotu do literatury, która okazuje się ostatecznie bliższa prawdy o świecie niż zmarnotrawione na działalności cenzorsko-agitacyjnej „fizyczne” życie.

Może to główna przyczyna wycofania własnego ciała z wiersza i z refleksji teoretycznej: inaczej niż u Wata czy Przybosia, pismo nie ucieleśnia się u Ważyka, a raczej rywalizuje z tym, co organiczne, o miejsce (przestrzeń, rozciągłość) w świecie. Jeśli już pojawia się ciało, jest zawsze w cieniu, stanowi źródło pewnych stanów afektywnych, ale

⁵⁴ Pisze Ważyk w artykule *U modernistów* („Twórczość” 1977, nr 8, s. 80): „Zacznę od wspomnienia, które na pozór nie wiąże się z tematem. W 1928 po przewlekłej grypie znalazłem się jako rekonwalescent w Otwocku”.

nigdy – cel czy obiekt sam w sobie. To chyba największa tajemnica całej twórczości Ważyka: owo ukryte, mistyczne, pojęte w sposób negatywny ciało. Przewija się ono przez dzieło autora *Semafarów* w tych momentach, gdy daje o sobie znać niemożność, choroba lub słabość, gdy trzeba iść, spać, siedzieć, gdy świadomość, doświadczającą nieciągłości świata, trzeba ulokować w konkretnym miejscu, w przestrzeni i czasie. „Sapiemy na schodach w nierealnym świecie” [*Goście*, W 34] i „Przewracam się na trzeci bok” [*Hotel*, W 29] – to dwa dobre przykłady sposobów istnienia Ważykowego ciała: albo przypomina ono o egzystencji rozumianej jako trud, stanowi ostateczną granicę między „ja” a światem, życiem a śmiercią (jak *Barierze* z tomu *Zdarzenia*), albo jest ciałem metaforycznym, skonstruowanym jako hipotetyczna możliwość przekroczenia własnej jednostkowości i skończoności (np. ciałem sobowtóra, dychotomią twarzy-maski, kubistycznym przełamaniem organiczności, inną formą istnienia).

Choroba zajmuje Ważyka w jakiś niepokojący sposób przez całą twórczość, wyznacza ważne cykle, służy jako argument retoryczny, urasta wręcz do (skądinąd ciekawej) koncepcji periodyzacyjnej:

Każdy okres ma swoje reprezentatywne choroby, co więcej, ma choroby odchodzące i wschodzące. Urzeczenie gruźlicą w *Czarodziejskiej górze* było akordem przebrzmiewającym, magia chorób urazowych i leczenia sugestią była nowością. [K 74]

Czy podmiot wiersza [tj. *Czcielowi maszyn* Sterna – J. S.], człowiek leżący na wznak, jest w stanie agonalnym, czy w ataku epilepsji? Raczej to drugie. Wielka choroba ma swoją wielką tradycję literacką (Konrad po *Improwizacji*, Dostojewski). [DHA 73]

Czternaście lat przed słynną rozprawą Susan Sontag⁵⁵, choć w nieco innym duchu, posługuje się Ważyk chorobą jako metaforą definiującą nowoczesność: z ustępującą tajemniczością gruźlicy i wstępującą epoką zawodzącego, ułomnego ciała, którego urazy poddane zostaną medykalizacji. Na granicy między racjonalną, zmedykalizowaną nowoczesnością a Mannowską gruźlicą lokuje się jeszcze jednak historia. Choroba, urastająca do rangi symbolu, podwójnie naznaczy spotkanie z Władysławem Riffem i Brunonem Schulzem. Najpierw, przebywając w pensjonacie w Zakopanem, poznaje Ważyk śmiertelnie chorego na gruźlicę Riffa oraz jego przyjaciela, wtedy rysownika, Schulza. Historię tej znajomości wywołują z pamięci rozważania o gruźlicy w *Czarodziejskiej górze*, które płynnie przechodzą w refleksje o czasie w sadze Marcela Prousta [K 86–89] oraz o podobieństwach jego stylu z Riffem. Następnie, zachorowawszy na gripę, nie może Ważyk odwiedzić umierającego przyjaciela i

⁵⁵ S. Sontag, *Choroba jako metafora. – AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016 (wcześniejsze wydania: 1978, 1988).

w sposób mistrzowski splata w jednym obrazie śmiertelność, ułomność, przemijalność oraz trzech pisarzy:

(...) po tej karcie z Zakopanego pierwszy raz odczułem bezsens śmierci i bezsens życia. Przez długi czas po grypie miałem stan podgorączkowy, nie komunikowałem się z ludźmi, żyłem jak poczwarka, czytałem Prousta, powoli, zdanie po zdaniu, tom po tomie. Ostatnie tomy były wydane pośmiertnie. Czy Władysław Riff zdążył przed śmiercią doprowadzić swoją powieść do końca? [K 90]

To jednak nie cały węzeł, w którym mieszają się Mann, Proust, Schulz, Ważyk i Riff, a na planie symbolicznym: literatura i ciało, zdrowie i choroba. Próby odzyskania rękopisów Riffa kończą się niepowodzeniem zarówno ze strony Ważyka, jak i Schulza, a my dowiadujemy się, że pisma zostały spalone w procesie dezynfekcji pomieszczeń po zmarłym artyście. W ten sposób przepada cały jego dorobek, w tym powieść, którą nerwowo próbował sfinalizować przed śmiercią. Wraz z cielesnym śladem przepada tym samym intelektualny ślad po Riffie, po jego stylu i języku, który wobec braku rękopisów zaciera się Ważykowi w pamięci.

W kilka miesięcy później miałem sen o Władysławie Riffie. Spotkałem go na ulicy ni to w Warszawie, ni to w Zakopanem. Cały był owinięty w bandaż, jak człowiek niewidzialny Wellsa. Mówił mi coś zagadkowego, co powinienem był odszyfrować. – Przecież pan nie żyje – powiedziałem zdziwiony. Potwierdził i bandaż zaczął się rozwijać w powietrzu, ukazując bezcielesną pustkę. Usłyszałem urywany szloch w głębi organizmu i zbudziłem się obłany zimnym potem. [K 91]

Czy powinniśmy potraktować to wspomnienie jako coś więcej niż tylko wynurzenia pamięci i schematyczny koszmar? Gdyby *Kwestia gustu* nie była esejem mitobiograficznym, doskonałą sylleptyczną kreacją Ważyka – może nie. A jednak w jakimś celu spisany został ten właśnie, a nie zaś inny koszmar, ten, któremu towarzyszą kluczowe dla autora *Wagonu* tropy: ukrytego lub nieobecnego ciała, „bezcieleśnej pustki” oraz tego, co ją otacza bądź zakrywa i co pozwala się odszyfrowywać, odkrywać, interpretować: bandaż, tkanina, płótno. Tam, gdzie nie ma ciała, nie ma też życia, następuje fizyczna nieobecność, ale dopiero tam zaczyna się praca literatury i tekstu jako jedyne medium, poświadczającego dawną obecność.

Ta kwestia nasuwa inną jeszcze refleksję. Ważyk bezceremonialnie tępił bezcielesność poprzedzającej go formacji, podzielaną przez nią opozycję ciało–dusza oraz tendencje spirytualistyczne. Był to dla niego zawsze biegun negatywny, sygnujący sztuczność poetyckiego gestu i fałsz, ukryty w myśleniu całego pokolenia. Pod koniec życia poeta sam jednak zaczął się mierzyć z coraz bardziej widmowym, bezcielesnym czy też niematerialnym statusem rzeczywistości. Gdy czytamy *Wagon* i *Zdarzenia*, w oczy rzuca się przede wszystkim tęsknota za przeszłością i obcość w stosunku do teraźniejszości. Ważyk świadomie

wybrał przeszłość, mimo że z „jego” Warszawy nie został kamień na kamieniu, bo to w przeszłości tkwiło realne doświadczenie i materialny konkret. Doświadczenie późnej nowoczesności, którego sam staje się bezwiednym i nie w pełni świadomym uczestnikiem, rozpuściło zaś empiryczną pewność, zaowocowało światem danych, informacji i cyfr, w których statystyczna kwantyfikacja człowieka wiąże się nie tylko z odebraniem mu podmiotowości, ale też z jego odcieleśnieniem w rzędach cyfr i bazach danych. Nie może zatem dziwić negatywna diagnoza, dotycząca lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Ważyk spodziewa się jedynie dalszych postępów ciemności, dalszej dematerializacji i tryumfu znaku nad ciałem.

W *Silva Rerum*, ostatnim wierszu zamykającym tom *Zdarzenia*, w zbiorze (jak nakazuje genologicznie tytuł) przypadkowych z pozoru, nie powiązanych ze sobą spostrzeżeń o nowoczesności, która wydziedziczyła i odstawiła na boczny tor swojego nieodrodnego syna, czytamy nieskładną gnomę:

Halucynacje? Gdzie nam do tego!
Sami jesteśmy jak widma

[Z 41]

Uderza w tym wypadku już nie tyle literackie „obrobienie” materiału, ale właśnie notatkowość, tak jakby jedynie te strzępy refleksji, powidoki, które przekraczają poetyckość, mogły dać świadectwo dynamicznych przemian świata. Trznadel określił ten późny styl Ważyka mianem „intelektualnego eseju poetyckiego” [WP 13], i coś jest na rzeczy. Coraz mniej symetrii w wierszach, coraz mniej walki z uproszczonym modelem percepcji, więcej za to po prostu sprozaizowanej refleksji, jakby spostrzeżenia poetyckie samoistnie zmieniały się w metakomentarze. Te zaś dotyczą nie szaleństwa diagnozowanej epoki i powrotu do irracjonalności romantycznej, ale odcieleśnienia, przy zachowaniu pozorów racjonalności. Ważyk odbiera swoim bohaterom prawo do halucynacji, a więc do błędu, do poddania się władzy sennych majaków; każe zauważyć widmowy status bycia nie jako formę fantazji lub koszmar (z czym spotykamy się jeszcze w latach sześćdziesiątych), lecz jako nową, całkowicie realną kondycję. To chyba jego najbardziej rozpaczliwy gest – radykalny materialista i empirysta dostrzega horyzont, za którym żadne z podzielanych przez niego wartości nie będą już fundamentalne i stałe.

Jest rok 1977. Pisarz ma już za sobą oba sylleptyczne gesty przeniesienia swojej biografii do literatury pięknej: *Dziwną historię awangardy* i *Kwestię gustu* oraz szereg autorskich wyborów swojej poezji. Ukazuje się właśnie tom *Zdarzenia*. Ważykowi pozostaje pięć lat życia, a od kilku zmaga się z bardzo złym stanem zdrowia. Trudno nie odnieść

wrażenia, że jego twórczość, skoncentrowana dotąd głównie na świadomości, pamięci i percepcji, spotyka się w tym momencie z rozwijaną dziesięć lat wcześniej przez sytuacjonistów krytyką Spektaklu – absolutnej wirtualności, królestwa pozoru i podziału, w którym rządzą wyłącznie znaki i liczby. Pytanie, które niebezpośrednio wiąże się z somatyczną metarefleksją Ważyka, prowadziłoby w podobną stronę i brzmiało być może tak: czy aby senilna ostrożność poety wobec ciała, niechęć do epatowania organicznością, a przy tym konsekwentna walka z młodopolską bezcielesnością, nie wyczuliły go aż nadto na fetysz cielesności, na fałsz, skryty za obietnicą naturalnego, autentycznego czy organicznego zanurzenia się w rzeczywistości, ten sam, któremu uległa wówczas Nowa Fala? Innymi słowy: czy pesymistyczne spojrzenie na rozpadający się świat wokół, na bezcielesny pochód widm i kontury formowanej od nowa pamięci – jako syntetyczny rzut oka na drugą połowę XX wieku – nie idzie ramię w ramię z zaproponowaną kilkanaście lat później przez Jacques’a Derridę widmontologią?

Znaczyłyoby to tyle, że późna twórczość Ważyka nie jest wyłącznie nostalgiczną tęsknotą za utraconą młodością, która kieruje go w stronę naiwnie rozumianej materialności. Charakteryzuje ją raczej badanie warunków własnej dematerializacji w upływniającym się świecie i dostrzeganie roli pozoru, jako tego, co paraliżuje realne działanie, a co jest wynikiem doprowadzonej do ostateczności, spekulatywnej świadomości nowoczesnego człowieka. Zdaniem Deborda:

Spektakl jest spadkobiercą całej ułomności zachodniego projektu filozoficznego, który ujmował działalność ludzką za pomocą kategorii oglądu. Opiera się on zresztą na nieustannym rozprzestrzenianiu racjonalności technicznej zrodzonej z tej myśli. Nie urzeczywistnia filozofii, ufilozoficznia rzeczywistość. Spektakl to konkretne życie wszystkich ludzi, które wyrodziło się w spekulatywne uniwersum⁵⁶.

To wszystko, co młody Ważyk postrzegał jako rewolucyjne i pomocne w obalaniu resztek religijnego myślenia oraz mitologii fałszywej świadomości, okazuje się ostatecznie prowadzić do klęski adekwatnych mechanizmów wymiany i powrotu wypartego jako afirmacji samego ruchu oddzielenia. Jest to równocześnie niepowodzenie marksizmu (w rodzimej, socjalistycznej odmianie), z którego materialistyczny umysł Ważyka zrezygnować nie może, ale który nie spełnił pokładanej w nim nadziei powrotu do świata rzeczywistych obecności.

Tego ostatniego sztychu na temat widmowej, spektralnej natury „ja” nie dane było Ważykowi zrobić, ale można domniemywać, że to właśnie niematerialność i bezcielesność stałyby się kolejnym ogniwem jego refleksji o transformacjach form istnienia i

⁵⁶ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstępem i komentarzem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 38.

ekonomizującej się historii XX stulecia, jako nieudanym projekcie ulepienia i politycznego zagospodarowania świadomości nowego człowieka. Pyta retorycznie w *Nagości* Agamben:

Z czego zrobione jest widmo? Ze znaków, a dokładniej z sygnatur, czyli ze znaków, cyfr i monogramów, które czas ryje na powierzchni rzeczy. Widmo zawsze nosi na sobie datę, jest więc istotą prawdziwie historyczną⁵⁷.

Późny Ważyk staje się takim właśnie widmem. Coraz częściej datuje też wiersze, a *Zdarzenia* są właściwie pochodem dat, zbiorem inskrypcji, notek uczepionych konkretnych momentów za pomocą takich właśnie „kotwiczek”: „Paryż 1973”, 1962, *Marzec 1975*, 1975, I 1976, III 1976. Widmami okazują się też poszczególne podmioty i bohaterowie jego później twórczości. Wszyscy noszą na sobie konkretne historyczne piętno, są naznaczeni pewnymi wydarzeniami i do nich przypisani (zburzenie i odbudowa Warszawy, nawrócenie socrealistyczne, próżne nadzieje wokół miesięcznika „Europa”⁵⁸, kolejne bezcelowe podróże za granicę, przypadkowe spotkania i estetyczne osamotnienie).

Ciało autora *Semaforów* (*corps*), tak jak i sama organiczna cielesność (*chair*), od początku pozostawały w tle. Należało je odsunąć w cień, aby wykreować poezję, która ciału służy i je naśladuje, poprzez ciało kontaktuje się ze światem, lecz za cenę wycofania go jako elementu znaczącego. Ostatnią cielesną sygnaturą okazuje się zatem wspomnienie ze *Starca i dziecka*, znowu łączące doświadczenie somatyczne i lekturowe: [przypomniałem sobie] „zapomnianą książkę na ławce/ nie śmiałem jej otworzyć/ upadłem wtedy na żwir/ kalecząc sobie gołe kolano” [Z 37]. W ten sposób, poprzez zranione ciało, raz jeszcze otwiera się luka w świecie: wspomnienia i poruszenia wydarzają się na jednej płaszczyźnie i w podobny sposób odchodzą w przeszłość, zmieniając się w znaki. Jak stwierdza Nancy w swoim obsesyjnym, ekstatycznym eseju o próbie dotknięcia zawsze już-nieobecnego ciała za pomocą pisma:

W rzeczy samej, wchodzimy w czas, w którym ciało będzie zapisywane i myślane w nieskończonym oddaleniu, ale właśnie to oddalenie uczyni je naszym ciałem i sprawi, że będzie się ono do nas zbliżało z oddali większej niż całe nasze dotychczasowe myślenie: wyeksponowane ciało populacji świata⁵⁹.

To nadejście jest symptomem klęski Zachodu, związanej z wycofaniem widzialności ciał, z ukryciem tego, co organiczne (produkcji i życia; produkcji życia), pod ruchem myśli, reprezentacją i obrazem (produktem, towarem). Stwarza ono jednak, jak twierdzi francuski filozof, również szansę, wymaga od nas bowiem działania nienaiwnego, oswojonego z myślą

⁵⁷ Agamben, *dz. cyt.*, s. 48.

⁵⁸ Por. Ł. Garbal, D. Szczerba, *Nota edytorska do reedycji miesięcznika „Europa”*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 297–301.

⁵⁹ Nancy, *dz. cyt.*, s. 14.

o pierwotnej nieobecności ciała, która powtarza tylko nieobecność Boga i sensu, ich fizyczne wycofanie się ze świata. Pisanie „zamiast ciała” i ku niemu byłoby więc dosłownie ucieleśnianiem, tworzeniem miejsca dla cielesności, niepodlegającej reprezentacji i komodyfikacji; pisanie „polega właśnie na dawaniu miejsca temu, co nie ma swojego miejsca – nieusuwalnej reszcie”⁶⁰. „Tak więc ontologia okazuje się pismem”⁶¹.

Widmowość jako horyzont istnienia, antynomia rzeczywistej obecności, przywodzi na myśl nowy związek między twórczością Ważyka a autorem najciekawszego jak dotąd wyboru jego wierszy i zarazem posłowie do nich: Andrzeja Sosnowskiego, który kilkakrotnie towarzyszył już moim rozważaniom. Może łączy ich nie tylko namacalna sensualność i jego doprowadzony do absurdu awangardowy formalizm te(rr)oretyczny, ale właśnie wymykająca się materialność podmiotu i świata, coraz słabiej stabilizowanych z powodu cyrkulacji pustych znaczących. Był przecież Ważyk poetą krain fantastycznych i utraconych: Warszawy, Inkipo, Ofiru oraz idealistycznie odmalowanej, wyzwolonej z kapitalistycznych kajdan *Krainy Środka*⁶², poetą głosu zawieszonego w próżni świadomości i deklaratywnym materialistą, który na własne oczy obserwował kres materializmu jako filozoficznej zasady epoki. Obecność zawsze była gwarantem pisania Ważyka i pozostawała tym samym najwyższą stawką w jego literackim mierzeniu się ze światem. Późne teksty, traktujące tymczasem właśnie o nieobecności, apofatyczne wręcz (jak *Niewiedza* czy *Wiersz o jesionach*), przedkładające nic ponad coś („Wiersz się zaczyna od ciemnych jesionów/ a potem nie ma w nim już nic pewnego” [WW 217]), tropiące abstrakcję i skłaniające się ku ontologii negatywnej, trudno uznać za sukces estetycznego projektu autora. Ale trudno też jednoznacznie stwierdzić jego klęskę, opowieść taka zbyt łatwo ułożyłaby się bowiem w konwencję tragedii.

⁶⁰ Tamże, s. 16.

⁶¹ Tamże, s. 19.

⁶² Ważyk deklaruje tam: „Prezesa spółek akcyjnych, bankierzy, armatorzy./ Widziałem Szanghaj, kwiat waszych mórz./ Widziałem Szanghaj bez settlementów,/ bez waszych kaset, kont i policji./ (...) Wasze drapacze nieba stracone na zawsze,/ wasze kanały złota stracone na zawsze,/ oazy waszych dolarów stracone na zawsze,/ wasze miasta na chińskiej ziemi odtąd są chińskie na zawsze” (A. Ważyk, *Widziałem Krainę Środka*, Warszawa 1953, s. 7).

Rozdział VII Ekonomia piśmienna¹

Lektura zasiewa w nas coś, czego w nas nie ma, z czym się nie rodzimy ani nawet czego nie przejmujemy przez zwyczaje życia rodzinnego (może nie być żadnych książek w domu), i nagle rodzi się ta dziwna istota zwana czytelnikiem.

Ryszard Koziołek²

Świetlicki to poeta niehołdujący innym poetom, modom, towarzystwu. (...) Jemu należy przypisać większą część zasługi ochrony poezji przed pełnym zniknięciem z horyzontu zwykłego czytelnika.

