

NIESPOKOJNI. WYMILCZANY INNO-TEKST

Andrzej ZIENIEWICZ (Uniwersytet Warszawski)

ORCID: 0000-0003-3918-2748

„My niespokojni, ślepi i epoce wierni...”
Czesław Miłosz!

Epizodyczność – epickość

Wróciłem po 30 latach, więc właściwie czytam na nowo². I w tej lekturze *Niespokojni* odsłaniają się jako portret artysty modernistycznego z czasów młodości. Ale tylko w pierwszej, która od razu wymusza drugą. Bo pisanie Lipskiego wciąga

¹ Cz. Miłosz, *O książce*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Warszawa 2011, s. 73.

² Winien jestem wyjaśnienie dotyczące konstrukcji szkicu. Ponieważ o lata spóźnione (tak się złożyło) zapoznanie się z *Niespokojnymi* było olśnieniem, odkryciem. Wyładowaniem emocjonalnym, które, gdy przyszło – najdosłowniej w y m u s i ł o interpretację. Pisząc jednak, rozpoznawałem równocześnie stan badań nad twórczością Leo Lipskiego. I nagle uświadomiłem sobie szansę losu. To, że moje opóźnione-olśnione spojrzenie na *Niespokojnych* jest z u p e ł n i e odmienne niż piszących o tej książce badaczy. Ukształtowane bardziej przez kontekst macierzysty utworu – z końca dwudziestolecia międzywojennego, z katastrofizmu, z Tomasza Manna – a nie głównie przez kontekst technik badawczych początku XXI w., z sylwą, z traumą, z Lacanem, a obecnie w zafascynowaniu maranizmem i tekstowością afatyczną. Odmienne zarówno w interpretacji, jak w samym stylu interpretacji. Najkrócej – i n a c z e j zobaczyłem i n n y c h *Niespokojnych*. I zamiast sporządzać protokół rozbieżności, pomyślałem, żeby pójść za przygodą. Odsunąć przeglądane opracowania, bo skoro już widzę odmienność, to może pozwolić książce, by przemówiła do mnie i przeze mnie, z tamtego czasu utraczonego, swoją „nagą” tekstowością (to by się Lipskiemu spodobało), a nie tym, co o niej dotąd pisano. Czym ryzykuję? Najwyżej niefortunną interpretacją, ale może uda się coś od-tworzyć, pójść odmienną ścieżką, zobaczyć jakiejś brakujące ogniwo.

w schizofreniczny niepokój – szyfrem nierozpoznanej intensywności. Napisałem, że powieść odsłania się, ale naprawdę się nie odsłania. Wystylizowana i rozgrzebaną ukazuje przekrój wielu warstw, kilku projektów artystycznych naraz, danych we fragmentach (pozornie) ani gotowych sytuacyjnie, ani kompozycyjnie, ani narracyjnie. Są w nich głosy, noty, komentarze, projekty scen, próby stylu, ale one – widzimy to – nie dałyby się zamknąć w żadnej fabule. Wiszą w powietrzu, wspominane, widmowe; ich epickiego azymutu nie można uchwycić. Są tylko ułożonymi względem siebie scenami niepokoju. Są z aury końca dwudziestolecia, opowiadają kogoś wcześniejszego, wieloma głosami (bohaterów i bohaterek) mówią to, co Adam Ważyk zanotował w wojennym wierszu o sobie sprzed września: „ty znasz niepokój, ja wiem wszystko”³. Narrator *Niespokojnych* też jest z dwóch czasów. Najgłębiej zaangażowany w tamtą teraźniejszość, jednak oddzielony łagrową gólgotą od „niepokoju”, który opowiada i który znaczy tu zawisnięcie w jakiejś tużprzedwojennej pauzie historycznej, psychologicznej, artystycznej, w kłębowisku „dróg donikąd”, by wziąć tytuł jednego z rozdziałów opowieści.

Opowieści prostej-zawiłej, co jest częstym wyrażeniem Lipskiego; „najbardziej prostej i wielokrotnie zawiłej” (N, s. 30)⁴. Bo niby *Niespokojni* są o dzieciństwie

Stąd w tekście zamierzony brak odwołań do ważnych studiów o Lipskim, zarówno do podstawowej monografii H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*, Izabelin 1998, jak i do J. Błahego, *Literatura jako lustro. O projekcji i odbiciach fizjologicznych w twórczości Leo Lipskiego*, Szczecin 2009, a także do artykułów: M. Tomczok, *Bracia Żydzi, siostry sarny. Postmaranizm (intuicyjny) w „Sarnim braciszku” Leo Lipskiego* i A. Zająca, *Maksimum wygnania. Marginalne parodie i marańskie rozszczepienia Leo Lipskiego* (oba [w:] *Marani literatury polskiej*, red. P. Bogalecki, A. Lipszyc, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020) czy do A. Lipszyc, *Leo Lipski: część śmierci*, [w:] tegoż *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018.

Nie nawiązywałem do tych rozważań, ponieważ moje czytanie poszło, intuicyjną ekskursją, w odmiennym kierunku. Ku niezrealizowanej w dwudziestoleciu postaci myśli katastroficznej, ku rozważaniu „perwersji” i neurozy jako napędu stylistycznego, ku kontestacji mannowskiej epiki, skażonej impotencją-kaligrafią, ku pomysłem erotyki ryzyka, w mistyfikacjach i misteriach związanych ze świadomym ryzykowaniem w radykalnych ruchach społecznych (prawicowym i lewicowym) przedwojnia, a też ku temu, jak literatura s p r z e d apokalipsy może być czytana po niej. A czy ta ekskursja okaże się wystarczająco „niespokojna”, by sprostać książce – zobaczymy.

Jeszcze uwaga formalna. Moje spóźnione przeczytanie *Niespokojnych* wzięło się