Piotr Śliwiński³

Mianem „ekonomii piśmiennej” (*l'économie scripturaire*) Michel de Certeau nazwał te wszystkie praktyki dyskursywne, które przyczyniły się w europejskiej tradycji do wytworzenia nowoczesnego podmiotu jako podmiotu cichej, samotnej lektury, odciętego od świata zewnętrznego i pozostającego w trybie zsekularyzowanej, religijnej kontemplacji samego siebie⁴. Obcujący z zadrukowaną kartą podmiot poddany został władzy różnorodnych dyscyplinujących i represjonujących narzędzi, które ostatecznie przekształcają go w człowieka światłego, czytanego i posiadającego zdolność pisania, a więc respektującego „uniwersalne” (zachodnie) normy piśmienności. Dopiero taki człowiek staje się obywatelem, a więc częścią wspólnoty politycznej. Jak pisze francuski antropolog, „[k]ażde dziecko pochylone nad czystą kartką znajduje się w sytuacji przemysłowca, planisty albo kartezjańskiego filozofa – sytuacji zmuszającej do zagospodarowania przestrzeni”⁵. Sytuacja piśmienna staje się w ten sposób konceptualną matrycą kapitalistycznej akumulacji. Przewyciężamy pustkę, mnożąc znaki i dzieląc je w celu uzyskania jak największego poziomu semantycznej jasności i spójności (kohezji) – „fragmenty albo materiały językowe są przetwarzane (fabrykowane, można by rzec) w owej przestrzeni według jawnych metod i w sposób zaprowadzający porządek”⁶. Jest to tryumf kartezjańskiego *ratio*, pragnącego

¹ Rozdział ukazał się w nieco odmiennej formie jako: „Zwykły, wierny, mamroczący: „czytelnik” Adama Ważyka, „Przerzutnia” 2015, nr 1.

²R. Koziołek, *Czytelnik powinien być niczym latająca ryba* – wywiad z prof. Ryszardem Koziołkiem, adres: <http://niewinni-czarodzieje.pl/ljn-%E2%80%9Eczytelnik-powinien-byc-niczym-latajaca-ryba%E2%80%9D-%E2%80%93-wywiad-z-prof-ryszardem-koziolkiem> (dostęp: 25.03.2020).

³P. Śliwiński, *Swój obcy* [w:] *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012, s. 8.

⁴Por. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 133–153.

⁵ Tamże, s. 136.

⁶ Tamże.

zarządzać światem poprzez kolejne analityczne procedury parcelacji i scalania. Paradygmatycznym omówieniem tego ruchu są dla badacza *Przypadki Robinsona Crusoe* Daniela Defoe, z ustanowioną tam tożsamością między pisaniem dziennika i grodzeniem świata.

Wyspa – pisze de Certeau – jaką stanowi kartka, jest miejscem przejściowym, na którym dokonuje się przemysłowe odwrócenie: to, co wchodzi, okazuje się tym, co „zastane”, a to, co wychodzi – tym, co „wytworzone”. Dostające się tu przedmioty są oznakami pewnej „bierności” podmiotu wobec tradycji; te natomiast, które stąd się wydostają, świadczą o jego władzy produkowania przedmiotów (...) Naukowe laboratorium i przemysł (który słusznie jest określany przez Marksa jako „księga nauki”) są podporządkowane temu samemu schematowi.⁷

Tryumf kultury piśmiennej nad oralną doprowadził, jak twierdzi francuski antropolog, do podwójnego rozdzielenia instancji sprawczej w ekonomii politycznej. Poskutkowało to ostatecznie dwoma opozycjami: ludu (ciała dzikiego) przeciwko mieszczaństwu (ciału ucywilizowanemu) oraz głosu (mowy) przeciwko samemu pismu⁸. Od tej pory żywy, ucieleśniony „głos ludu” (również jako głos wspólnoty – ciała politycznego) stanie się lewicową fantazją ekonomiczno-polityczną, napędzającą każdą zmianę społeczną. Będzie jednak zaledwie rewersem represji, których doznaje nowoczesny podmiot w trakcie ciągłego obcowania z martwymi znakami. Tę fantazję znajdziemy już u Rousseau, a współcześnie choćby u Jacques’a Rancière’a i Franco Berardiego. W podobny sposób będzie nią jednak naznaczona cała komunistyczno-rewolucyjna retoryka ścierania się klas i włączania w nie ludu (chłoptwa, plebsu, motłochu, prekariatu) jako zbiorowego podmiotu historycznego. Jak dowodzi zresztą de Certeau, nowoczesna idea rewolucji również poddana jest tej logice – oparta na pragnieniu „przepisania” dziejów i rozpoczęcia budowy społeczeństwa od czystej karty. Będą to wszystko fantazje niezwykle bliskie również Ważykowi, który swoją koncepcję obcowania z dziełem literackim stara się zawrzeć pomiędzy tym, co przynależy systemowi (a więc prawu – tu strukturalistyczno-cybernetyczne wizje komunikacji literackiej i wersologii), a tym, co wymyka się tak pojętej ekonomii literatury (np. plebejskość, głośna lektura, idiomatyka pamięci, szum komunikacyjny). Tak jak na horyzoncie pisma musi istnieć ostateczny produkt jego władzy wcielenia: idealny czytelnik, ucieleśniający ekonomiczny

⁷ Tamże, s. 137.

⁸ Więcej na temat ekonomii politycznej pisma i lektury, zarysowanej przez de Certeau m.in. w *Wynaleźć codzienność* oraz jej związków z dyscyplinowaniem ciał (idealnym wariantem tej opowieści jest słynna i interpretowana w tym duchu wielokrotnie *Kolonia karna* Kafki) por.: A. Karpowicz, *Panoptikon pisma*, „Kultura współczesna” 2009, z. 2, s. 151–163; M. Rakoczy, *Polityki pisma. Szkice plenerowe z pajądocentrycznej nowoczesności*, Warszawa 2018.

porządek znaków, tak na przeciwnym biegunie znaleźć możemy resztkę w postaci czytelnika niepokornego.

Rozpocząłem cytataми z rodzimych krytyków literatury, bo to między zawartymi w nich metaforami chciałbym umieścić następujące dalej refleksje na temat figur czytelnika w twórczości Ważyka, a tym samym proponowanej przez niego ekonomii lektury i pisma. Oba fragmenty są najbardziej skrajnymi ze znanych mi przypadków ustanowienia relacji między tekstem, odbiorcą i doświadczeniem. Z jednej strony zarysowuje się czytelnik opisany przez Ryszarda Koziołka – jako dziwna i tajemnicza istota. Można się tu doszukać nawiązania do słynnego wywiadu z Jacques'em Derridą *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*⁹, w którym ostateczna odpowiedź na pytanie „czym jest literatura?” zostaje skutecznie odwleczona dzięki kolejnym peryfrazom i metaforom, a więc performatywnie sprowadzona do gry w znaki. Ta dziwna instancja domagałaby się więc – w ramach myślenia zaproponowanego przez badacza – zapewne podobnej konceptualizacji, czyli kluczenia w niedopowiedzeniach i opóźnieniach, które składają się na samo doświadczenie lektury. Byłby to zarazem czytelnik idealny i uniwersalny¹⁰, który, przekraczając siebie, dzięki tekstom dokonuje uważniejszego i głębszego oglądu świata:

(...) wielka literatura sprawia, że mniej podlegam ryzyku gapia. To znaczy – przegapienia świata, takiej obojętności albo traktowania życia jako czegoś zwykłego, co po prostu się przydarza, jak każdej żyjącej istocie. I to jest lekcja literatury – skonstruowanie we mnie czytelnika, nie tylko czytelnika tekstu, ale też czytelnika świata¹¹.

Ten konstruowany wtórnie odbiorca to człowiek książki, *mid' mat'* czy też „literaturoman” (jak określił się kiedyś Henryk Bereza), a więc ktoś, kto dokonał transferu części własnej uważności w domenę literatury i dzięki niej powrócić mógł do świata żywych, przemieniony i lepszy. Na pierwszy rzut oka można by założyć, że właśnie takim czytelnikiem był sam Ważyk, skoro cała *Kwestia gustu* zaprojektowana została jako próba przekonania odbiorców, że nie ma innej biografii autora *Semafarów* niż ta niż literacka, cerebralna.

Przeciwnym biegunem i przeciwną metaforyczną konceptualizacją pozostaje zwykły czytelnik, który nie skrywa w sobie tajemnicy i nie kieruje się wcale jakąś wyspecjalizowaną ciekawością świata. Jest raczej statystyczną średnią pewnego modelu

⁹Zob. J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.

¹⁰Nie będę przywoływał szerzej omówionych już klasycznych teorii „czytelnika modelowego”, sformułowanych m.in. w poetyce strukturalistycznej i semiotyce, np. przez Umberto Eco. Warto jednak odesłać do wyczerpującego i ciekawego opracowania powyższych zagadnień: A. Rembowskiej-Pluciennik, *Czytający umysł i badania literackie. Intersubiektywność a doświadczeniowy charakter odbioru literackiego*, [w:] tejsze, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, s. 255–312.

¹¹Koziołek, *Czytelnik powinien...*, dz. cyt.

doświadczenia lektury, ustabilizowanego i wpisanego w ramy kapitalistycznej produkcji kulturowej, nie tyle nawet ocierającego się o powierzchnię rzeczy, ile po prostu podążającego za utartymi tropami interpretacyjnymi. Nie ulega wątpliwości, że jego widmo krąży od pewnego czasu wśród krytycznych komunalów naszej epoki, egzorcyzm nad nim trzeba więc nieustannie ponawiać¹². Pytanie „do czego służy nam dziś zwykły czytelnik?” pozostawiam na boku, tak jak odpowiedź na to, do czego posłużył Piotrowi Śliwińskiemu w przedśłowiu do tomu o twórczości Marcina Świetlickiego. Jedno jest pewne: Ważyk zwykłym czytelnikiem nie był, choć sporo na jego temat napisał.

Zanim zwykły czytelnik przeniknął do naszego dyskursu teoretycznego i krytycznoliterackiego, zanim zaczęli się nim posługiwać przedstawiciele mediów oraz Kulturowej Teorii Literatury w celu umotywowania bardziej uniwersalistycznych, a zarazem nieautorytarnych modeli czytania, sporadycznie pojawiał się również w praktyce poetyckiej. Szczególną rolę programowy „zwrot w stronę czytelnika” odegrał w twórczości awangardystów – to oni wszak postanowili wyjść z literaturą na ulicę, poszukać porozumienia ze „zwykłym” i „szarym” człowiekiem (przypomnijmy, że na lata dwudzieste XX wieku przypada międzynarodowa popularność powieści Hansa Fallady *I cóż dalej, szary człowieku?*), mrugnąć do niego okiem, by ostatecznie rozbić jego przyzwyczajenia¹³. Tak przynajmniej postrzegał ten zwrot Ważyk w *Dziwnej historii awangardy*, gdy charakteryzował tradycję poetycką, która swoje źródła czerpała z twórczości Mallarmégo i Valéry'ego [DHA 22-24], a więc – jego zdaniem – tradycję poezji intelektualnej: „Teorie symbolistów były nakierowane na czytelnika, teksty musiały w nim wywoływać nieuchwytnie odczucia i nastroje. Nakierowanie zmieniło się w grę z czytelnikiem, intrygującą, mylącą, zagadkową” [DHA 22].

Ta „gra estetyczna”, choć nie zawsze była opłacalna (to pojęcie Ważyka¹⁴), zmuszała bowiem czytelników do próżnego wysiłku, skłoniła poetów do uważniejszego zainteresowania się kwestią odbiorcy. Zarówno od strony teoretycznej (w manifestach i szkicach), jak i praktycznej (w wierszach), pojawiać się zaczęły różnorakie projekty tego, kto

¹² Podpisuję się pod słowami Bernadetty Darskiej z ankiety *Świadomość krytyki*, przeprowadzonej przez „Wielogłos” w 2010 roku: „Krytyka literacka musi zrezygnować z samozadowolenia i poczucia, że opinia osób zawodowo zajmujących się literaturą cokolwiek znaczy. To smutne, bo możemy dziś mówić nie tylko o upadku autorytetów, lecz także o coraz większym, by odwołać się do określenia Andrew Keena, kulcie amatora. Nie byłoby nic złego w tym, że tzw. zwykły czytelnik dzieli się publicznie swoimi opiniami, gdyby nie fakt, iż coraz częściej mają one większą wartość niż ocena krytyka” (*Świadomość krytyki. Ankieta „Wielogłosu”*, „Wielogłos” 2011, nr 1 (9), s. 9).

¹³ Zob. M. Zaleski, *Poezi i czytelnicy. O strategiach pisarskich i stylach recepcji*, [w:] *Problemy awangardy*, pod red. T. Kłaka, Katowice 1983, s. 41–66.

¹⁴ „Kwestia, czy ten wysiłek się opłaci, stanowi ryzyko autora, ponieważ w nowoczesnej cywilizacji opłacalność wysiłku myślowego wchodzi coraz bardziej w rachubę” [DHA 24].

może lub powinien być właściwym odbiorcą tekstu. Wśród nich najbardziej utopijny pozostawał chyba model Juliana Przybosia, którego skomplikowane, awangardowe konstrukcje, adresowane były potencjalnie do prostego człowieka. Marzenie o awangardowym poecie-rolniku było głównym problem jego projektu: brakowało mu realnego, możliwego do zaistnienia w ówczesnych warunkach odbiorcy. Podobny zarzut nazbyt wysublimowanej gry, która nie może się udać ze względu na niedomagania realnego czytelnika, stawiał Ważyk Peiperowi:

Ciągle to samo: prowadząc grę z czytelnikami, za wiele od nich wymagał, za bardzo lekceważył bezpośrednie oddziaływanie obrazów, które dla niego były tylko metaforycznymi elementami prostego rozumowania [DHA 60].

Ważyk jawi się jako postać szczególnie interesująca z perspektywy badań ekonomią piśmienną, gdyż zabierał głos zarówno jako poeta, tłumacz, jak i teoretyk komunikacji (amator, ale jednak o bardzo naukowym, cybernetycznym zacięciu), ponadto w czasie, gdy problem relacji czytelniczych eksplorowała tzw. polska szkoła teorii komunikacji literackiej. Figury czytelnika, powiązane z kwestią cyrkulacji znaków, pozostawały dla niego sprawą szczególnej wagi, choć nigdy nie poświęcił jej osobnego szkicu. Splatała się ponadto z ambiwalentnym stosunkiem pisarza do zwykłości, a tym samym do różnorodnych awangardowych idei połączenia poezji z codziennością i zwyczajnym życiem. Można domniemywać, że we wszystkich omawianych dalej projektach czytelniczych to Ważyk we własnej osobie – czy to jako twórca, czy też jako czytelnik – stanowił prefigurację oczekiwań stawianych odbiorcy oraz żywionych w związku z nim nadziei.

Chciałbym przyjrzeć się dalej tym Ważykowym „czytelnikom” (będzie ich bowiem przynajmniej trzech), którzy wyłaniają się z refleksji poety i zestawień ich modele z ogólniejszą wizją procesów lektury oraz interpretacji, postulowaną przez samego twórcę. Spróbuje także rzutować te refleksje na współczesne (teoretyczne i praktyczne) doświadczenie lektury¹⁵. Będzie to zarazem próba „podcięcia gardła” zwykłemu czytelnikowi jako amatorowi, który intensywnie wpleciony został w praktykę krytycznoliteracką ostatnich lat¹⁶. Komunikacja literacka to sytuacja szczególnej, symbolicznej wymiany, a dla Ważyka jest to wymiana *stricte* informacyjna, uwikłana nie tylko w ekonomię reprezentacji, ale też

¹⁵ W duchu refleksji de Certeau nad czytelnictwem jako kłusownictwem analizę praktyk lekturowych Ważyka przeprowadziła Marta Koronkiewicz. Mnie interesować będzie dalej coś innego: momenty wyłamania się projektowanych przez autora *Wagonu* figur czytelniczych z racjonalnego projektu nowoczesnej ekonomii piśmiennej. Por. M. Koronkiewicz, *Fachowy zwykły czytelnik*, „Przerzutnia” 2015, nr 1.

¹⁶ Nawiązuję tu do hamletowskiego pytania, które przed laty zadał wobec „czytelnika modelowego” Wojciech Kalaga: *The Reader's Throat: To Cut or not to Cut?*, [w:] *Discourses/Texts/Contexts*, red. W. Kalaga i T. Sławek, Katowice 1990, s. 118–127.

odbywająca się w sytuacji zagrożenia nieustannym przepadkiem danych. Kwestia jest o tyle znacząca, że zwykły czytelnik – ten, który pojawia się w takiej właśnie postaci dosłownie, np. w *Amfionie* – jest z pewnością biegunem negatywnym, stoi po stronie rozpraszania się informacji i wytracania autorskiej intencji, a tym samym obumierania (lub zubażania) sensu. Nie jest to też z pewnością czytelnik poezji, która swoimi mnemotechnicznymi właściwościami przeciwstawiać się powinna wzrastającej entropii wszechświata.

A jednak sprawa nie jest do końca jasna. Kiedy przychodzi bowiem nie tyle do systematycznych, wersologicznych opisów, wymagających pietyzmu badacza i osadzonych w obiektywistycznym (strukturalistycznym) rozumieniu znaczenia tekstu, lecz do samego wykonywania wiersza, do jego performatywnej mocy i oddziaływania w aktywnym procesie lektury – a tak rozumie Ważyk np. czytanie na głos – ów „zwykły czytelnik” odzyskuje nagle inicjatywę i staje się sprawcą czegoś, co za de Certeau moglibyśmy nazwać przechwytywaniem dominującej narracji. Pojawia się zatem pytanie, czy musimy ograniczyć refleksje jedynie do negacji pojęcia zwykłego czytelnika, czy też możemy doszukiwać się u niego emancypacyjnych właściwości samego czytania, które wymyka się ekonomicznemu modelowi, nadpisuje go i przełamuje, a więc: czytania wbrew i na wspak? Kluczowa kwestia dotyczyłaby bowiem tego, jak ów Ważykowy czytelnik, jako postulowana figura idealnego odbiorcy, warunkująca komunikację literacką, lokowałaby się wobec projektowanej przez autora *Amfiona* ekonomii pisma: między wytracającą się informacją (postępy entropii) i znaczeniem, poszukującym swojego materialnego ekwiwalentu (fantazja o znakowej transsubstancjacji) i formalnego ugruntowania (np. w prozodycznym konturze wiersza).

Bezcenna zwyczajność

Zaczynając *Dziwną historię awangardy*, Ważyk pisał o istotnym elemencie, który definiował jego zdaniem przemiany lat dwudziestych – roli „zwykłego człowieka”. Jako jeden z niewielu twórców awangardowych na gruncie polskim tamtych czasów zauważał doniosłość wpływu Walta Whitmana na poezję europejską, który

(...) musiał jej przynieść patetyczne objawienie zwykłego człowieka. Promieniowanie Whitmana załamywało się w każdym kraju inaczej, wszędzie jednak *Żdźbła trawy* przypominały o naturalnych proporcjach życia, nakłaniały do szukania w jego codziennym biegu wzruszeń, wartości, miary spraw ludzkich (...) [DHA 32; podkreślenie – J.S.].

Tych śladów „zwykłości” afirmacyjnie poszukiwał Ważyk również w innych miejscach. Wystarczy spojrzeć na *Kwestię gustu* i porównać opisy największych pisarzy nowoczesnych – Jamesa Joyce’a, Marcela Prousta i Tomasza Manna (oraz – niejako na marginesie – Franza Kafki):

Mann od młodości miał słabość do ludzi niezwykłych, wyróżniających się wewnętrzną konstytucją, ale doszedł do przekonania artystycznego, że należy pisać o ludziach zwykłych [EL 83];

Leopold Bloom, na wpół obcy wśród dublińczyków, jest człowiekiem zupełnie pospolitym. Nie przestaje nim być w najśmielszych fantasmagoriach w dzielnicy lupanarów. Epizod ten zawiera najszerszą odpowiedź na pytanie, ile patologii mieści się w zwyczajnym człowieku [EL 99];

To, co z pisarstwa Tomasza Manna najbardziej do mnie przemawiało, dotyczyło ludzi zwykłych, przede wszystkim Hansa Castorpa. Dojrzeć, co kryje się potencjalnie w człowieku zwykłym, co się z nim może stać - to mnie pociągało w literaturze nowoczesnej i było to chyba zgodne z jej największymi sukcesami. Każda niemal postać Prousta jest mieszaniną pospolitości i niespodzianek. (...) Ludzie Kafki są nie tylko pospolici, ale nawet anonimowi [tamże; wszystkie podkreślenia – J.S.].

A jednak Ważyk – poeta, który napisał o „zwykłym człowieku” co najmniej dwa poematy: *Labirynt* i *Poemat dla dorosłych* oraz sporo tekstów prozą – w *Dziwnej historii...* stosuje tę kategorię z pewną dezaprobatą. Zwykłość nie zawsze idzie w parze z poetyckim wyrafinowaniem, a „zwykły czytelnik” nie musi być wcale projekcją pragnień autora, nawet najbardziej rozmiłowanego w codzienności. „Zwykły człowiek” nie jest przez Ważyka czytelnikiem pożądanym, a raczej najbardziej wiarygodnym przedmiotem literackiego opisu, statystyczną średnią relacji komunikacyjnych i mniej więcej tym, na co może liczyć pisarz, pragnąc być zrozumianym. Nie jest pustym pojęciem naukowym, którym szafowała socjologia (pojęciem – dodajmy – w dużej mierze dziś skompromitowanym¹⁷), ale nie stanowi też równorzędnego partnera w literackiej komunikacji. Wyłania się jako pewna figura poetycka, jako cel „humanistycznej naturalności” (lub – w innych kategoriach Ważyka – „realizmu”). Posługiwał się nią wiersz Whitmana, ale chętnie korzystali z niej również wielcy prozaicy początku wieku, przesuwając uwagę z głębin metafizycznych na korzyść konkretnego i powtarzalności, a tym samym tworząc lepsze, bardziej przystępne pole dla literackiego eksperymentu.

Jak konkludował Krzysztosek na temat międzywojennej twórczości Ważyka:

¹⁷ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 5–11; Z. Bieńkowski, *Model człowieka*, [w:] tegoż, *Modelunki: szkice literackie*, Warszawa 1966, s. 7–24.

Nowa, sugerowana przez awangardę, kultura jako przeciwstawienie tamtej stała się więc kulturą metonimii, naturalnych sekwencji zdarzeń, których przyległość nie opiera się na prawach podobieństwa, lecz przypadku (...) Utwór literacki stawał się w ten sposób modelem percepcji, bardziej komunikatem o sposobie postrzegania świata niż wypowiedzią o tym świecie¹⁸.

Można założyć, że utwór-model musi wejść w inne relacje z czytelnikiem, niż utwór-opowieść – nie tyle tłumaczyć świat i budować zwartą, hegemoniczną narrację, ile naśladować sam proces odbioru. Tym samym utwór taki staje się autoreferencyjny, a jego struktura jest tylko odbiciem pewnych możliwości jego odczytania. Jukstapozycja była dla Ważyka z pewnością jedną z figur takiej potencjalności, uwzględniającą przypadek zarówno w procesie tworzenia (montaż dowolnych z pozoru faktów), jak i odbioru (arbitralny wybór czytelnika w sprawie selekcji informacji i dekodowania wiersza). Pisze poeta w *Grze i doświadczeniu*:

Odtąd [tzn. od zwrotu awangardowego i postawienia akcentu na konstrukcję nowego doświadczenia czytelniczego – J.S.] sytuacja, że coś jest dla jednych poezją, a dla innych bełkotem, stale się utrzymuje. U zwykłych czytelników ta różnica odczucia prowadzi do wzajemnej podejrzliwości i pogardy. Granice wrażliwości przesuwają się z biegiem czasu, choć bardzo nierównomiernie, ale i praktyka poetycka nie stoi w miejscu. [EL 259]

Poezja uwalnia się już na podstawowym poziomie odbioru i zaczyna stwarzać trudności, wymagać wprawy i obeznania z konwencjami. Tutaj zwykły czytelnik dokonuje pierwszych rozpoznań, ale działają one raczej na niekorzyść wiersza:

Czytelnik odróżnia cechy wiersza według opozycji binarnych. Najsilniej narzuca się opozycja: wiersz rymowany - wiersz biały (...). Druga opozycja w pospolitej terminologii obejmuje: wiersz regularny - wiersz nieregularny albo wolny. Przez wiersz regularny zwykły czytelnik rozumie wiersz izosylabiczny, sylabowiec [EOW 8–9].

W innym miejscu czytamy w tej samej właściwie kwestii, tzn. zdolności rozpoznawania kodu wiersza i zawartej w nim informacji:

Czytelnik może wziąć sylabowiec akcentowy za sylabowiec zwykły, toniczny wiersz wolny za zwykły wiersz wolny, ale nie na odwrót. Wielu czytelników uświadomionych teoretycznie o intonacyjnej powtarzalności w wierszach wolnych nie widzi różnicy między nimi a prozą, bo jej nie odczuwa. Dekodaż komunikatu wymaga nastawienia (...). Czytelnik ma pewną swobodę w nastawieniu. Im większego skupienia uwagi wymaga temat, tym większe prawdopodobieństwo, że czytelnik nastawi się na niższą, mniej absorbującą organizację wiersza. Badacze nie są zwykłymi czytelnikami. Mają wyjaśniać i analizować strukturę wiersza, rekompensować stratę informacji, ukazywać komunikat w stanie nie zepsutym. Z ich roli w procesie komunikacji wynika, że muszą mieć skłonność do przypisywania wierszom raczej silniejszego, niż słabszego rygoru [A 46–47, podkreślenie – J.S.].

¹⁸ W. Krzysztoszek, *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Warszawa-Poznań-Toruń 1985, s. 67–68

„Nadwyżka informacyjna”, dzięki której wiersz staje się medium pamięci i pomaga pokonywać szum komunikacyjny, zostaje wytracona w procesie lektury przez zwykłego czytelnika ze względu na jego zaniżone oczekiwania wobec organizacji tekstu. Na przeciwnym biegunie stoi badacz, jako ten, który jest skłonny przypisać wierszowi większą organizację i więcej znaczenia, niż może on w rzeczywistości nieść (a więc w pierwszej kolejności dokonać pewnej nadinterpretacji). Nie powinno dziwić, że funkcja wytwarzania znaczeń stoi wciąż po stronie badacza/krytyka, a ich gubienia po stronie czytelnika. Ten drugi nadal postrzegany jest w dużej mierze jako bierny uczestnik komunikacji literackiej. Ważyk formułuje to przekonanie trochę z poziomu rozczarowanego, choć zaciekawionego zjawiskiem poety i aktywnego obserwatora życia literackiego:

Rzecz wydaje mi się o tyle ciekawa, że na poziomie względnie sprawdzalnej struktury wiersza widać analogie do tego, co dzieje się na innych poziomach wizji literackiej. Autor stykając się z czytelnikiem konstatuje z goryczą, że czytelnik nie widzi jego wizji dość wyraźnie. Krytyk zajmuje się wyłuskiwaniem porządku ukrytego w wizji literackiej i może znaleźć w niej takie związki, o jakich autorowi nawet się nie marzyło [A 48].

Zmiana modelu wiersza w poezji nowoczesnej i przesunięcie go od żądań mimetycznych i formalnego rygoru do naśladowania ludzkiej percepcji uwolniły nieco zwykłego czytelnika od konieczności doskonałego orientowania się w poetyce i wersologii, ale zmusiły za to do uważniejszego i wierniejszego śledzenia tworzonych w tekście obrazów. Gdy model naśladuje postrzeganie lub myślenie (często wystawiając je na próbę), to również ono samo stać się musi bardziej krytyczne i zaangażowane, w większej mierze oparte na doświadczeniu obcowania z tekstem niż na uprzedniej wiedzy, jeśli w ogóle czytelnik uczestniczyć chce w procesie lektury i nie zagubić się w jej trakcie.

Ten prymat doświadczenia wydaje się kluczowy dla genezy „zwykłego czytelnika”. Wbrew pozorom – mimo wnikliwości spojrzenia i ciągłości naukowych – Ważyk również w pewnej chwili ustawia się na pozycji takiego właśnie czytelnika:

Odpowiedź, którą podaję, zawiera pewne ryzyko. Opiera się na obserwacjach zwykłego czytelnika, na intuicji, która czasem zawodzi, wreszcie na cennych materiałach zbieranych przez badaczy, ale nie pod tym kątem widzenia [E 51].

Czego dotyczy ta odpowiedź, która skłania poetę do wyrażenia skromniejszego stanowiska niż zrobiłby to z pozycji badacza? I czy obserwacje „zwykłego czytelnika” naprawdę są w tym wypadku tak zwyczajne, że należy je włączyć w krąg biernej lektury? Wszak na tym poczuciu „zwykłości” opiera poeta swoją argumentację i wydaje się, że jest to to samo

doświadczenie, o którym z nieukrywaną fascynacją pisał u Manna czy Joyce'a. „Zwykłość” jego lektury jest tu tożsama z tym, co reprezentatywne dla nowoczesności: z odczuciami człowieka współczesnego, z jego świadomością poetologiczną, intuicją i słuchem. Jak zauważał de Certeau, „jako wyobrażenie abstrakcyjnego powszechnika, zwykły człowiek (...) dostarcza dyskursowi środków *uogólniania* szczegółowej wiedzy i *potwierdzania* jej znaczenia w całej historii”¹⁹. W pierwszej kolejności więc zwykły czytelnik – mimo że uczestniczy w nieuchronnym procesie wytracania informacji – jest tym, kto po prostu odczuwa lekturę i wciela jej prawa. Podstawą pozostaje jednak doświadczenie „zwyczajności”, które tworzy złudzenie udziału we „wspólnym” losie²⁰.

Ciekawym i nie tak odległym kontekstem może tu być interpretacja zaproponowana przez Ryszarda Nycza w szkicu *Literatura: litery lektura...*²¹, gdzie krakowski badacz przeciwstawia sobie dwa utrwalone modele czytania: modernistyczny „pionowy”, oparty na metaforze tekstu-pojemnika z uprzednio zdeponowanym w nim znaczeniem (np. R. Ingarden, J. Sławiński, P. Ricoeur, a więc kolejno: fenomenologia, strukturalizm i hermeneutyka) oraz postmodernistyczny „poziomy”, bazujący na metaforze tekstu-węzła, splotu lub tkaniny (np. R. Barthes, J. Derrida, G. Deleuze). Zamiast nich proponuje model trzeci, który można by nazwać „relacyjnym” lub pragmatycznym, oparty na postępującym w procesie lektury kontekstualizowaniu się i usemantycznianiu „powierzchni” dzieła. Przykładem, służącym do ukazania „trzeciej drogi”, staje się *Wagon Ważyka*, który Nycz omawia kolejno jako utwór o charakterze filozoficznym, autobiograficznym i metapoetykim. Niestety badaczka nie interesuje właściwe sam Ważyk i jego podejście do lektury oraz czytelnika. Autor *Wagonu* i jego poemat stanowią raczej zręczny przykład, który udowadnia słuszność pewnej teorii przebiegu procesu interpretacyjnego. Bez względu na to, jak skrupulatne i poszerzające pole byłoby *close reading* dokonane przez Nycza, zaledwie zarysowuje on model „czytania”, który wtórnie zostaje nałożony na tekst poety.

Istnieje faza trzecia – pisze Nycz – która nie jest jeszcze ani użyciem (czy nadużyciem) tekstu, ani jego nadinterpretacją (czy przeinterpretowaniem), a już nie jest interpretacją (w węższym sensie). Chciałbym nazwać tę fazę *doświadczeniem czytania* (...) Jeśli zatem w doświadczeniu rozumienia sprowadzamy obce do swojskiego, w interpretacji negocjujemy nową podzielaną przestrzeń rozumienia, to w doświadczeniu czytania spoglądamy na świat i siebie okiem innego; okiem, które literacka inwencja wynajduje nam i w nas równocześnie²² [podkreślenie – J.S.].

¹⁹ De Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, dz. cyt., s. 7.

²⁰ Tamże, s. 5.

²¹ R. Nycz, *Literatura: litery lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku Wagonu Adama Ważyka*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 291–326.

²² Tamże, s. 304–305.

Mimo iż u Nycza, podobnie jak u mnie, pojawia się wyraźny patronat Michela de Certeau, to krakowskiemu badaczowi służy on do zupełnie innych celów – ma raczej przesunąć problem interpretacji w stronę antropologicznego odczuwania, niż wskazywać szanse emancypacji, wyjścia z ekonomicznego klinczu produkcji i reprodukcji, jakie wiersz daje czytelnikowi, a czytelnik wierszowi. Żeby zarysować choćby potencjalnie projekty figur czytelniczych, które pojawiają się w twórczości Ważyka, trzeba jednak w pierwszej kolejności uświadomić sobie, jak rozumiał autor *Mitów rodzinnych* poezję i jakie wyznaczył jej miejsce w relacjach komunikacyjnych.

Wielokrotna lektura: poezja, pamięć i przypadek

Kwestię gustu rozpoczyna znamieny obraz: Ważyk wspomina swoje pierwsze lektury (a czytelnikiem był wyjątkowym, w młodości przeczytawszy kanon literatury światowej) i zwraca uwagę na baśń Andersena o małej syrence. Ta „syrenka” metonimicznie łączy się w jego wspomnieniach z herbem Warszawy i staje się okazją do wyznania wiary w moc baśni, swoistą uwerturą do opowieści o pasji czytania, którą rozwija poeta na następnych stronach eseju. Mimo spektakularnego pożegnania z Inkipo, ani ono, ani mityczny Ofir z *Lotu* nie opuściły nigdy poezji Ważyka, albo inaczej: jego poezja nigdy nie opuściła tych wysnionych krain. Afirmując siłę oddziaływania baśni, stwierdza autor *Wagonu*, że z czasem, w miarę starzenia się: „Zatracamy smak dosłowności. Zapominamy o tym, że wzruszał nas lub przerażał właśnie ten sens dosłowny. Poezja jest powrotem do dosłowności. Tak ją rozumiałem i odczuwałem, pokąd sięgam pamięcią” [EL 8].

Nawet Ważyk-realista, który oddaje się skwapliwemu notowaniu codzienności lub zgłębianiu psychologii dorastania w *Epizodzie*, nie przestaje się interesować mitem i baśnią, jako najbardziej dosłowną, uwewnętrznianą już w dzieciństwie formą doświadczania świata²³. Dosłowność – oto sfera, w której pracuje poezja według Ważyka. I chodzi tu o dosłowność, która przeciwstawia się grom intelektualnym, dojrzałości i wyrachowaniu, ale która staje raczej po stronie dziecięcości, szczerości i autentyczności przeżycia przeciwko reprezentacji i akumulacji²⁴. Żeby pozostać skuteczna, lektura baśni nie może być samoświadoma, nie

²³ To skądinąd ciekawa płaszczyzna do porównań twórczości Andrzeja Sosnowskiego z poezją Ważyka, oraz być może jedno ze źródeł zainteresowania, jakim obdarzył Ważyka autor *Zoomu*, który wyrósł w ostatnich dwudziestu latach na głównego inicjatora „odpominania” Ważyka, m. in. redagując wybór z jego wierszy.

²⁴ Zob. zwłaszcza esej *Groza i cudowność* [EL 192–198].

można dokonywać równocześnie analizy i rozbioru opowieści na mitemy i symbole, choć są one – zwłaszcza po lekturze Freuda (którego Ważyk poznał jeszcze przez dwudziestymi urodzinami) – nader czytelne. W tym sensie baśń, a co za tym idzie również poezja, wymagają od nas zawieszenia krytycznego sądu, oddania się samemu aktowi czytania. To pragnienie „dosłowności”, uwikłane w modernistyczną siatkę pojęć, uzupełnia się u Ważyka z próbą zrównania języka i rzeczywistości, z jego „mitem kratylejskim”. W pierwszej kolejności poezja jest więc „pole[m] nowej wrażliwości”²⁵.

Ale może w tezie o „powrocie do dosłowności” to ów „powrót” jest bardziej znaczący niż dosłowność. Poezja jest bowiem nie tylko doświadczeniem dosłowności (bazującym na rekompozycji obrazów i odczuciu grozy śmierci, związanej z czającą się pod nimi nicością), ale również ciągłym i ponawianym procesem powracania: rytmu, tematu, informacji, a wreszcie powrotów do samego wiersza w procesie wielokrotnej, wnikliwej lub naznaczonej sentymentem lektury. W *Amfionie* (przypomnijmy – rok ukończenia eseju to 1953, choć w książce ukazał się znacznie później, wraz z innymi szkicami z zakresu poetyki) zamieszcza Ważyk taki fragment:

Informacja ma tendencję to zmniejszania się, do rozpraszania. Odbiorca może otrzymać mniej informacji, niż nadano, nie może otrzymać więcej. Ubytek informacji jest odpowiednikiem wzrastania entropii. Organizacja wiersza, powołana do opóźnienia tego procesu, sama mu również podlega [A 46].

Ten sam fragment powróci w *Eseju o wierszu* (ukończonym dziesięć lat później), ale bogatszy o refleksję nad czytelnikiem, a właściwie o jego relacjach z wierszem. Możemy te dopisane zdania potraktować wręcz programowo, jako odpowiedź na pytanie, jakiego czytelnika poszukiwał Ważyk:

Poezja chce być albo zapamiętana dosłownie albo czytana wielokrotnie. Powieściopisarz oblicza sobie, ilu czytelników przeczytało jego powieść. Poeta marzy o tym, aby ten sam czytelnik wracał do jego wierszy. Zależy mu nie tyle na liczbie czytelników, ile na ich wierności. Informacja, którą przekazuje, ma tendencję do zmniejszania się (...) [EoW 24, podkreślenie – JS].

Merkantylnie uwarunkowane, mierzone liczbą czytelników i sprzedanych egzemplarzy oddziaływanie prozy przeciwstawione więc zostaje niewymiernemu, niezwiązanemu z handlowym myśleniem działaniu poezji. W *Amfionie* uwagi o rozpraszającej się informacji poprzedzała jeszcze mityczna koda, dotycząca tytułowego herosa i nieprzekładalności wiersza na inny język oraz jego zaangażowania w walkę z zapomnieniem (co wchodziło swoją drogą w ciekawą relację z figurą Ważyka-tłumacza). Wtedy w pierwszej kolejności zależało

²⁵ Zob. A. Ważyk, *Pięćdziesiąt lat temu. Ptak z węgla* [EL 274].

pisarzowi na zwróceniu uwagi na zatacającą się w epoce druku funkcję mnemoniczną poezji oraz zdolności ocalające liryki. Zbudował sporych rozmiarów analogię, widząc w murach Teb, wzniesionych dzięki muzyce Amfiona, odpowiednik formy poetyckiej. Jeśli coś może przeciwstawić się szumowi informacyjnemu, ścieraniu się znaków i wygasaniu znaczenia, a na planie ogólniejszym: zapomnieniu, tym czymś jest właśnie formalna redundancja, oparta na nadwyżce organizacyjnej i będąca regularnym, powtarzalnym zapisem pewnej „porcji” informacji (jak ująłby to Ważyk-cybernetyk).

W 1963 roku uzupełnił poeta tę refleksję o coś, czego jej wyraźnie brakowało: alegoryczną figurę greckiego bohatera zastąpił wiernym czytelnikiem, który sprawuje władzę nad wierszem i od którego decyzji o powrocie do tekstu zależna jest moc liry Amfiona. Choć czytelnik nie uzyskał jeszcze pełni praw do utworu (nadal może jedynie otrzymać mniej informacji niż założono, a jego rola w produkcji sensu – np. interpretowaniu szumów czy strat w komunikacie – jest wątpliwa), stał się już równorzędnym partnerem w lekturze i zyskał rys indywidualny. Nie ma bowiem, w przeciwieństwie do „zwykłych czytelników”, którzy zawsze są tylko kontekstualizacją zwykłego człowieka (*Każdego i Nikogo*) i efektem działania urządzeń ekonomii piśmiennej, badawczej abstrakcji „czytelników wiernych”. Jest tylko ten konkretny, wierny czytelnik, który powraca do tekstu z własnym bagażem doświadczeń. Nie jest już anonimową figurą utraty danych, ludzkim czynnikiem dopełniającym prawo wzrastania entropii, ale pewną szansą na ocalenie. A stawka jest wysoka i dotyczy głównej fiksacji powojennej twórczości Ważyka: trwania i przepadania pamięci.

Jak notował kiedyś aforystycznie W.H. Auden: „Większość czytelników stosuje wobec pisarza podwójną miarkę: im wolno zdradzać go, kiedy zechcą, lecz jemu nigdy, przenigdy nie wolno ich zdradzić”²⁶. Autor *Wagonu* wierzy w coś przeciwnego, wydaje się bowiem, że i tutaj prototypem wiernego czytelnika jest sam Ważyk. Widać to szczególnie w jego strukturalno-semantyczno-głębinowym studium nad *Samogłoskami* Artura Rimbauda, które omawiałem w rozdziale V. Narracja szkicu prowadzona jest tak, byśmy mogli zobaczyć ciągłość doświadczenia lektury, nawroty do wiersza i kolejne próby zrozumienia go. Próby te przetykane są porażkami, ale ostatecznie układają się w zaskakująco spójny obraz „głębinowej” wyobraźni francuskiego poety, obraz pełen logicznej konsekwencji, zręcznie przemycający tezę o summie poetyckiej. Lekturę Rimbauda umożliwia więc nie tyle erudycja i dogłębne odczytanie (nie jest to więc obraz czytelnika modelowego, który wszystkie

²⁶ W. H. Auden, *O czytaniu*, przeł. H. Krzeczkowski [w:] tegoż, *Ręka farbiarza i inne eseje*, wybór M. Sprusiński, J. Zieliński, wstęp J. Zieliński, Warszawa 1988, s. 15.

konteksty i interteksty układa dzięki rozkodowaniu informacji), ile przede wszystkim poświęcony jej czas i włożony w nią trud. To one pozwalają przepracować Ważykowi pewne obrazy, dorastać z wierszem, starzeć się wraz z nim i pokonywać drogę od dziecięcego elementarza i frywolnej zabawy skojarzeniami do quasi-alchemicznego traktatu o wyobraźni.

Czas działa jednak i na niekorzyść pamięci, a tym samym jego upływ musi przyczyniać się do utraty informacji i wzrostu entropii. Wiersz powinien – zgodnie z cybernetyczną ekonomizacją, którą przyjmuje Ważyk jako pewien gotowy model komunikacji (zwłaszcza w *Amfionie* i *Eseju o wierszu*) – stawać się coraz mniej, a nie coraz bardziej zrozumiały. Chyba że „wierność” czytelnika, który nieustannie powraca do tekstu, odkrywając go wciąż od nowa, jest w stanie tym cyklicznym ruchem skutecznie przeciwstawić się entropii. To kusząca perspektywa, której nie uwzględnia cybernetyka, oparta na zasadzie jednostronnego dekodowania. „Czytać – znowu Auden – to znaczy tłumaczyć. Każdy bowiem czytelnik ma inne doświadczenia”²⁷, a Ważyk tłumaczem był najwyższej klasy. I to on sam zdaje się rozsądzać jednokierunkowy model lektury, gdy w eseju *Miejsce kubizmu* notuje:

O ile mi wiadomo, komentatorzy analizujący lirykę bez założeń psychologicznych unikają utworów typu kubistycznego. O odczuciu struktury rozstrzyga tu pewna nadwyżka liryczna, nie dająca się zanalizować ich metodami. Może trzeba odwołać się do prawa reintegracji u czytelnika? W określonym kręgu doświadczenia życiowego i kultury poszczególne elementy tekstu wywołują w pamięci większe całości; ale nie jest to pewne i nie daje odpowiedzi na drażliwe pytanie dotyczące struktury [*Miejsce kubizmu*, EL 203].

Prawo reintegracji i kwestia nastawienia czytelniczego (*Einstellung*) to dwa aspekty, które kierują naszą uwagę poza linearny i jednokierunkowy model komunikacji od tekstu do odbiorcy, a tym samym poza zwykłego i biernego czytelnika w stronę czytelnika uważnego, kreatywnego, ale i kapryśnego, wybiórczego. Choć na fragment powyższy nie powołuje się bezpośrednio Nycz, trudno nie odnieść wrażenia, że jego propozycja lektury rozumianej jako „doświadczenie czytania”, w ramach którego integruje się tekst i zakodowana w nim informacja oraz wspomnienia, odczucia i wiedza czytelnika, jest po prostu bardziej unaukowanym powtórzeniem przeczuc Ważyka.

Czytałem głośno wydając jednostajny bulgot: odzyskiwanie głosu

Cały czas pozostawaliśmy jednak na poziomie lektury rozumianej jako dekodowanie znaczeń, nie zaś odtwarzanie znaków. Celem takiego procesu – bez względu na to, czy chodzi o

²⁷ Tamże.

hermeneutyczną reintegrację własnego doświadczenia i „pamięci” tekstu, czy też o odszyfrowanie zakodowanych w wierszu zagadek – jest rozczytanie kodu na poziomie semantycznym. Ważyka interesowała jednak jeszcze inna sprawa. Gdy zajmował się kwestiami wersologicznymi, z niekrytą niechęcią spoglądał na ciągle mylenie przez wersologów poziomu strukturalnej organizacji dzieła z poziomem jego wykonania (jako *parole*). Czym innym jest – i trafnie sygnalizował to poeta już w latach pięćdziesiątych – wersyfikacyjny model wiersza, kryjący w sobie pewne możliwości i warianty znaczeniowe, a czym innym konkretyzacja tego modelu w postaci głośnego odczytania. Tłumaczem i praktykującym poetą pozostał autor *Wagonu* do końca życia, nie mógł się więc całkowicie uwolnić od praktyki poetyckiej i takiej wrażliwości. Będąc wiernym czytelnikiem, egzystencjalną figurą wymiany norm piśmiennych na jednostkowy los, przesiąkał równocześnie słowami wypowiedzianymi i recytowanymi na spotkaniach poetyckich. Śladem tego jest choćby dłuższy passus w *Kwestii Gustu*, poświęcony znaczeniu recytacji m. in. Lechonia, Tuwima, Słonimskiego i futurystów oraz relacji między ich głosami a odbiorem wierszy.

Warto zwrócić uwagę na dwa końcowe teksty *Amfiona: In memoriam Michała Rowińskiego I*²⁸ i *II*²⁹, broniące wartości *Uwag o wersyfikacji polskiej* tegoż badacza wobec nowszych teorii – od Marii Dłuskiej, po Romana Jakobsona i Jana Mukařowskóego. Wychodzi tu na jaw zamiłowanie Ważyka do matematycznie rozumianej wersologii; doniosłość swoich odkryć sygnalizował zresztą w przedmowie do *Amfiona*, dopominając się o należne mu miejsce w historii polskiej nauki. W obu tekstach chodzi jednak przede wszystkim o oddzielenie modelu wierszowego (domeny nauki) od jego wykonania, w którym zawarta jest zawsze pewna dowolność, model ten wypaczająca –doświadczenie i przeżycie, emancypacyjna „resztką” życia, która nie w pełni poddaje się władzy pisma. Tu właśnie pojawia się figura niepokornego czytelnika i jego słuch oraz pojęcie „melodyki”, która przeciwstawia się wersologii.

Wygłoszenie wiersza jest zubożeniem jego potencjalności, tzn. zubożeniem wszystkich możliwości rozkładu intonacyjnego, jakie tekst w sobie zawiera, a tym samym wszystkich aktualizacji sensu, jakie mogą w nim zaistnieć. Samą deklamację Ważyk traktuje więc negatywnie (choć jest ona nieodłączną częścią jego doświadczenia poetyckiego), ale zarazem zostawia czytelnikowi niesłychaną – jak na tak zagorzałego strukturalistę, „te(rr)oretyka” i

²⁸ Pierwodruk: „Twórczość” 1973, nr 7, przedruk [w:] *Gra i doświadczenie*, Warszawa 1974; szkic niewłączony do zbioru *Eseje literackie*.

²⁹ Pierwodruk jako: *Nowe uwagi o teorii wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.

matematyka – wolność, o której moglibyśmy powiedzieć, że jest celowym nie-dokretyzowaniem dzieła lub performatywnym odsłonięciem jego potencjalności. Zamiast zająć stanowisko, czytelnik może pozostawać w niezgodzie z systemem metrycznym wiersza, nie ograniczając się do wyboru konkretnej realizacji linii melodycznej. Wykonywać wiersz, a zarazem na chwilę zawieszać jego wykonanie.

Przerzutnię odczuwa się zawsze jako chwilowe naruszenie porządku czy równowagi, jako napięcie między tym, czego oczekujemy, a tym, co się dzieje, między modelem a danym wersem [A 12].

Każdy czytelnik rozstrzyga po swoim, co wybrać, niektórzy wybierają sposób pośredni, płynny. Rozwiązanie sprzeczności przerzutniowej jest kwestią recytacji i nie wchodzi do opisu wiersza. Obserwator, który zaznacza, że tu następuje zwarcie albo brak zwarcia, bierze własne życzenia recytatorskie za rzeczywistość wiersza, a wobec czytelników zachowuje się mimo woli jak reżyser, który zbytnio wtrąca się do tego, co robią wykonawcy [EOW 35].

A zatem kwestia aranżacji wiersza i uzgodnienia jego toku np. z przerzutniami wymyka się w tym wypadku opisowi naukowemu. Przerzutnia – choć jak zauważa poeta, „zawsze dochodzi do czytelnika” – jest znakiem pewnego niesprecyzowania w samym modelu i otwiera go na możliwości interpretacyjne. Chociaż możemy jako badacze opisać potencjalne „zwarcie” lub jego brak jako silniejszy lub słabszy związek semantyczny między słowami wchodzącymi w skład danej przerzutni, nie możemy ostatecznie zdecydować o charakterze tego związku. Decyzję podejmuje dopiero czytelnik w trakcie lektury:

Odrębna intonacja poetycka, którą wielu czytelników świadomie lub nieświadomie włącza do struktury wiersza, nie jest cechą struktury, ale jej następstwem, reperkusją recytacyjną nierównomiernie rozłożoną między czytelników. Nie wszyscy się jej poddają. Zachowanie się poszczególnych czytelników wobec struktury wiersza może stać się przedmiotem oddzielnych badań [EOW 33].

Choć w przypadku recytacji nie mamy do czynienia z nauką (jej możliwość bierze pod uwagę Ważyk i byłoby to zapewne zadanie dla potencjalnych studiów performatywnych, dla myślenia o tekście jako partyturze), nie znaczy to wcale, że nie ma ona znaczenia dla wiersza i nie jest częścią procesu jego interpretacji. Wszak „sposób recytacji zależy wyłącznie od czytelnika, ale nikt nie broni poetom nadawać sygnałów recytacyjnych na własne ryzyko” [EOW 37]. Píše więc Ważyk o tym, że czytelnik ma swobodę odtwarzania wiersza, ale tylko w pewnej mierze zależy to od samego tekstu oraz intencji autora (od zdolności narzucenia odpowiednich sygnałów), zaś w większości od nastawienia samego czytelnika, jego wiedzy oraz zdolności wycucia konwencji, a czasem po prostu od zupełnie niedającego się zmierzyć i dookreślić słuchu literackiego.

Zasadnie próbuje Ważyk oddzielić to, co należy do teorii wersologicznej i podlega prawu piśmiennej ekonomii od tego, co należy do teorii procesu czytelniczego i ekonomii się wymyka, wprowadzając otwartość głosu i samego życia. Nie odbiera jednak czytelnikowi performatywnej mocy, a wierszowi potencjalności znaczeniowej (w relacji z dźwiękiem), którą można aktualizować nawet wbrew systemowi metrycznemu. Pojawia się w *Amfionie* pewna (do)wolność odtwarzania czy też wytwarzania utworu, wynikająca z nieświadomości, nierozpoznania lub niezgody na sam system. Notuje Ważyk taką uwagę na temat granic składniowych:

Wytwarza się tedy gra między modelem a składnią, między metrum a różnorodnością intonacyjną wersów, gra, którą mówiąc nawiasem, każdy sposób wygłaszania wiersza w jakiejś mierze zuboża. Dlatego chyba wielu czytelników woli czytać wiersze samemu, nie głośno, ale mamrocząc i jak gdyby ważąc w tym mamrotaniu różne możliwości [A 78, podkreślenie – J.S.].

Owszem – wiersz walczy z zapomnieniem poprzez rygor organizacyjny, ale organizacja ta poddana jest historycznym prawom rozproszenia, deflacji, gdy utwór „zapomina się” w swojej budowie. Henryk Markiewicz nazwałby tę performatywną operację „wymamrotania wiersza” zapewne „modernizacją intonacyjną”. Ja widzę w tym raczej wiarę Ważyka w uwolnienie się wiersza do litery prawa, w rolę przypadku jako pozytywnej luki w nadanym komunikacie czy w intencji autora (przypadku, który był skądinąd kluczowy dla całej twórczości poety, nawet jeśli w późnej twórczości zostaje dociążony właśnie refleksją o postępującej entropii).

Jak zauważyła Carla Mazzio w błyskotliwej analizie, poświęconej angielskiemu renesansowi i kontrreformacji:

Łącząc niesłyszalność, niezrozumiałość i nieodróżnialność formacji sylabowych, mamrotanie sugerowało (w najlepszym wypadku) niedostępność treści, (w najgorszym) jej brak, (a w obu) aktywny lub pasywny opór wobec norm wspólnoty i praktyk komunikacyjnych. „Mamrotanie” oznaczało często wędrówkę umysłu w procesie mowy, gatunek podmiotowości nie całkiem podporządkowującej się władzy Słowa³⁰.

Wiek XX nie był epoką o szczególnym pietyzmie retorycznym, ale „mamrotanie” tak czy tak zachowywać musiało w konstruowaniu podmiotu ów labilny charakter, który pozwalał kontestować prymat jednej narracji i jedyne go, odcieleśnionego głosu. Dla Ważyka jest to – podobnie jak dla twórców poprzedzających go o całe stulecia – ślad wędrówki myśli, które nie chcą zająć pozycji i znieruchomić w obliczu zapisanego już wiersza. Niezwykle dramatyczna jest ta odbywająca się w autorze *Wagonu* walka między poetą-praktykiem,

³⁰ C. Mazzio, *The Inarticulate Renaissance: Language Trouble in an Age of Eloquence*, University of Pennsylvania Press 2009, s. 22.

wrażliwym i wiernym czytelnikiem (oraz tłumaczem) o wyostrzonym słuchu, który polega na intuicji i zarazem daje sobie prawo do współtworzenia sensów utworu, a wytrwałym systematykiem-urzędnikiem, który próbuje tę walkę nazwać, opisać w modelach, policzyć i ukazać statystycznie.

Zastanawiające swoją drogą, na ile idea „mamrotania” wynikała z refleksji teoretycznej Ważyka (np. z próby przefiltrowania poetyki Mukařowskćego przez własne wspomnienia futuryzmu i „Zwrotnicy”), a na ile z samego doświadczenia autora *Labiryntu*, na który wpływ miały również jego osobiste występy i charakterystyczna dykcja. Nagrania głosu Ważyka, recytującego swoje utwory, nie są powszechnie znane, ale zachowały się np. fragmenty *Poematu dla dorosłych* oraz wspaniała płyta winylowa, na której autor recytuje swoje wczesne i późne wiersze³¹. Dokument TVP z cyklu *Errata do biografii*³² poświęcony poecie zaczyna się od wspomnień Jerzego Sity, który przypomina sobie przedrzeźnianie specyficznego, niewyraźnego sposobu mówienia Ważyka przez Antoniego Słonimskiego i Gustawa Holoubka w czasie wspólnych spotkań kawiarnianych. Dalej pojawia się również opinia Ryszarda Matuszewskiego, który podkreśla, że nie potrafił zrozumieć Ważyka ze względu na jego niewyraźną wymowę i wołał unikać konwersacji z nim: „Ważyk był brzydki, niskiego wzrostu, w dodatku bardzo niewyraźnie mówił, miał bardzo złą dykcję”. Film zamyka kolejna „wokalna” anegdota Sity: „Ważyk, jak recytował własne wiersze, nadawał im rytm heksametru. Pytałem go o to: panie Adamie, czemu pan stosuje heksametr? (...) A on na to: ta ta at ta at ta [tu naśladuje Sito skrzeczący, niewyraźny głos Ważyka – przyp. J.S.]... tak mi wychodzi”. Może to pewien paradoks, że cały dokument zbudowany został na tej klamrze „mamrotania”, ale wydaje się, że to właśnie ono – i usilne próby przełamania go w praktyce poetyckiej – pozostały jako anegdotyczne wspomnienia o „czytającym” Ważyku.

Można by w tym „mamrotaniu” jako propozycji teoretycznej doszukiwać się anarchicznego gestu samego poety. Można i chyba warto to zrobić, bo Ważyk od początku pozostał twórcą rozpiętym między dwoma biegunami: przypadkiem i chęcią zapanowania nad nim, zwykłością (życia) i magicznością (baśni lub mitu), zwykłym czytelnikiem i twórczym dezerterem, który nie podporządkowuje się nigdy w pełni temu, co zastał. Jeżeli pisanie – jak zauważał trafnie de Certeau – „to kartezyjański gest wycinania zapoczątkowujący, wraz z

³¹ Płyta ukazała się w wydawnictwie „Polskie Nagrania” i nosiła numer N 0351. Ważyk czyta tam swoim charakterystycznym, „nosowo-mamrocącym” heksametrem *Postój, Aortę, Dobranoc, Gdzie sosna wielka, Orfeusza, Elik sir życia, Obrazy wracają, Portret i Ars Poetica*. Por. też: *Adam Ważyk: pulsowanie rzeczy* z cyklu TVP *Futuryści, formiści, Nowa Sztuka* (reż. T. Król, 1999).

³² *Errata do biografii: Adam Ważyk*, reż. A. Gajewski, 2008, <http://vod.tvp.pl/dokumenty/historia/errata-do-biografii/wideo/adam-wazyk/4285170> (dostęp: 10.09.2014). Cytaty spisane z słuchu.

miejszem pisania, panowanie (i odizolowanie) podmiotu nad przedmiotem”³³, ponadto gest mitotwórczy, czym byłoby w takim razie niespektujące reguł poprawności głośne mamrotanie? Próbą zerwania tej granicy? Odzyskania głosu i ciała spod władzy ekonomii piśmiennej? Powrotu ze świata literatury do prawdziwego życia?

Ważyk nie postrzegał każdej praktyki piśmiennej jako realizacji systemu zniewolenia, nie analizował jej jako elementu władzy symbolicznej. Sugestię tę zdaje się potwierdzać jego niewiara w „mit” jako przestrzeń pierwotnej autentyczności oraz pragnienie uchronienia „obrazu świata” przed arbitralnością znaku językowego i postępującej, tekstualnej spekulacji, którą zapoczątkowali poeci intelektualni z Mallarmé na czele. Jak trafnie podsumowywała to Kluba – mit dla Ważyka nie był „kradzieżą języka” (Barthes), nie stanowił jednego z dyskursów władzy i właśnie dlatego poetyckie imaginarium autora *Wagonu* okazało się tylko tragiczną utopią, koniec końców raczej „zmlczaną” niż wypowiedzianą³⁴. Jeśli pismo było źródłową przestrzenią życia dla warszawskiego twórcy, ocalało bowiem pamięć przed ciągłym szumów, zakłóceń i zerwań (bełkotem lub amnezją³⁵), a czysta, aktorska deklamacja stawała się negatywnym biegunem zubażania wiersza poprzez wybór jego konkretnej realizacji, mamrotanie trzeba by postrzegać jako wykonanie (reżyserię tekstu), które wymyka się ekonomizacji literackiej komunikacji. „Mówienie wyłania się albo utrzymuje, ale jako coś «wymykającego się» dominacji ekonomii społeczno-kulturowej, porządkowi rozumu, skutkom szkolnego nauczania, władzy elity, kontroli oświeconej świadomości”³⁶. Jeśli za zasadne uznać możemy uwagi de Certeau na temat czytania jako kłusownictwa oraz wprowadzony tam podział na czytanie i odcyfrowywanie, to mamrotanie Ważyka lokowałoby się na przecięciu tych czynności:

Badania poświęcone psycholingwistyce [wykazują] (...) że dziecko w szkole uczy się równocześnie czytania (*lire*) i odcyfrowywania (*déchiffrer*); czytanie nie jest skutkiem odcyfrowywania: czytanie sensu i odcyfrowywanie liter są dwiema różnymi czynnościami, nawet jeśli nachodzą na siebie. (...) Wszystko dzieje się w taki sposób, jakby gdyby konstruowanie znaczeń, przybierające postać oczekiwania (spodziewania się) lub

³³ De Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, dz. cyt., s. 136.

³⁴ Po pierwszym geście zamilknięcia w dwudziestolecie międzywojennym, który spowodowany był wyczerpaniem się awangardowych poetyk, Ważyk skłaniał się ku drugiemu zamilknięciu – jako twórca dojrzały i spełniony coraz częściej zwracał uwagę na rolę ciszy i milczenia wobec bełkotu cywilizacji, np. w wierszu *Starzec i dziecko* [Z 38]: „Tak samo ja / który stargałem ciszę / okuciem laski zgrzytając o mur / minę za chwilę // A wy co ukochaliście słowo / bardziej niż w młodości ciało kochanki / nie trzęście się ze strachu o swój ciemny logos / niech was nie trwożą cyfry / jarzące sygnały / łańcuchy wzorów / nieme pochody obrazów / redukcja słowa // O gaduły gaduły gaduły // Ocalić to co warte ocalenia”; sam temat milczenia nie jest przedmiotem moich rozważań, został już zresztą dobrze omówiony: zob. też: Kluba, *Autoteliczność...*, dz. cyt., s. 172–182, T. Brzozowski, *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka*, Szczecin 1994, J. Franczak, *Mise en abyme. O Labiryncie Adama Ważyka*, [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 135–147.

³⁵ Zob. np. wiersze *Entropia* i *Zerwanie* z tomu *Zdarzenia* [Z 27 i 29].

³⁶ De Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, dz. cyt., s. 158.

antycypacji (stawiania hipotez) powiązanych z tradycją ustną, stanowiło wyjściową bryłę, która byłaby stopniowo kształtowana, unieważniana, sprawdzana i uszczegóławiana przez rozkodowywanie materiału graficznego w celu stworzenia okazji do lektury. Rolą zapisu jest jedynie ciosanie i drażnienie antycypacji³⁷.

Byłoby zatem Ważykowe wymamrotanie wiersza sposobem „radzenia sobie” z władzą i modelem tekstu; propozycją dla czytelnika niepokornego i otwartego na możliwość nowych sensów. Gdy wskazujemy na rolę zwykłości i pośrednictwo kategorii doświadczenia w refleksjach poety nad figurami czytelnika, nie powinniśmy zapominać również o tym jego obliczu poety: miast „tak” lub „nie” wybierającego „może”. To samo „może”, które legło u podstaw jego konfliktu z Peiperem³⁸ i zaowocowało poetyckim kultem przypadku.

³⁷ Tamże, s. 167–166.

³⁸ Ważyk opisuje swój stosunek do Peipera i jego programu racjonalnego konstruowania wierszy oraz fiaska związanego z takim podejściem najtrafniej chyba w *Kwestii gustu* [EL 264–274] oraz szczególnie uważnie w *Dziwnej historii awangardy* [DHA 58–68].

Zakończenie. Królestwo czy chwała?

Na początku rozprawy zapowiedziałem powrót do wiersza *Lot* z tomu *Zdarzenia* i właśnie teraz – po rozważeniu abstrakcji ekonomicznych i elementów ekonomii politycznej oraz przemysleniu proponowanych przez Ważyka alternatywnych ekwiwalentów wymiany w postaci alchemii, cielesności i głosu czytelnika – wydaje się być właściwy moment. Zacytujmy ten utwór w całości:

Po pantomimie stewardessy która
bez zapowiedzi obojętnie sprawnie
włożyła ratunkową kamizelkę
a potem zdjęła pod okna podpłynął
ocean żłobiąc profil kontynentu
gdzieś tam daleko jak w książce dla dzieci
mewa robiła skrzydłami a tutaj
senność schodziła i we śnie słyszałem
głos który mówił samolot jest w rękach
organizacji Alfa i Omega
Zmiana kierunku Lecimy na Ofir

Wylądowaliśmy w kraju bagnistym
kraju bajecznym dawno wyczerpanych
kopalni złota bez diamentów kości
słoniowej w głębi lasów i stuleci
na pniu szerniałym siedzimy wpatrzeni
w kopiec termitów Kto nas i za jaką
cenę wykupi?

[Z, 8]

Wybrzmiewająca w puencie retorycznego pytania tyleż banalna, co metafizyczna „cena wykupu” to również tytułowa dla całej rozprawy „cena istnienia”, literacki koszt pokrycia realnej egzystencji, estetyczny artefakt przeciwko entropii wszechświata. Cóż bowiem ów wykup znaczy w całym korpusie i skąd nagle wziął się u Ważyka? Sytuacja liryczna w tekście jest dość jasna i była wielokrotnie rekonstruowana. Mamy do czynienia z (wyśnionym być może) terrorystycznym uprowadzeniem samolotu pasażerskiego, na pokładzie którego znajdował się też podmiot. U początku jest to zatem jedna z typowych Ważykowych fantazji o dalekich podróżach, rozwijająca surrealistyczne tropy, ale też wprost włączająca się w podniebny taniec maszyn i ptaków, choćby ze *Strefy* Apollinaire’a. Jest to jednak lot na swój sposób Ikaryjski: kończy się niepowodzeniem, niedotarciem do pierwotnego celu, po drodze odbywa się bowiem przechwycenie samolotu, istne *détournement*. Ale czy rzeczywiście ma ono miejsce? Wszak tylko „we śnie słyszałem/ głos”. Ten Głos, a więc mowa, wprowadza nowy rejestr, w którym wiersz pozostaje już do końca – biblijną metaforę z *Apokalipsy*,

tropy początku i końca rzeczy, a więc problem czasu mesjańskiego. Zapowiada też kluczową dla bohaterów zmianę kierunku lotu jako swoistą „egzystencjalną wywrotkę” na drodze do poznania.

Andrzej Sosnowski dywagował w tym kontekście o uprowadzeniu wiersza, Marta Koronkiewicz pisała o czytaniu terrorystycznym¹. W akcie porwania samolotu, a być może tylko i aż porwania go „we śnie”, kryje się mimo wszystko obietnica i nikła nadzieja: utraty kontroli nad życiem pod wpływem formalistycznego chwytu, który wybija nas z codziennej stagnacji, z letargu, z lekturowych przyzwyczajęń i zaakceptowanej uprzednio teleologii. Nagle lecimy „na Ofir”, do biblijnej krainy kopalń, które zapewniały bogactwo królestwu Dawida i Salomona. Ofir staje się zatem miejscem zdeponowania ekonomicznej fantazji o nieskończonych dobrach, o dostatku i o braku doczesnych ograniczeń, którym trzeba podporządkować swoją wolę mocy (w dotarcie do Ofiru wierzył rzekomo Kolumb, gdy odkrywał Haiti...).

Można powiedzieć, że w pierwszej części wiersz, podmiot, senność i sam lot doskonale uzgadniają swoje wektory; w podobny sposób „schodzą”, lekko opadając ku ziemi. Sosnowski, poeta szczególnie wrażliwy na efektowną iluzję języka, deklarował:

Takie słowo jak Ofir, tak użyte w tym wierszu, chętnie nazwałbym tensorem, jakby samoistnym dawcą intensywności, który obdarza siłą ten wiersz, chociaż jest zaledwie tchnieniem. To tchnienie wyprowadza jednak wiersz w rejon całkowitej nierealności, oniryczności. Pamiętamy, że wiersz zaczął się od porwania samolotu, a tutaj to wiersz został porwany i uprowadzony w nierezeczywistość².

Sam „Ofir” funkcjonowałby zatem jako tensor, choć trudno rozstrzygnąć, czy autor *poems* poprawnie używa matematycznego pojęcia (wówczas szłoby o uogólnienie wektorów jako sił lub kierunków ruchów), czy zdobywa się na anglicyzm (od ang. ‘tense’ – ‘napięcie’), mający pokazać wzrost intensywności.

Ale tezy Sosnowskiego to tylko pół prawdy i nie dziwi, że wywód o linijce uprowadzającej wiersz w nierezeczywistość musi urwać na Ofirze. Dopiero druga strofoida konfrontuje nas – stajemy się bowiem częścią porwanej załogi, bo wraz z czasownikiem „wylądowaliśmy” pojawia się podmiot w pierwszej osobie liczby mnogiej – z rzeczywistym problemem, z Realny. Mityczna kraina jest pusta, bagnista, wyeksploatowana i wypalona do cna. Być może to my, porwani pasażerowie i czytelnicy, stanowimy obecnie jej najcenniejszy skarb i jako okup stajemy się towarem w przyszłej wymianie, który uwiarygodni królestwo

¹ M. Koronkiewicz, *Uprowadzenie Adama Ważyka albo o czytaniu terrorystycznym*, „Odra” 2011, nr 7/8.

² A. Sosnowski, *Jedna linijka: z wiersza Adama Ważyka*, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/nagrania/jedna-linijka-z-wiersza-adama-wazyka-3> (dostęp: 16.02.2020).

Ofiru, królestwo wyobraźni, w oczach imperialistów, jako godnego kontrahenta. Czym jednak jest ten poetycki Ofir, jeśli nie kolejną wersją „bajkowej” krainy, do której Ważyk tak często się wyprawiał i z którą tyle samo razy brutalnie się żegnał? Gdzie nas w rzeczywistości wysadzono i dlaczego? I czego chce organizacja Alfa i Omega – pierwsza i ostatnia litera greckiego alfabetu, biblijny początek i koniec czasu, symbol całości i doskonałości, a wreszcie sam Bóg? Jakiego poznania, otwarcia oczu, a więc przebudzenia, oczekuje się od nas, pasażerów uprowadzonego lotu, ofiar terrorystycznego ataku, który przypomina tym samym o korzeniach awangardowego gestu?

W eseju napisanym niedługo po wojnie tak zarysował Ważyk stawanie się nowej epoki:

Stabilizacja oparta na stosunkach gospodarczych z okresu podboju kolonii i surowcowej eksploatacji terenów zamorskich zachwiała się u progu stulecia. (...) Propaganda wzmożonej konsumpcji, zwana w stosunkach handlowych reklamą, zwalczała konserwatywne nawyki mieszczaństwa. Służyły jej wynalazki wielkie i małe, motor spalinowy i cuda toalety. Konsumpcja wyznaczała kierunek zmianom obyczajów. (...) Rozwinęła się turystyka, najdoskonalsza forma konsumpcji. Podróże stały się obowiązkiem i potrzebą nawet drobnej burżuazji. Synowie zawstydzali ojców rozrzutnością, potrzeby ich wzrastały, oszczędności, i tak niepewne, kurczyły. (...) Jakież były jeszcze tajemnice bytu? Konsumpcja wtargnęła do sztuki jako nowa wartość: sycenie zmysłów, upajanie się żywiołem życia.³

Jest to iście dekadenska, choć zarazem wywiedziona z ortodoksyjnie materialistycznej analizy, wizja zmierzchu epoki, która prawem degenerującej się bazy (hossa nieumiarkowanego rozrostu, zmiana polityki kolonialnej) zaczyna się wyczerpywać, co odbija się w codziennym życiu, w stosunku do przedmiotów i fetyszizacji doświadczeń. Relacja między podróżami (turystyką), akumulacją kapitału, konsumpcją i eksploatacją krain zostaje tu zdefiniowana wprost jako relacja toksyczna, poddająca komodyfikacji kolejne sfery życia i dokonująca na nich podobnego spustoszenia, jak wcześniej kolonialna gospodarka na wyzyskiwanych krainach. Ten ruch alienacji ma jednak jeszcze dalej sięgający zasięg: dotyka samej „tajemnicy bytu”, wcale nie próbując jej zgłębić, lecz marketingowo subsumując związane z nią pragnienia i wykorzystując je na swoją korzyść. Można powiedzieć, że tajemnica zaczyna funkcjonować w warunkach kapitalizmu podobnie jak opuszczone i wyeksploatowane kopalnie Ofiru: wciąga i łudzi obietnicą skarbu, ale w rzeczywistości zaprasza tylko do zwiedzania ruin.

To znaczące, że porwanie odbywa się w *Locie* w iście onirycznych warunkach, że jesteśmy od początku w dziecięcej bajce, w teatryku pantomimy robionym przez stewardesę, a ocean łagodnie „podpływa” pod okna; że głos słychać we śnie, a moment bolesnej

³ A. Ważyk, *Źródła współczesnej poezji we Francji*, [w:] tegoż, *W stronę humanizmu*, Warszawa 1949, s. 33.

konfrontacji następuje dopiero na ziemi, w błocie. Jesteśmy wszak w „nierzeczywistości” (fantazji), z którą wiąże się pełna potencjalność i maksymalna łączliwość rzeczy, niejako naturalnie, płaszczyznowo przylegających do siebie (pokrewna estetyce kubizmu). Przerywa je powracające w całej poezji Ważyka wezwanie ze strony superego, racjonalnego rozumu, prawa lub po prostu głosu rozsądku (w innym wierszu przychodzące np. od starszego brata): „przebudź się!”, i zarazem niemożność odpowiedzenia na nie. W pierwszej strofie rzeczy wiąże ze sobą poetycka ekwiwalencja, dlatego zdają się bezkonfliktowo przechodzić jedna w drugą i łączyć się w dynamiczny obraz. W drugiej mamy do czynienia z niemal realistycznym opisem sytuacji, ze stagnacją spustoszonej krainy, której wartość mierzona jest w zgodzie z ekonomicznym paradygmatem opłacalności i wypłacalności (dosłownie powraca tu też fantazja o kolonialnych wyprawach Rimbauda, o której pisał Ważyk w przedmowie do wyboru jego poezji). Z tej perspektywy jest to kraj zbankrutowanej wyobraźni.

Można powiedzieć, że pierwsza strofoida wiersza śni się Ważykowi podobnie, jak kiedyś przyśniła mu się „liczba pasterska” na dorożce (*Dagerotyp*) albo „brunetki o włosach ziarnistych jak kawior” (*Zatopiona kopalnia*). Druga jest znacznie bardziej empiryczna: wpatrujemy się w przestrzeń, zagłębiając się w tajemnice i historię nowej, jałowej ziemi („w głębi lasów i stuleci”). Podążamy ścieżką hermeneuty, by już w pierwszym oglądzie dostrzec, że mamy do czynienia nie z „kraią”, lecz z „krajem”, a więc przestrzenią graniczną, w której rządzi podział i brak. Nie wiadomo nawet, czy dolecieliśmy do fantastycznego Ofiru. Skąd założenie, że kierunek „na Ofir” jest tożsamy z lądowaniem tamże? Z epitetu „kraj bajeczny”? Porwana grupka, w imieniu której przemawia teraz podmiot, nie wie przecież absolutnie nic. Musi się zdać na czystą empirię, dokonać rozpoznania i zrozumieć własne położenie, niczym rozbitkowie na bezludnej wyspie, w królestwie termitów⁴.

Najbardziej znaczące jest jednak to, że podmiot mimochodem przejmuje ekonomiczną logikę opisu nowej krainy: porwanie samolotu przez nieznaną organizację musi mieć na celu merkantylny zysk, ten zaś wiązać się będzie ze zdefiniowaniem towaru (w tym wypadku wziętej do niewoli załogi), który da się następnie wymienić na okup. Nie pyta więc: kto nas ocali, uratuje, czyli wybawi, ani też: kto nas zabierze z powrotem i którędy, ale „kto nas wykupi?” i „jaka będzie cena?”. Tak jakby wyeksploatowane kopalnie i bezpłodne już lasy Ofiru rządziły się własną regułą i dyktowały prawa zupełnie odmienne od tych ze strofy pierwszej. Przyległość zastępuje wymiana. Metonimię – gorzka metafora, która natychmiast osuwa się w parabolę, bo „nie ma metafor jest tylko smak soli” [Z, *Westchnienie*, 15].

⁴ Figura „rozbitka” jest jedną z najbardziej wyrazistych, prócz przechodnia, masek lirycznych w *Zdarzeniach* (por. np. *Miranda*, korzystająca z odniesień do *Burzy* Szekspira).

Załóżmy, że *Lot* ma rozrachunkowy charakter, biorąc pod uwagę ton całych *Zdarzeń* oraz bezpośrednie sąsiedztwo wiersza z tekstami *Oszustwo* (o nietożsamości i niegospodarności – „czułem się jak nie czuje się nigdy prawdziwy oszust/ i kładąc się spać marzyłem aby się zbudzić gdzie indziej” [Z 7]) i *Pętla* (o poczuciu alienacji w odbudowanej Warszawie – „W mroźny wieczór styczniowy bez śniegu jak przykro/ wysiadać z autobusu przy bezludnej pętli” [Z 9]). Jest to jednak rozrachunek z czymś więcej, niż tylko uwikłaniami ideologicznymi i czasem bycia stalinowskim „terroretykiem”. Właśnie w *Zdarzeniach* osiągnął poeta niebywałą wręcz swobodę i klarowność wiersza, który w sposób zupełnie nienachalny i pozbawiony złudzeń zdaje się wracać do awangardowych zmagania z porządkiem (składnią) i materią języka, a więc z samą zasadą organizacji wrażeń w bloki. Jest to tom poświęcony właściwie w całości rozprawie z konsekwencjami nowego odczucia świata, z doświadczeniem pesymizmu, alienacji, bezproduktywnego blądania się ciała spacerowicza i takiegoż snucia się myśli starca, które płynnie przechodzą ze sfery pamięci i snienia do rzeczywistości. W większości są to zresztą wiersze chodzone, rozwijające się w spacerowym tempie albo pisane jako namysł lub lament w trakcie chwilowego postoju.

Lot jest nieco odmienny, po pierwsze wprowadza bowiem zupełnie inną prędkość, po drugie obecny w nim, nagły, bezradny spoczynek rozbitków na wypalonym pniu w niczym nie przypomina chwilowego wglądu i nie ma charakteru epifanii, jak reszta Ważykowych spostrzeżeń. To raczej groteskowa sytuacja filozoficzna: „na pniu szerniałym siedzimy wpatrzeni/ w kopiec termitów”, przypominająca kadencją psalmiczną lamentację „nad wodami Babilonu siedzieliśmy i płakali, wspominając Syjon” (*Psalm 137*)⁵. Taki trop wspierałaby interpretacja Jerzego Świącha, który w kontekście m.in. *Lotu* i towarzyszącej mu *Pętli* pisał:

Warszawa jest bliska obrazom starożytnych metropolii, których mieszkańców surowy lecz sprawiedliwy Bóg ukarał, zsyłając na nie ogień, pożary, wojny i wszelkie inne nieszczęścia (...) Dzisiejsze miasto zdaje się więc coraz bardziej przypominać starożytną Niniwę czy Babilon, jak warszawska Ściana Wschodnia, po której tak lubi spacerować stary poeta, obserwując okiem niespiesznego przechodnia młodych ludzi, zajętych swoimi sprawami, bo to nowoczesne miasto ma w sobie coś z widoku tamtych metropolii, w których życie spletało się z tanią rozrywką.⁶

Jest to zatem dość rozpaczliwa sytuacja samouwężenia (nie pada nawet słowo o strażnikach czy terrorystach) w świecie zrujnowanej wyobraźni. Szansa na filozoficzną analizę problemu

⁵ W przekładzie Miłosza: „Nad rzekami Babilonu, tam siadaliśmy płacząc • i wspominając Syjon”. Zauważmy, że nie jest to jedyne takie echo w tomie, z podobnie wykorzystaną przerzutnią: „Siedzimy na trawie nad krawędzią wąwozu / zwiesiliśmy nogi” [*Nad krawędzią wąwozu*, Z 19].

⁶ J. Świąch, *Ważyk metafizyczny?*, „Ruch Literacki” 2013, z. 1, s. 38.

zmienia się w rodzaj lamentu nad naszym losem – więźniów i niewolników własnych mitologii. W tym kontekście retoryczne pytanie o koszt wykupu, jako jedyne wprowadzające czas przyszły, nawiązywać musi do toposu ekonomii zbawienia. Porządek czasów jest zresztą w *Locie* bardzo konsekwentny: czas przeszły dokonany (*włożyła, zdjęła, podpłynął*) i niedokonany (*robiła, schodziła*), czas teraźniejszy (*samolot jest w rękach, zmiana kierunku*), ponownie przeszły dokonany na początek drugiej strofoidy (*wylądowaliśmy*), potem nagły przeskok do teraźniejszego (*siedzimy*) i retoryczne pytanie, wysłane w nieznana przyszłość, do nieznanego adresata. W przeszłości mają zatem miejsce tytułowe dla całego tomu zdarzenia, tam wyznaczane są ramy sytuacji lirycznej. W teraźniejszości pojawiają się dwie analogiczne szanse na oświecenie: przechwycenie samolotu przez Alfę i Omegę (wiedzę tryumfującą nad fantazją, awangardowe zerwanie ze schematami) oraz późniejsza medytacja nad kopcem termitów (czyżby konstruktywistyczna metonimia całej nowoczesności?). W przyszłości tkwi niepewność, ale może tam być również szansa (wszak „przeszłość jest porządkiem/ przyszłość niespodzianką, *Potomstwo Heraklita*, Z 14).

Jeśli słowo ‘Ofir’ jest – jak chciał Sosnowski – tchnieniem, na ile tchnienie to przenika również ostatni wers? Trudno się bowiem zgodzić, że sytuacja jest zupełnie beznadziejna. Co prawda deklaruje Ważyk w *Projekcie*: „Gdybym był odrobinę wierzący/ może prosiłbym Boga aby mnie uchował/ (...) ale niestety nie mogę ułożyć litanii/ bo nie jestem wierzący” [Z 30], ale czym innym zdaje się być akt wiary, a czym innym akt poetyckiej nadziei, sformułowanej jako pytanie retoryczne. „Wykupienie” i „uchowanie” to w obu tych wierszach jakieś marginalne formy ocalenia, które miałyby przyjść z zewnątrz, choć właściwie nie należy na nie liczyć i trzeba się wyrzec nadziei. Wszak „wszystko zmieniło się w słowo i opis/ lekcja historii ulituj się Boże/ biegle zastąpi niewymierną prawdę” [*Elegia czwarta*, Z 25; podkreślenie – J.S.]. W obu przypadkach mamy do czynienia z paradoksem, tak bowiem jak *Projekt* jest w rzeczywistości litanią, którą neguje, tak *Lot* jest częścią pertraktacji, w których obie strony (Alfa i Omega oraz załoga) mają głos. Pytanie o instancję i cenę jest zatem jak najbardziej zasadne i doskonale uzgadnia się z Ważykową refleksją o tym, jak ekonomia stała się dla XX wieku, świata zbyt szybkich przepływów i zbyt dużych liczb, nową metafizyką. Można odnieść wrażenie, że włącza się tym wierszem autor *Cudownego kantorka* w długą debatę o poezji ocalającej, zapoczątkowaną *Ocaleniem* Miłosza, ale przede wszystkim – jako stary poeta współczesny, przez wiele lat stojący po niewłaściwej stronie barykady – odpowiada Jackowi Bierezinowi na jego *Do młodego poety współczesnego*: „Twoje czyny już zawsze zostaną nadzieją/ choć znasz ich cenę tak jak znasz te słowa/ wpychane poecie z powrotem do ust/ opowiedzieć o nich można tylko kłamiąc//

Znasz już nieufność Ten wiersz choćby skłamał/ nie zdoła ocalić narodów ni ludzi/ lecz spróbuj jeszcze nazwać to bogactwem/ to że ocalasz nim człowieka w sobie”⁷. Czyżby takiego ocalenia szukał Stary Poeta, pytając o cenę wykupu z niewoli, a tym samym o koszt całego awangardowego projektu nowoczesności, tak estetycznego, jak i politycznego?

Tu krótki ekskurs końcowy. Ekonomia – funkcjonująca w *Starym Testamencie* w klasycznym znaczeniu administrowania dobrami Pana (kościół jako dom Ducha, gr. *oikos*) – w listach św. Pawła zaczyna wiązać się z tajemnym planem zbawienia (*oikonomia tou mysteriou* z *Listu do Efezjan*), z pojęciami miłości (*agape*) i łaski, ale też wdzięczności i dziękczynienia (wszystkie jako *charistos*)⁸. Z tego samego porządku pochodzi też „rachunek sumienia”, który przywędrował do nas zapewne za sprawą pierwszych tłumaczeń pism jezuickich, zwłaszcza Ignacego Loyoli, gdzie było to jedno z podstawowych ćwiczeń duchowych. „Rachowanie” nie dotyczyło tam – z czym kojarzy się dziś jako część przygotowania do rytuału spowiedzi świętej – przypominania sobie własnych grzechów, lecz wyliczania bożych darów miłości, po czym przechodziło w prośbę o łaskę poznania win i możliwość uwolnienia się od nich, bycia wykupionym przez Boga z niewoli duchowej ślepoty. Było więc swoistą teodyceą, podliczeniem ogółu dobra (*bonum*) i łaski (*charistos*), jakie spływają na świat i utrzymują go w równowadze. Rachunek krzywd zostanie wyrównany, gdy wypełni się czas, na Sądzie Ostatecznym, a Chrystus-Odkupiciel ponownie poprowadzi wówczas prawych do Nieba, tym razem już nie w akcie odkupienia, lecz finalnego zbawienia. Tak z grubsza wyglądałoby tło chrześcijańskiej teologii.

W tradycji tej, zwłaszcza w polszczyźnie, na ogół nie stosuje się terminu „wykupić” do ekonomii zbawienia, zastąpiło go bowiem właśnie „odkupienie”. To, co w Wulgacie jest jednak oddawane przez łac. *redemptio*, w grece Septuaginty funkcjonowało jako kilka różnych czynności ze ściśle ekonomicznych rejestrów semantycznych, zwłaszcza *apolytrosis*, *peripoiesis* i *agorazein*⁹. W tym pierwszym mamy do czynienia właśnie z wykupieniem niewolnika lub samowykupieniem się właściciela z niewoli zgodnie z prawem rodzinnym,

⁷ J. Bierezin, *Do młodego poety współczesnego*, [w:] tegoż, *Linia życia*, Łódź 1999.

⁸ Na temat splotów ekonomii z teologią u początków myśli chrześcijańskiej i w jej zsekularyzowanym wariacie współczesnym por.: J. Grosfeld, *Religia i ekonomia*, Warszawa 1989. Agamben próbuje bardzo uważnie wyjaśnić dzieje pojęcia ‘ekonomia’ od starożytnych pism i pokazać, w jaki sposób tradycja teologiczna dokonała semantycznego rozszerzenia zakresu jego stosowności z administrowania jako zarządzania podporządkowanego konkretnym celom (a więc bez intencji poznawczej) na akt wykonywania polskiego planu lub działania w jego imię. Stąd jest już tylko krok do interesującego włoskiego filozofa połączenia ekonomii z chwałą i fałszywą ideą królestwa niebieskiego na ziemi, popularną w teologii średniowiecznej (por. G. Agamben, *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government*, trans. L. Chiesa, Stanford University Press 2011).

⁹ Por. X. Léon-Dufour, *Słownik Teologii Biblijnej*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1990, s. 599–601; S. Lyonnet, L. Sabourin, *Sin, Redemption, and Sacrifice: a Biblical and Patristic Study*, Rome, Italy 1998, s. 104–120.

prawem własności lub prawem handlowym (biblijnie najczęściej odnosi się to do bezpośrednich interwencji starotestamentowego Jahwe w dzieje narodu wybranego, ma bowiem znaczenie plemienne i klanowe). W drugim przypadku czasownik odnosi nas do nabycia czegoś poprzez rozszerzenie (lub respektowanie) prawa własności, a teologiczne mówimy o ochronie oraz ocaleniu przez Odkupiciela, który odzyskuje w ten sposób człowieka dla Boga. W trzecim wariancie kontekst ekonomiczny jest najbardziej oczywisty, dosłownie tłumaczy się na „kupić coś na rynku”. Dotyczy przedmiotów doczesnych i zakłada relację targowania się (w *Piśmie Świętym* wiąże się z ofiarą z życia lub krwi, w tym z samą topiką baranka ofiarnego, ustanawiającego nowe przymierze). Pytanie o cenę wykupu, które zadaje Ważyk w *Locie*, choć trzyma się świeckiej tradycji i funkcjonuje w ateistycznym rejestrze, ma więc swój postsekularny, antropologiczny haczyk i nie daje się tak łatwo zbyć.

Można powiedzieć, że nie umknęły Ważykowi ekonomiczne korzenie teologii – ani w przedwojennym *Obrachunku*, który w istocie dotyczy kwestii nie(roz)poznania winy, ani w rozrachunkowym tomie *Poemat dla dorosłych i inne wiersze*, ani tym bardziej w funeralnych *Zdarzeniach*, wciąż traktujących o skłamanym świecie kapitalizmu i socjalizmu, gdzie „człowiek z piętnem Kaina rozprawiał o Biblii” [*Przy Ścianie Wschodniej*, Z 20]. Poeta niewierzący, empirysta i propagator materializmu (nie tylko w marksowskim wariancie), ze zbitki *oeconomia divina* próbuje wyłuskać tylko pierwszy człon. Z potoku mowy, z komunikacyjnego szumu i pędu informacji trzeba wszak „Ocalić to co warte ocalenia” [*Starzec i dziecko*, Z 38]. Nawet tak obsesyjny metrolog jak Ważyk uznaje ostatecznie, że prawda jest „niewymierna” i dlatego – w pesymistycznym wariancie – zostanie „biegle” zastąpiona (zasłonięta, przekłamana, buchalteryjnie wymieniona na mit, zmetaforyzowana). Żeby przypomnieć o dawno zerwanym kontrakcie, łączącym prawdę (i jej poznanie) z językiem, trzeba na powrót ukazać samą relację powiązania, wydobyć ją na światło dzienne i znaleźć aktorów przyszłej wymiany.

Zdarzenia zaczynają się od arkadyjskiej fantazji o utraconym raju („żelazna brama ogrodu zamknięta” [*Przystan*, Z 5]), krainie tożsamości, a potem biblijnymi ścieżkami, niczym w dantejskiej wędrówce, ramię w ramię ze starożytnymi filozofami i poetami, prowadzi nas Ważyk przez kolejne kręgi rozpadającego się i dematerializującego na naszych oczach świata-piekle. Choć poeta kilka razy zarzeka się, że nie ma ocalenia, i nawet to, które obiecywał bliski mu, horacjański topos literackiej nieśmiertelności, okazało się złudne, wciąż o tym ocaleniu fantazjuje, wciąż się o nie targuje z Absolutem, w który podobno przecież nie

wierzy¹⁰. Może więc targuje się z nami, ze swoimi przyszłymi czytelnikami: o piosenkę, o głos i ślad, jakie po sobie zostawi? O świeckie zbawienie, którym będzie pozbawiona politycznych uprzedzeń, wielokrotna lektura jego dzieła wbrew historii i postępom entropii? W kontekście *Lotu* – „jednego z najlepszych utworów Ważyka” – Koronkiewicz deklarowała:

Andrzej Sosnowski opowiada o uprowadzaniu wiersza w nierzeczywistość, podczas gdy sam uprowadza ów wiersz we własną wrażliwość, własną poetykę, tak inną niż deklarowana przez autora *Wagonu*. Czyta go zatem zdradziecko i terrorystycznie, porywa – a przecież równocześnie wykupuje. Ceną okazuje się autorska nadświadomość, wiersz – po raz enty – „wychodzi z domu i nie wraca”. Poezja Adama Ważyka „działa”, bo uchodzi swojemu twórcy; ratuje ją rodzaj „nieudolności” w realizowaniu autorskich zamysłów. Z tego właśnie powodu lekturze artykułów czy książek poświęconych autorowi *Dziwnej historii awangardy* towarzyszy poczucie zatrzymania w pół drogi. Opisanie reguł i założeń, wedle których Ważyk chciał pisać, pozostaje właściwie pierwszym krokiem, po którym oczekuje się – a przynajmniej ja oczekuję, zawodząc się za każdym razem – relacji z „buntu na pokładzie”, analizy sposobów, na jakie wiersze umykają autorowi¹¹.

Aleksander Wat profetycznie insynuował z kolei: „Wiele mu za dobre wiersze będzie wybaczone”¹², a przecież te późne utwory Ważyka są tekstami niebywałej próby. *Zdarzenia* stanowią w naszej poezji lat siedemdziesiątych rzadki przypadek tak radykalnej zwięzłości i ekonomiczności w awangardowym, potocznym rozumieniu: korpus idealny, z którego nie da się uszczknąć ani słowa. Przemawia zza niego Ważyk doskonale świadomy swojej historycznej roli, ideologicznych i estetycznych błędów i fiksacji, podejmowanych ciągle od nowa prób ustabilizowania galopującej inflacji znaków i walki przeciw komodyfikacji pamięci – metrolog, alchemik, buchalter i ogrodnik, w każdej z tych ról występując „na niby”. Przemawia jako bankrut, nie mając nic do stracenia i żadnym -izmem nie próbując już podzyrować swoich poetologicznych przemyśleń, a zarazem jako dysponent wielkiego korpusu przekładowego i eseistycznego. Przemawia jednak wciąż jako awangardysta, wierszem wracającym do terrorystycznych korzeni, do formalistycznego „chwytu”, jukstapozycją i metonimią. I mimo wszystko nadal wierzy w spotkanie „po drugiej stronie mowy trawy” [Z 28], w nowym ogrodzie, u źródeł greckiej *οικονομία*, czyli techniki pielęgnowania domostwa:

¹⁰ W *Niewiedzy* zadeklaruje Ważyk chyba najbardziej optymistyczne z rozwiązań, pokrewne rozwiniętej później przez niego w *Amfionie* teorii pieśni/piosenki jako gwaranta stabilności znaczenia, swoim wersyfikacyjnym konturem chroniącej przed zatrąceniem informacji: „Nie wiadomo skąd wziąć pieniądze/ Nie wiadomo co gdzieś tam postanowić/ Nie wiadomo dlaczego/ Więcej nie wiadomo niż wiadomo/ Przyzwyczajamy się do niewiedzy/ Nie wiadomo czy Sąd Ostateczny będzie/ sprawiedliwy/ Nie wiadomo do czego wrócić / Nic nie wiadomo / Wróćmy do piosenki” [Z 17].

¹¹ M. Koronkiewicz, *Uprowadzenie...*, dz. cyt., s. 61 (podkreślenie – J.S.).

¹² A. Wat, *Korespondencja. Cz. I*, wybrała, oprac., przypisami i posłowiem opatrzyła A. Kowalczykowa, Warszawa 2005, s. 292.

Pamiętam jak na dachu podmiejskiej kolejki
malcem wjeżdżałeś w to piękne stulecie
pamiętam zagajnik
na pobojuwisku pod Piasecznem
gdzie zbierałeś granaty jak urwis
Ja hodowałem dalie

Słyszałem seryjne wybuchy
w świecie materialnym i duchowym
Dla ciebie była radość nowości
dla ciebie zgaga
Ja hodowałem gladiole

Niepoczytalny wbiegałeś w każdą szczelinę światła
by znaleźć się znowu w ciemności
Ja hodowałem róże

I cóż po tobie zostanie?
Zginiesz bez śladu jak bruzda na wodzie
po mnie zostaną kwiaty
kwiaty olbrzymy
kwiaty potwory
kwiaty na cały horyzont

[*Hodowca*, Z 18]

Bibliografia

Literatura podmiotu

Poezje:

- A. Ważyk, *Semafory*, wyd. II, Warszawa 1925 (wyd. I – 1924)
- A. Ważyk, *Oczy i usta*, Warszawa 1926.
- A. Ważyk, *Serce granatu*, Lublin 1944.
- A. Ważyk, *Wiersze 1940-1953*, Warszawa 1953.
- A. Ważyk, *Widziałem krainę środka*, Warszawa 1953.
- A. Ważyk, *Poemat dla dorosłych i inne wiersze*, Warszawa 1956.
- A. Ważyk, *Labirynt*, Warszawa 1961.
- A. Ważyk, *Wagon*, Warszawa 1963.
- A. Ważyk, *Wybór poezji*, wstęp J. Trznadel, Warszawa 1967.
- A. Ważyk, *Wiersze zebrane*, z przedmową tegoż, Warszawa 1973.
- A. Ważyk, *Zdarzenia*, Warszawa 1977.
- A. Ważyk, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1982.

Proza:

- A. Ważyk, *Adolf i Narcyz*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 3.
- A. Ważyk, *Księżę konserw*, „Droga” 1929, nr 10.
- A. Ważyk, *Człowiek w burem ubraniu*, Warszawa 1930.
- A. Ważyk, *Latarnie świecą w Karpowie*, Warszawa 1933.
- A. Ważyk, *Obrachunek*, „Droga” 1934, nr 2.
- A. Ważyk, *Mity rodzinne*, Warszawa 1958 (wyd. I – 1938).
- A. Ważyk, *Epizod*, Warszawa 1961.

Dramaty:

- A.. Ważyk, *Stary dworek*, Łódź 1945.
- A. Ważyk, *Bankierzy ruin*, 1948 [tekst oryginału nieodnaleziony, wersja francuska zdeponowana w archiwum pisarza w Bibliotece Narodowej].
- A. Ważyk, *Planetarium*, Warszawa 1956.

Eseje i przekłady:

- Antologia współczesnej poezji francuskiej*, red. A. Ważyk, Warszawa 1947.
- A. Ważyk, *W stronę humanizmu*, Warszawa 1949.
- A. Ważyk, *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*, Warszawa 1953.
- A. Ważyk, *Przemiany Słowackiego. Essay*, Warszawa 1955.
- A. Ważyk, *Zeszyt wierszy francuskich*, Warszawa 1956.
- A. Ważyk, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1964.
- A. Ważyk, *Esej o wierszu*, Warszawa 1964.
- A. Ważyk, *Kwestia gustu*, Warszawa 1966.
- A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.
- Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, red. i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1976.
- A. Ważyk, *Gra i doświadczenie*, Warszawa 1974.
- A. Ważyk, *Cudowny kantorek*, Warszawa 1979.

- A. Ważyk, *Eseje literackie*, Warszawa 1982.
A. Ważyk, *Amfion. Rozważania nad wierszem polskim*, Warszawa 1983.

Inne:

- A. Ważyk, *Kilka słów o metodzie*, „Kuźnica” 1948, nr 39.
A. Ważyk, *Czyżby spór o słowa?*, „Kuźnica” 1948, nr 43.
A. Ważyk, *Kilka słów od autora*, „Łódź teatralna” 1947/48, nr 9.
A. Ważyk, *Odpowiedź na ankietę*, „Odrodzenie” 1949, nr 3.
A. Ważyk, *Perspektywy rozwoju literatury polskiej*, „Twórczość” 1950, nr 8.
A. Ważyk, *Abecadło Rimbauda (lekcja „Samogłosek”)*, „Twórczość” 1964.
A. Ważyk, *U modernistów*, „Twórczość” 1977, nr 8.
A. Ważyk, *Źródło pszczoły*, „Więź” 1980, nr 7/8.
A. Ważyk, *Los Poematu*, „Polityka” 1981, nr 1.
A. Ważyk, *Przeczytałem Mój wiek*, „Puls” 1987, nr 34.
A. Ważyk, *Zegary ciała*, „Zeszyty Literackie” 1999, z. 65.
A. Ważyk, *Co to było?*, [w:] *Rachunek pamięci*, red. F. Bieńkowska, przedm. M. Głowiński, Warszawa 2012.

Materiały filmowe i dźwiękowe:

- Adam Ważyk. Wiersze wybrane czyta autor* [płyta winylowa], N 0351, Polskie Nagrania „Muza” 1969.
Ślepy tor/Powrót [film], reż. B. Zeman, scenariusz A. Ważyk, Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski 1947.
Niedaleko Warszawy [film], reż. M. Kaniewska, scenariusz A. Ważyk, Wytwórnia Filmów Fabularnych (Łódź) 1954; <https://vod.pl/filmy/niedaleko-warszawy/tv32q98>.
Adam Ważyk. Errata do biografii [film], reż. A. Gajewski, TVP 2008, <http://vod.tvp.pl/dokumenty/historia/errata-do-biografii/wideo/adam-wazyk/4285170>.
Adam Ważyk: pulsowanie rzeczy (z cyklu *Futuryści, formiści, Nowa Sztuka*) [film], reż. T. Król, TVP 1999.
Jedna linijka: z wiersza Adama Ważyka [film], realizacja: A. Burszta, J. Kowalska, Biuro Literackie, <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/nagrania/jedna-linijka-z-wiersza-adama-wazyka>.

Literatura przedmiotu

Literatura dotycząca ekonomii (i ekonomii symbolicznych):

- „FA-art” 2015, nr 3 (101) (*Dług*).
„Fragile” 2015, nr 3 (29) (*Nowa ekonomia, nowa kultura*).
„Res Publica Nowa” 2015, nr 221 (*Szał bankiera*).
„Teksty Drugie” 1991, nr 5 (*Ekonomia po literacku*).
„Znak” 2015, nr 721 (*Spieniężone życie*).
Agamben G., *Opus Alchymicum*, [w:] *The Fire and The Tale*, trans. L. Chiesa, Stanford 2017.
Agamben G., *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government*, trans. L. Chiesa, Stanford University Press 2011.
Amariglio J., Cullenberg S., Ruccio D.F., *Postmodernism, Economics and Knowledge*.

- London: Routledge 2001.
- Atwood M., *Dług: rozrachunek z ciemną stroną bogactwa*, przeł. T. Macios, Kraków 2010.
- Baron M., *Dlaczego humanista musi umieć liczyć*, [w:] *Teoria nad-interpretacją?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok, Katowice 2012.
- Baron-Milian M., *Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata*, Katowice 2015.
- Bat na spekulantów [w:] *Wielka Kolekcja 1944-1989 Historia PRL*. T. 2: 1946-1947, red. J. Cieślewska, A. Wąsowski, K. Kurek.
- Bataille G., *Część przekłeta oraz Ekonomia na miarę wszechświata. Granica użytecznego*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 2002.
- Bataille G., *Pojęcie wydatkowania*, przeł. K. Matuszewski, „Nowa Krytyka” 1995, nr 6.
- Baudrillard J., *Spółczesność konsumpcyjna, jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
- Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Kraków 2007.
- Berardi F., *The Uprising. On Poetry and Finance*, Los Angeles 2012.
- Binswanger H. C., *Money and Magic: A Critique of the Modern Economy in the Light of Goethe's, Faust*, Chicago: University of Chicago Press 1994.
- Bittner I., *Homo oeconomicus*, Łódź 2009.
- Böhme H., *Fetyszizm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przeł. M. Falkowski, Warszawa 2012.
- Czarkowska L., *Antropologia ekonomiczna. Elementy teorii*, Warszawa 1999.
- Czeczot M., Pospiszył M., *Romantyczny antykapitalizm*. Warszawa 2018.
- Czytanki dla robotników sztuki: kultura nie dla zysku*, red. K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski, Warszawa 2009.
- Derrida J., *La pharmacie de Platon*, [w] tegoż, *La Dissémination*, Paris 1972.
- Derrida J., *Economimesis*, trans. R. Klein, „Diacritics” 1981, t. 11, nr. 2.
- Derrida J., *Od ekonomii ograniczonej do ekonomii ogólnej. Heglizm bez reszty*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Dudek K., *Ekonomiczne wątki polskiej awangardy w stulecie jej powstania. Wybrane zagadnienia*, „Kultura i rozwój” 2017, nr 1(2)
- Ekonomia literatury. Antologia*, red. M. Ratajczak, P. Tomczok, Katowice 2017.
- Ekonomia w badaniach literackich: zagadnienia teoretyczne*, red. Ł. Milenkowicz, P. Tomczok, Katowice. 2017.
- Ekonomie literatury I. Ekonomiczne teorie literatury*, red. M. Kłosiński, P. Tomczok, Katowice 2017.
- Ekonomie w literaturze i kulturze*, red. B. Cymbrowski, P. Tomczok, Katowice 2017.
- Eliade M., *Alchemia azjatycka. Mit alchemii*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000.
- Eliade M., *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Warszawa 2007.
- Ferguson N., *Potęga pieniądza: finansowa historia świata*, przeł. T. Kunz, Kraków 2012.
- Fine B., Milonakis D., *From Economics Imperialism to Freakonomics: The Shifting Boundaries between Economics and Other Social Sciences*, London-New York: Routledge, 2009.
- Fiske A.P., *Relativity within moose culture: four incommensurable models for social relationships*, „Ethos” 1990, vol. 18.
- Gane M., *Symbolic Exchange*, [w:] *The Baudrillard Dictionary*, ed. R.G. Smith, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 2010.
- Genosko G., *Baudrillard and Signs: Signification Ablaze*, London: Routledge 2002.
- Gliksman I., *Drogi i manowce systemu ubezpieczeń w Polsce*, „Droga” 1936.
- Glynos J., *The Place of Fantasy in a Critical Political Economy: The Case of Market Boundaries*, „Cardozo Law Review” 2012, nr 33 (6).

- Godelier M., *Zagadka daru*, przeł. M. Höffner, Kraków 2010.
- Goux J.-J., *General Economics and Postmodern Capitalism*, „Yale French Studies” 1990, nr 78.
- Goux J.-J., *Symbolic Economies: after Marx and Freud*, trans. J. C. Gage, Ithaca, NY: Cornell University Press 1990.
- Goux J.-J., *The Coiners of Language*, trans. J. C. Gage, Oklahoma 1994.
- Kowalska M., *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille’a do Derridy*, Warszawa 2000.
- Kruszelnicki M., *Derridy krytyka Bataille’a w „Od ekonomii ograniczonej do ekonomii ogólnej”*, [w:] tegoż, *Drogi francuskiej heterologii*, Wrocław 2008.
- Graeber D., *Dług. Pierwsze pięć tysięcy lat*, przeł. B. Kuźniarz, Warszawa 2018.
- Graeber D., *Toward An Anthropological Theory of Value: The False Coin of Our Own Dreams*, New York: Palgrave 2001.
- Gregory C., *Gifts and Commodities*, London and New York 1982.
- Grosfeld J., *Religia i ekonomia*, Warszawa 1989.
- Ha-Jong Chang, *23 rzeczy, których nie mówią ci o kapitalizmie*, przeł. B. Szelewa, Warszawa 2013.
- Hann Ch., Hart K., *Antropologia ekonomiczna. Historia, etnografia, krytyka*, przeł. I. Kołbon, Poznań 2015.
- Heinzelman K., *The Economics of the Imagination*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.
- Hörisch J., *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt am Main 1991.
- Hörisch J., *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, Frankfurt am Main 1999.
- Hörisch J., *Man muss dran glauben: Die Theologie der Märkte*, München, Wilhelm Fink Verlag 2013.
- Hörisch J., *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza*, przeł. J. Kita-Huber, S. Huber, Kraków 2010.
- Hörisch J., *Tauschen, sprechen, begehren: eine Kritik der unreinen Vernunft*. München: Hanser 2011.
- Hyde L., *The Gift. Creativity and the Artist in the Modern World*, New York 2007.
- Hyde L., *The Gift. Imagination and the Erotic Life of Property*, New York 1983.
- Jeżyk A., *Wolny rynek słów. Reguły ekonomii w polskiej poezji awangardowej*, „Polisemia” 2015, nr 3.
- King M.A., *The End of Alchemy. Money, Banking, and the Future of the Global Economy*, New York: W.W. Norton & Company 2017.
- Kłosiński M., *Ratunkiem jest tylko poezja. Baudrillard – Teoria – Literatura*, Warszawa 2016.
- Kłosiński M., *Utopijność modeli wymian symbolicznych*, „Wielogłos” 2014, nr 3 (21).
- Kollock P., *The Economies of Online Cooperation: Gift and Public Goods in Cyberspace*, [w:] *Communities in Cyberspace*, red. M.A. Smith, P. Kollock, London-New York 2001.
- Komter A., *Social Solidarity and The Gift*, Cambridge 2005.
- Kowzan P., *Pierwszych pięć tysięcy lat długu Davida Graebera*, „Praktyka Teoretyczna” 2012, nr 5.
- Księgowanie: literatura, kobiety, pieniądze*, red. I. Iwasiów, A. Zawiszewska, Szczecin 2014.
- Kunicki K., Ławecki T., *Afery gospodarcze PRL. Aferzyści, spekulanci, szmalcownicy*, Warszawa 2017.
- Levin J., *Alchemy and Economy in Seventeenth Century England*; http://anterotesis.com/wordpress/wp-content/uploads/2010/03/Levin_Alchemy_and_Economy.pdf
- Levitt S.D., Dubner S.J., *Freakonomia: świat od podszewki*, przeł. A. Sobolewska, Gliwice 2008.
- Liebersohn H., *The Return of the Gift. European History of a Global Idea*, Cambridge 2011.

- Lipiński E., *Cła socjalne*, „*Ekonomista*”, t. I, 1926.
- Literackie ekonomie*, red. P. Wolski, P. Tomczok, Katowice 2017.
- Lityńska A., *Szkoła Krakowska (1921–1939)*, Kraków 1983.
- Lordon F., *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*, przeł. M. Kowalska, M. Kozłowski, Warszawa 2012.
- Malinowski B., *Dziela. T. I. Wierzenia pierwotne i formy ustroju społecznego. O zasadzie ekonomii myślenia : pogląd na genezę religii ze szczególnym uwzględnieniem totemizmu*, oprac. A. K. Pauch, Warszawa 1980.
- Marazzi Ch., *Capital and Language. Form the New Economy to the War Economy*, introduction by M. Hardt, przeł. G. Conti, Los Angeles 2008.
- Marazzi Ch., *The Violence of Financial Capitalism*, przeł. K. Lebedeva, Los Angeles 2007.
- Marciszewska B., *Produkt turystyczny a ekonomia doświadczeń*, Warszawa 2010.
- Markowski M.P., *Antropologia, humanizm, interpretacja*, „*Teksty Drugie*” 2005, nr 5.
- Markowski M.P., *Reprezentacja i ekonomia*, „*Teksty Drugie*” 2004, nr 4.
- Marks K., *Kapitał. Krytyka ekonomii politycznej. Tom I*, red. P. Hoffman, Warszawa 1951.
- Marsh A., *Money and Modernity: Pound, Williams, and the Spirit of Jefferson*, Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press 1998.
- Matuszewski K., *Georges Bataille – inwokacje zatarty*, wyd. II, Mikołów 2012.
- Mauss M., H. Hubert, *Esej o naturze i funkcji ofiary*, przeł. L. Trzcionkowski, Kraków 2005.
- Mauss M., *Szkic o darze. Forma i podstawa wymiany w społeczeństwach archaicznych*, przeł. K. Pomian [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 2001.
- McCloskey D., *The Rhetoric of Economics*, Madison: University of Wisconsin Press 1986; *Economics and Language*, ed. by W. Henderson, Routledge 1993.
- Metallman J., *Zasada ekonomii myślenia, jej historia i krytyka*, Warszawa 1914.
- Michaels W.B., *The Gold Standard and the Logic of Naturalism: American Literature at the Turn of the Century*. Berkeley: University of California Press 1987.
- Morrisson M.S., *Modern Alchemy. Occultism and the Emergence of Atomic Theory*, Oxford 2007.
- Nesvetailova, *Financial Alchemy in Crisis: The Great Liquidity Illusion*, London&New York: Palgrave Macmillan 2010.
- Newman R., *Promethean Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago 2004.
- Pieniądz w literaturze i teatrze. Materiały z sympozjum „Temat pieniądza w literaturze i teatrze”*. Uniwersytet Gdański. Gdańsk 17–18 stycznia 2000, red. J. Bachorz, Sopot 2000.
- Piketty T., *Kapitał w XXI wieku*, przeł. A. Bilik, M. Sutowski, Warszawa 2015.
- Pomyśleć ekonomię od nowa. Przewodnik po głównych nurtach ekonomii heterodoksyjnej*, red. mer. I. Augustyński, przeł. A. Piekarska, Poznań 2018.
- Poole S., *Pochwała nieróbstwa*, „*Gazeta Wyborcza*”, 03.01.2014.
- Potkański J., *Czworaki korzeń wartości. Baudrillard i Goux wobec Lacana*, „*Śląskie Studia Polonistyczne*” 2014, nr 1-2.
- Principe L., *The Aspiring Adept. Robert Boyle and His Alchemical Quest*, Princeton 1998.
- Prinke R. T., *Zwodniczy ogród błędów: piśmiennictwo alchemiczne do końca XVIII wieku*, Warszawa 2014.
- Rabaté J.-M., *Language, Sexuality and Ideology in Ezra Pound's Cantos*, London: The MacMillan Press LTD., 1986.
- Roberts B., *The Gold Standard and Literature: Money and Language in the Work of Jean-Joseph Goux*, [w:] *Culture, Capital, and Representation*, red. R.J. Balfour, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Ruszar J.M., *Wytarty profil rzymskich monet. Ekonomia jako temat literacki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2016;

- Rybacki M., *Model homo oeconomicus i jego dostosowanie do współczesnych uwarunkowań*, „Studia Ekonomiczne” 2014, v. 180, cz. 1.
- Shell M., *Art and Money*, Chicago: University of Chicago Press 1995.
- Shell M., *Ekonomia literatury*, przeł. A. Małecka, Kraków 2015.
- Shell M., *Money, Language and Thought: Literary and Philosophical Economies from the Medieval to the Modern Era*, Berkeley: University of California Press 1982.
- Sieburth R., *Ezra Pound: Ekonomia poezji/Poezja ekonomii*, przeł. A. Zapałkowski, „Literatura na Świecie” 1995, nr 1–2.
- Skodlarski J., *Historia gospodarcza*, Warszawa 2012.
- Smith A., *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, tom I i II, przeł. B. Jasińska, Warszawa 2007.
- Soros G., *The Alchemy of Finance: Reading the Mind of the Market*, New York 1987.
- Sumpter D., *Osaczeni przez liczby. O algorytmach, które kontrolują nasze życie. Od facebooka i Googla po fake newsy i bańki filtrujące*, przeł. R. Kosarzycki, Kraków 2019.
- Sykes K., *Arguing with Anthropology. An introduction to critical theories of the gift*, London-New York 2005.
- Szulakowska U., *Alchemy in Contemporary Art*, New York: Routledge 2016.
- Taylor F. S., *The Alchemists Gold: Historical and Economic Aspects*, New York: Arno Press 1974.
- The New Economic Criticism, Studies at the Intersection of Literature and Economics*, red. M. Osteen, M. Woodmansee, London-New York: Routledge 1999.
- Tomczok P., *Literacki kapitalizm. Obrazy abstrakcji ekonomicznych w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, Katowice 2018.
- Tomczok P., *Niewrażliwość człowieka ekonomicznego*, „Kultura współczesna” 2018, nr 4.
- Underwood T., *The Work of the Sun: Literature, Science and Economy 1760-1860*, Palgrave Macmillan 2015.
- Vernon J., *Money and Fiction. Literary Realism in Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1984.
- Virno P., *The Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, przeł. I. Bertolotti, Mass. and London 2004;
- Wach K., *Od człowieka racjonalnego do emocjonalnego. Zmiana paradygmatu nauk ekonomicznych*, „Horyzonty Wychowania” 2010, nr 9 (17).
- Weiner A., *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-while-Giving*, Berkeley 1992.
- Weiner A., *Inalienable Wealth*, „American Ethnologist” 1995, nr 12.
- Wennerlind C., *Credit-Money as the Philosopher's Stone: Alchemy and the Coinage Problem in Seventeenth-Century England*, „History of Political Economy” 2003, Annual Supplement to Vol. 35.
- White G., *The Chaos Protocols: Magical Techniques for Navigating the New Economy*, MN: Llewellyn Worldwide 2016.
- Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. 8. Pieniądz*, „Slavica Wratislaviensia” CXLIX, red. K. Chrobak, M. Filipek, M. Jakóbiec-Semkowowa, Wrocław 2009.
- Wilk R. W., Cliggett L., *Ekonomie i kultury. Podstawy antropologii ekonomicznej*, przeł. J. Gilewicz, Kraków 2011.
- Wojciechowska L., *Współczesna koncepcja homo socio-oeconomicus*, [w:] *Dokonania współczesnej myśli ekonomicznej. Racjonalność - efektywność - etyka. Problemy teoretyczne. Część I*, red. U. Zagóra-Jonszta, R. Pęciak, Katowice 2014.
- Woodmansee M., *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*, New York: Columbia University Press 1994.
- Zayani M., *History Without Teleology: Goux and the Post-Structuralist Sign*, „Crossings” 1998, nr 1(2).

Ziętek A., *Jean Baudrillard wobec współczesności. Polityka, media, społeczeństwo*, Kraków 2013.

Ziolkowski Th., *The Alchemist in Literature: from Dante to Present*, Oxford 2015.

O Ważyku (krytycznoliteracko i naukowo):

Adam Ważyk (1905–1982), „Rocznik Literacki” 1982, Warszawa 1988.

Balcerzan E., *Przygody człowieka książkowego*, [w:] tegoż, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990.

Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.

Baranowska M., *Znałam Ważyka hermetycznego*, „Twórczość” 1983, nr 8.

Bikont A., Szczęsna J., *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006.

Bobrowski Cz., *Dwaj poeci Nowej Sztuki*, „Reflektor” 1925, nr 2.

Breiter E., *Mity rodzinne*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 8.

Brzozowski T., *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka*, Szczecin 1994.

Burek T., *Przedrzeźniona rozpacz*, „Twórczość” 1961, nr 8.

Chrzastek T., *Ucieczka z domu wariatów czyli o „Poemacie dla dorosłych” raz jeszcze*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2003, nr 6.

Cywińska M., *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007.

Delaperrière M., *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004.

Domiński H., „*Mity rodzinne*” A. Ważyka, „Kurier Poranny” 1938, nr 274.

Franczak J., *Mise en abyme. O Labiryncie Adama Ważyka*, [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011.

Hendrykowski M., *Ważyk – Ford – Starski. Historia pewnego scenariusza*, „Images” 2019, vol. XXVI, no 35.

Herling-Grudziński G., *Kłęska i bunt dworzanina*, [w:] tegoż, *Wyjścia z milczenia*, oprac. Z. Kudelski, Warszawa 1993.

Jedlicki W., *Mity rodzinne*, „Wieś” 1948, nr 34-35.

Jesionowski W., *Wśród powieści*, „Kultura” 1938, nr 50.

Kancewicz-Hoffmanowa N., *Między grą a doświadczeniem. Debiut prozatorski Adama Ważyka*, „Pamiętnik Literacki” 1981, z.1.

Kijowski A., *Ze szkoły szyderców*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 23.

Kłuba A., *Poezja mitu kratylejskiego Adama Ważyka*, [w:] tejże, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej 1918–1939*, Wrocław 2004.

Koper S., *Życie prywatne elit władzy PRL*, Warszawa 2015.

Koronkiewicz M., *Poetyka codzienności. Twórczość eseistyczna, poetycka i przekładowa Adama Ważyka w kontekście everyday life studies* [praca doktorska obroniona na UW w 2017 roku].

Koronkiewicz M., *Urowadzenie Adama Ważyka albo o czytaniu terrorystycznym*, „Odra” 2011, nr 7/8.

Koźniewski A., *Śmierć Adama Apostaty*, „Tu i Teraz” listopad 1982.

Krzysztošek W., *Między konstrukcją a podświadomością. Poezja Adama Ważyka wobec świadomości literackiej lat międzywojennych*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Filologia Polska XIX. Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 119, Toruń 1981.

- Krzysztosek W., *Mit niespójności. Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym*, Warszawa-Poznań-Toruń 1985.
- Kucharski Z., *Między życiem i powieścią*, „Gazeta Polska” 1938, nr 298.
- Kuncewicz P., *Agonia i nadzieja*. T. 2: *Literatura polska od 1939*, Warszawa 1994.
- Larek M., *Figury niepewności*, [w:] *Powiedzieć to inaczej. Polska liryka nowoczesna*, red. J. Borowczyk, M. Larek, Poznań 2011.
- Lichański S., *Powieść o ludziach nominalnych*, „Pion” 1939, nr 14/15.
- Lichański S., *Ludzie nominalni*, „Pion” 1939, nr 14–15.
- Łukasiewicz J., „*Poemat dla dorosłych*” – *obrachunkowy*, [w:] tegoż, *Oko poematu*, Wrocław 1991;
- Makieła K., *Recykling wierszy - transgresje we wczesnej twórczości Adama Ważyka*, [w:] *Pęknięcia - granice - przemiany. Tożsamościowe transgresje w literaturze XX i XXI wieku*, red. J. Wróbel, Kraków 2013.
- Mętrak K., *Ocalić od zapomnienia...*, „Kino” 1974, nr 9.
- Nowaczewski A., *Szlifybryki i flâneurzy: figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk 2011.
- Nycz R., *Literatura: litery lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku Wagonu Adama Ważyka*, [w:] tegoż, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Orska J., *Aneks. Surrealistyczny „obraz-ruch”. Krytyczne lektury Adama Ważyka*, [w:] tejże, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019.
- Orska J., *Dziwna historia Adama Ważyka*, [w:] tejże, *Republika poetów. Poetyckość i polityczność w krytycznej praktyce*, Kraków 2013.
- Pietrzak W., *Nowa forma kołtuństwa*, „Prosto z Mostu” 1938 nr 47.
- Piwiński L., *Nowele Ważyka*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 30.
- Pomirowski L., *Wśród nowych książek*, „Kurier Poranny” 1929, nr 343
- Promiński M., *Mity codzienności*, „Sygnały” 1938, nr 40.
- Rogoziński J., *Nowa powieść Ważyka*, „Ateneum” 1938, nr 6.
- Sandauer A., *Byłem...*, Warszawa 1991.
- Sienkiewicz B., „*Metarealistyczna*” *interferencja obrazów w poezji Ważyka i Brzękowskiego*, [w:] tejże, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.
- Sosnowski A., *Posłowie (nota o autorze)*, [w:] A. Ważyk, *Wiersze i dwa poematy*, Wrocław 2011.
- Stawar A., *Adam Ważyk „Człowiek w burem ubraniu”*, Miesięcznik Literacki 1930, nr 2.
- Śpiewak J., *O twórczości Adama Ważyka*, „Łódź teatralna” 1947/48, nr 9.
- Święch J., *Ważyk metafizyczny?*, „Ruch Literacki” 2013, z. 1.
- Tomkowski J., *Za ciemne morze*, „Wyspa” 2013, nr 4.
- Trznadel J., *Wątpiący i empiryczny*, [w:] tegoż, *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*, Warszawa 1966;
- Walczak-Delanois D., *Inne oblicze awangardy. O międzywojennej poezji Jana Brzękowskiego, Jalu Kurka i Adama Ważyka*, Poznań 2001.
- Wójtowicz A., *Aneks do dziejów pierwszej awangardy. Epizod Adama Ważyka*, [w:] *Awangarda i krytyka. Kraje Europy środkowej i wschodniej*, red. J. Kornhauser, M. Szumna, M. Kmiecik, Kraków 2015.
- Wójtowicz A., *Nowa Sztuka: początek (i koniec)*, Kraków 2017.
- Zieliński M., *Powrót do Inkipo*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego 2*, red. Irena Maciejewska, Warszawa 1982.

Awangarda (teoria i praktyka):

- Antologia futuryzmu polskiego i nowej sztuki*, red. Z. Jarosiński, Wrocław 1978.
- Apollinaire G., *Heretyk i S-ka. Opowieści*, przeł. A. Ważyk, wyd. I, Warszawa 1928.
- Apollinaire G., *Duch nowych czasów i poeci*, przeł. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny” 1968 nr 6.
- Apollinaire G., *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław 1975.
- Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. J. Orska, A. Sosnowski, Poznań 2019.
- Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Baron-Milian M., *Procreation and Cooperation. On Futurist Reproduction Postulates*, trans. A. Wilczek, poems trans. J. Ziguras „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 34.
- Baron-Milian M., *Awangarda płodna i bezpłodna*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 2..
- Bobrowski Cz., *Czasopisma francuskie*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2 (4).
- Brucz S., *Spirale (fragment noweli)*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1 (1).
- Bürger P., *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2006.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber., red. nauk. K. Wilkoszewska. Kraków 2006.
- Cendrars B., *Poezje*, red. A. Ważyk, Warszawa 1962.
- Cocteau J., *Sekrety zawodowe (wybór fragmentów)*, przeł. A. Wat, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 2 (4).
- Dziadek A., *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999.
- Fazan J., *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Kraków 2010;
- Franczak J., *Poszukiwanie realności: światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.
- Gacki S.K., *Na drodze do nowego klasycyzmu*, „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1 (3).
- Gacki S.K., *Punkt wejścia Nowej Sztuki*, „Reflektor 1925, nr 2.
- Gacki S.K., *Sztuka ludzka*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.
- Grądział-Wojcik J., „*Jesteśmy czuli*”. *Polisensoryczność jako strategia poetycka polskich futurystów*, [w:] *W kręgu literatury i języka*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2012.
- Grądział-Wojcik J., *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peiper*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22.
- Heissenbüttel H., *Żadnych eksperymentów?*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie”, 2017, nr 11–12, s. 315–326).
- Hicken A., *Apollinaire, Cubism and Orphism*, London-New York 2002.
- Jasieński B., *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972.
- Kłuba A., *Peiper w Madrycie, czyli hiszpański topos*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.
- Kołtoński A., *O dzieł sztuki futurystycznym wartościowaniu*, „Zdrój” 1919, z. 6.
- Kornhauser Ja., *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*, Kraków 2015.
- Kornhauser Ju., Zagajewski A., *Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974.
- Kurek J., *Elementy: linia prosta*, „Linia” 1932, nr 4.
- Lentas B., *Tadeusz Peiper w Hiszpanii*, Gdańsk 2011.
- Łapiński Z., „*Psychosomatyczne są te moje wiersze*”. (*Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia*), „Teksty Drugie” 2002, nr 6.
- Łobodowski J., *Pisarz rewolucyjny w teraźniejszości*, „Dźwigary” 1934/35, nr 2.
- Mirandola F., *Uproszczony sposób (Groteska)*, „Maski” 1918, z. 24 i z. 25.

- Morawski S., *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wyb. i opr. P.J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007.
- Orska J., *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.
- Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*, red. P. Rypson, Warszawa, 2015.
- Peiper T., *Iwaszkiewicz idjota*, „Zwrotnica” 1923, nr 4.
- Peiper T., *Sprawa językowa*, „Zwrotnica” 1923, nr 4.
- Peiper T., *Tędy. Nowe usta. Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979.
- Poggioli R., *The Theory of the Avant-garde*, trans. G. Fitzgerald, Cambridge-Masachusetts, 1981.
- Przyboś J., „Poiein” – znaczy: robić, [w:] tegoż, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Przyboś J., *Człowiek w rzeczach*, „Zwrotnica” 1926, nr 7.
- Przyboś J., *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, koment. oprac. A. Legeżyńska, Wrocław 1989.
- Sienkiewicz B., *Poznanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007.
- Stempowski J., *Chimera jako zwierzę pociągowe*, [w:] tegoż, *Szkice literackie, t. I: Chimera jako zwierzę pociągowe 1929-1941*, wyb. i oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1988.
- Stern A., *O poetach Nowej Sztuki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.
- Świeściak A., *Fikcja awangardy?*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6.
- Turowski A., *Granice awangardy*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy: studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R.W. Kluszczyński, Łódź 1985.
- Turowski A., *Wielka utopia awangardy: artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990.
- Waśkiewicz A., „Nowy klasycyzm” Stefana Kordiana Gackiego, [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Kłak, Katowice 1983.
- Wat A., *Korespondencja*, t. I, wybrała, opracowała, przypisami i posłowiem opatrzyła A. Kowalczykowa, Warszawa 2005.
- Wat. A., *Bosel, Chaplin, Dempsey, Edison i M-elle Mimi*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.
- Wójtowicz A., *Nowa Sztuka: początek (i koniec)*, Kraków 2017.
- Zaleski M., *Przygoda drugiej awangardy*, wyd. II, Wrocław 2000.

Pozostałe:

- Agamben G., *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
- Auden W.H., *O czytaniu*, przeł. H. Krzeczkowski [w:] tegoż, *Ręka farbiarza i inne eseje*, wybór M. Sprusiński, J. Zieliński, wstęp J. Zieliński, Warszawa 1988.
- Benjamin W., *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, posł. opatrzył Z. Bauman, Warszawa 2005.
- Berger A.-E., *Scènes d'aumône: misère et poésie au XIXe siècle*, Paris: Honoré Champion, 2005.
- Bieńkowski Z., *Model człowieka*, [w:] tegoż, *Modelunki: szkice literackie*, Warszawa 1966.
- Bierezin J., *Do młodego poety współczesnego*, [w:] tegoż, *Linia życia*, Łódź 1999.
- Bogalecki P., *Mimowolna mimologia. Mit kratylejski a polski strukturalizm*, [w:] *Strukturalizm w Europie Środkowej i Wschodniej - wizje i rewizje*, red. D. Ulicka, W. Bolecki, Warszawa 2012.
- Bourdieu P., *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006.

- Bugaj R., *Hermetyzm*, Wrocław 1991.
- Butor M., *Filozofia umeblowania*, [w:] *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, przeł. J. Guze, Warszawa 1971.
- Certeau de M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- Clair R. St., *Poetry, politics, and the body in Rimbaud: lyrical material*, Oxford: Oxford University Press 2018.
- Czapliński P., *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.
- Czapliński P., *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*, [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch i B. Kaniewska, Poznań 1999.
- Czeremski M., *Struktura mitów: w stronę metonimii*, Kraków 2009.
- Czym jest antropologia literatury? Pytanie o początek literatury. Z Danielem Fabre rozmawia Paweł Rodak*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4.
- Debord G., *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. oraz wstępem i komentarzem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Derrida J., *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie”, nr 11–12/1998.
- Dobbs B.J.T., *Janus Faces of Genius: The Role of Alchemy in Newton's Thought*, London-New York: Cambridge 1991.
- Dobbs B.J.T., *The Foundation of Newtons Alchemy or "The hunting of the Greene Lyon"*, London-New York, Cambridge 1975.
- Dunin K., *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004.
- Dziadek A., *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Katowice 2006.
- Ferenc W., *Na początku była filozofia... Od alchemii do chemii*, Lublin 1998.
- Filipowicz A., *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Gdańsk 2013.
- Garbal Ł., Szczerba D., *Nota edytorska do reedycji miesięcznika „Europa”*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2.
- Genette G., *Mimologics*, przeł. T. E. Morgan, Lincolnd&London 1995.
- Glensk U., *Historie słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków 2014.
- Gutorow J., *W sercu słońca* [w:] tegoż, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007.
- Hertz Z., *Listy do Czesława Miłosza 1952–1979*, wybór, oprac. R. Gorczyńska, Paryż 1992.
- Hubicki W., *Z dziejów chemii i alchemii*, Warszawa 1991.
- Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, wyd. IX, Warszawa 2020.
- Illuoz E., *Consuming the Romantic Utopia. Love and Cultural Contradictions of Capitalism*, University of California Press: Berkley-Los Angeles-London 1997.
- Illuoz E., *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Z. Siembierowicz, Kraków 2010.
- Irzykowski K., *Simmel*, „Maski” 1918, z. 30.
- Jakobson R., *Co to jest poezja?*, przeł. M. R. Meyenowa [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, pod red. M. R. Mayenowej, t. 2, Warszawa 1989.
- Jameson F., *Postmodernizm albo logika kultura późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Kraków 2011.
- Jankowicz G., *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, Kraków 2003.
- Johnson B.S., *Przełożona w normie. Komedia geriatryczna*, przeł. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Kalaga W., *The Reader's Throat: To Cut or not to Cut?*, [w:] *Discourses/Texts/Contexts*, red. W. Kalaga i T. Sławek, Katowice 1990.
- Karpowicz A., *Panoptykon pisma*, „Kultura współczesna” 2009, z. 2.

- Kijowski A., *Ze szkoły szyderców*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 23.
- Koper S., *Życie prywatne elit władzy PRL*, Warszawa 2015.
- Koziołek R., *Czytelnik powinien być niczym latająca ryba – wywiad z prof. Ryszardem Koziołkiem*, <http://niewinni-czarodzieje.pl/ljn-%E2%80%9Eczytelnik-powinien-byc-niczym-latajaca-ryba%E2%80%9D-%E2%80%93wywiad-z-prof-ryszardem-koziolkiem>
- Kuncewicz P., *Agonia i nadzieja. T. 2: Literatura polska od 1939*, Warszawa 1994.
- Laskowski P., *Maszyny wojenne. Georges Sorel i strategie radykalnej filozofii politycznej*, Warszawa 2011.
- Léon-Dufour X., *Słownik Teologii Biblijnej*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1990..
- Linde S.B., *Słownik języka polskiego. Tom I, część I*, Warszawa 1807.
- Literatura i polityczność. Na temat związków literatury, literaturoznawstwa i polityki rozmawiają Krystyna Kłosińska, Krzysztof Uniłowski, Ryszard Koziołek, Zbigniew Kadhubek i Paweł Tomczok*, [w:] *Teoria nad-interpretacją?*, red. J. Olejniczak, M. Baron, P. Tomczok, Katowice 2012.
- Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*, G. Jankowicz et al., Kraków 2014.
- Lyonnet S., L. Sabourin, *Sin, Redemption, and Sacrifice: a Biblical and Patristic Study*, Rome, Italy 1998.
- MacCanell D., *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, Warszawa 2005.
- Markiewicz H., *Obrachunki lalkarskie*, „Wielogłos” 2008, nr 2.
- Markowski M.P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007,
- Masłoń K., *Kontrapunkty Jonasza Kofty*, „Rzeczpospolita” 2011, nr z 16 VII.
- Matywiecki P., *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.
- Mazzio C., *The Inarticulate Renaissance: Language Trouble in an Age of Eloquence*, University of Pennsylvania Press 2009.
- Meillassoux Q., *Liczba i syrena: rozszyfrowanie Rzutu kości Stéphane'a Mallarmégo*, przeł. Piotr Herbich, Warszawa 2019.
- Milewski S., *Ciemne sprawy międzywojnia*, Warszawa 2002.
- Miłosz Cz., *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993.
- Miłosz Cz., *Inne abecadło*, Kraków 1998.
- Miłosz Cz., *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 2007.
- Mladjenović M., *The History of Early Nuclear Physics (1896-1931)*, Singapore-New Jersey-London-Hong Kong 1992.
- Nancy J.-L., *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- Napierski S., *Od Baudelaire'a do nadrealistów. Przedmowy i szkice z nowoczesnej literatury francuskiej*, Warszawa 1933.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Olejniczak J., *Inflacja – deflacja. Szkice o literaturoznawczej teorii i praktyce*, Warszawa 2016.
- Orska J., *Brzozowski and the Italians*, [w:] *Stanislaw Brzozowski and the Migration of Ideas. Transnational Perspectives on the Intellectual Field in Twentieth-Century Poland and Beyond*, red. J. Herlth, E. M. Świdorski, Bielefeld, Germany: Transcript Verlags, 2019.
- Parandowski J., *Alchemia słowa*, wyd. V, Warszawa 1976.
- Piwożński M., *Co czytać? Poradnik dla czytających książki*, Kraków 1932.
- Poimandres*, wstęp, tłum. i komentarz. ks. W. Myszor, „Studia Theologica Varsaviensia” 15, 1977, nr 1.
- Prokop J., *Wyobrażenia pod nadzorem. Z dziejów literatury i polityki w PRL*, Kraków 1994.
- Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.

- Rakoczy M., *Polityki pisma. Szkice plenerowe z pajdocentrycznej nowoczesności*, Warszawa 2018.
- Rancière J., Rockhill G., *Janusowe oblicze sztuki*, [w:] *Estetyka jako polityka*, red. J. Rancière, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007.
- Rembowska-Pluciennik A., *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012.
- Rimbaud A., *Poezje wybrane*, oprac. i przedm. opatrzył A. Ważyk, Warszawa 1949.
- Ross K., *Communal Luxury. The Political Imaginary of the Paris Commune*, London-New York: Verso 2015;
- Ross K., *Rimbaud and the Resistance to Work*, "Representations" 1987, nr 19.
- Ross K., *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*, foreword T. Eagleton;
- Saussure de F., *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 2002.
- Sendyka R., *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków 2006.
- Shore M., *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozzarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Warszawa 2008.
- Sloterdijk P., *Gniew i czas: esej polityczno-psychologiczny*, przeł. A. Żychliński, Warszawa 2011.
- Snow Ch. P., *Dwie kultury*, Warszawa 1999.
- Sobieraj S., *Alchemia wyobraźni. Rezonans twórczości Tadeusza Micińskiego w poezji międzywojennej*, Częstochowa 2002.
- Sontag S., *Choroba jako metafora. – AIDS i jego metafory*, przeł. J. Anders, Kraków 2016.
- Sosnowski A., *Sylwetki i cienie*, Wrocław 2012.
- Stala M., *Pejzaż człowieka. Młodopolskie wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994.
- Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997.
- Steiner G., *Zerwany kontrakt*, przeł. O. Kubińska, Warszawa 1994.
- Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.
- Sulima R., *Moda na codzienność: kategoria „codzienności” w kulturze ponowoczesnej*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4.
- Śliwiński P., *Swój obcy* [w:] *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. P. Śliwiński, Poznań 2012.
- Świadomość krytyki. Ankieta „Wielogłosu”, „Wielogłos” 2011, nr 1 (9).
- Thaddeus J.T., *The Self-Splitting Atom: The History of the Rutherford-Soddy Collaboration*, London 1977.
- Tomczok P., *Brzozowski a empiriokrytycyzm*, [w:] *Stanisław Brzozowski: ko-repetycje*, tom 2, red. T. Mizerkiewicz, A. Skrendo, K. Uniłowski, Katowice 2013.
- Tyrmand L., *Dziennik 1954. Wersja oryginalna*, Kraków 2011.
- Watowa O., *Wszystko co najważniejsze...*, Warszawa 2011.
- White H., *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*, przeł. A. Marciniak, [w:] tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2010.
- Wojda D., *Złoty kurz. O jednej metaforze Bolesława Leśmiana*, „Przestrzenie Teorii” 25. Poznań 2016.
- Wójtowicz A., *Transmutacja utopii. „Nowoczesna alchemia” i nauka w Mirandzie Antoniego Langego*, „Ruch Literacki” 2016, z.1.
- Zaleski M., *Poeci i czytelnicy. O strategiach pisarskich i stylach recepcji*, [w:] *Problemy awangardy*, pod red. T. Kłaka, Katowice 1983.
- Żółkiewski S., *Kultura literacka 1918-1932*, Wrocław 1973.

STRESZCZENIE

Cena istnienia. Relacje literatury i ekonomii w twórczości Adama Ważyka

Celem rozprawy jest zbadanie i opisanie relacji między literaturą i ekonomią w twórczości Adama Ważyka. Element ekonomiczny zostaje w niej potraktowany możliwie szeroko i na sposób zantropologizowany: jako refleksja nad różnorodnymi systemami wymiany i sposobami ich organizacji. Prowadzi to zarówno do poszukiwania w dziełach oddźwięków szkół ekonomicznych, śledzenia abstrakcji ekonomicznych i sposobów, na jakie zmagają się z nimi autor, ale też do rekonstrukcji wyobraźni ekonomicznej awangardy jako podstawy do przemyslenia dalszych dziejów całej formacji. Element historycznoliteracki sprowadza się do szczegółowych analiz poezji, prozy, prób dramatycznych oraz eseistyki Ważyka, ale także jego autokreacji autorskiej jako człowieka księgi, bohatera własnych esejów i nowel.

W obszernym rozdziale pierwszym zostaje omówiona teoretyczna podstawa pracy oraz pokrótce zrekonstruowana historia spotkań dyskursów ekonomicznego i literackiego. Szczególną uwagę poświęca się zbudowaniu metodologicznych podstaw takiego spotkania, popartych historią studiów nad ekonomiami symbolicznymi. Omówione zostają główne patronaty i kierunki teoretyczne: antropologia ekonomiczna i studia nad darem, koncepcje wymiany symbolicznej Jeana Baudrillarda, numizmatyki Jean-Josepha Goux, ontosemiologii Jochena Hörischa oraz ekonomii literatury w projektach Marca Shell'a i *New Economic Criticism*.

Rozdział drugi poświęcony jest kulturowej rekonstrukcji awangardowego myślenia o ekonomii i źródłom popularności analogii ekonomicznej na początku XX wieku. Rozpoczynają go tropy etymologiczne, kończą zaś uwagi o wpływie empiriokrytycyzmu na całą formację. Przechodzą one w szkicową próbę zarysowania trzech systemów ekonomii symbolicznych w estetykach pokrewnych Ważykowi: futuryzmie, „Zwrotnicy” oraz teoriach „nowego klasycyzmu” Stefana Kordiana Gackiego.

W rozdziale trzecim omówiona została sylwetka Ważyka w świetle rodzinnych korzeni autora oraz jego fascynacji światem liczb, która składa się na późniejsze, nieoczywiste zainteresowanie matematyką oraz tematyką ekonomiczną. Omówiono zawarty w esejach i prozie stosunek pisarza do dwóch ekonomicznych szkół: neoklasycznej (figura *homo oeconomicus*) i marksistowskiej oraz do kupiectwa i mieszczaństwa.

Kolejna część poświęcona została prozie. Stanowi ekonomiczną lekturę przedwojennych opowiadań, powieści (*Mitów rodzinnych* i *Epizodu*) oraz tekstów socrealistycznych, na które składają się m.in. dramaty i scenariusze filmowe Ważyka. Opisanie zostają abstrakcje ekonomiczne oraz to, w jaki sposób autor przechodzi w ich śledzeniu od marksistowsko pojętej krytyki klasowej (zmierzch mieszczaństwa, problem pracy i wyzysku, alienacja i fałszywa świadomość) do całościowej krytyki ekonomicznej maszyny nowoczesności jako urządzenia zmieniającego materię w spekulatywną abstrakcję.

Rozdział piąty, poświęcony głównie poezji, jest próbą pokazania „zaworu bezpieczeństwa”, którego szukał Ważyk w literaturze jako gwarancie obecności. „Nowoczesna alchemia”, z charakterystyczną dla niej fantazją zapanowania nad mechanizmami wymiany i ustabilizowania przepływu znaków, byłaby jedną z kluczowych metafor ekonomii symbolicznej autora, a zarazem kontrdyskursem, próbującym ośwoić jego lęk przed dematerializującym się, upłynniającym światem późnej nowoczesności.

Podobnym „zaworem”, nieuchronnie związanym z tytułowym pytaniem o cenę istnienia, jest też analizowana w rozdziale szóstym dyskretna cielesność Ważyka: początek i kres empirii, a zarazem płaszczyzna wymiany konkretnego, jednostkowego życia na literacki korpus dzieł. Ostatni z rozdziałów poświęcony został ekonomii piśmiennej. Szczegółowo omówione są w nim zaprojektowane przez autora figury czytelników, jako produkty systemu estetycznego i jako emancypacyjna resztką (głos), która wymyka się władzy pisma.

W zakończeniu powraca się do sylwetki Ważyka oraz do jego poezji. Na przykładzie wiersza *Lot* rozwija się problematykę ekonomii zbawienia, próbując zrekonstruować mit świeckiego odkupienia autora *Mitów rodzinnych*.

SUMMARY

The Price of Existence. Relationships between Literature and Economics in Adam Ważyk's Oeuvres

The dissertation aims at analysing and describing the relationship between literature and economics in the works of Adam Ważyk. The aspects of economics is treated as broadly as possible. It is also anthropologised in a certain way: as considerations on various systems of exchange and ways of organising them. It leads to the search of tones of certain economic schools in Ważyk's works, tracking down the economic abstractions and ways in which the author deals with them. It also provokes the reconstruction of the economics thought of the avant-garde as the basis for re-thinking the future of the entire formation. The literary element considers detailed analyses of poetry, prose, attempts at drama and essay, along with Ważyk's self-creation as the man of the book, protagonist of his own essays and novels.

Chapter One comprehensively discusses the theoretical foundations of the dissertation and briefly reconstructs the history of the interplay between the economic and literary discourses. Particular attention is devoted to establishing the methodological basis for each encounter, based on the record of studies of symbolic economies. This part of the dissertation shows main patronages and theoretical directions: economic anthropology and research on gift-giving, Jean Baudrillard's concept of symbolic exchange, Jean-Joseph Goux's numismatics, Jochen Hörisch's monetary ontosemiology, Marc Shell's economy of literature as well as *New Economic Criticism*.

Chapter Two focuses on the cultural reconstruction of the avant-garde approach to economics and the source of popularity of economic analogies in the early 20th century. It begins with etymological tropes and leads to remarks on the influence of empirio-criticism on the entire formation. Then, the chapter attempts to sketch the three systems of symbolic economies in the aesthetics important to Ważyk: futurism, the "Zwrotnica" journal and the theories of "new classicism" by Stefan Kordian Gacki.

Chapter Three presents Ważyk from the perspective of his family and fascination with numbers, which contributes to the later unobvious fascination with mathematics and economic ideas. It discusses the attitude of the author towards two economic schools, clearly visible in the essays and prose: neoclassicism (the figure of *homo oeconomicus*) and Marxism, along with the merchant class and the bourgeoisie.

The next part of the thesis is devoted to prose. It presents an economics-oriented reading of pre-war stories, novels (*Mity rodzinne* and *Epizod*) and social realism texts, such as Ważyk's theatre plays and film scenarios. It describes economic abstractions and the manner in which the author moves from tracking them in a Marxist understanding of class criticism (twilight of the townspeople, the problem of work and extortion, alienation and false identity) to a general criticism of the economic machine of modernity as the tool (*apparatus*) of changing matter into speculative abstracts.

Chapter Five, mainly focused on poetry, aims at showing the “safety valve” that Ważyk sought in literature as the guarantor of existence. The so-called “modern alchemy”, with its typical fantasy of ruling over the mechanisms of exchange and stabilising the flow of signs, would become one of the key metaphors in the symbolic economy of the author. It would appear as the counter-discourse to fight Ważyk's fear of the dematerialising, volatile world of late modernity.

A similar “valve”, undoubtedly tied with the question of the price of existence stated in the title, is the discreet corporality of Ważyk. It is analysed in Chapter Six: beginning and end of the empirical, along with the plan of transforming a specific, individual life into a corpora of literary works. The last chapter is devoted to scriptural economy. It discusses in detail the figures of readers as designed by the author, presenting them as products of the aesthetic system and looking for the emancipatory residue (voice) that escapes the reign of the script.

Towards the end, the dissertation returns to Ważyk and his poetry. On the example of the poem entitled *Lot*, it aims to expand the idea of the economy of salvation, trying to reconstruct the myth of secular salvation of the author of *Mity rodzinne*.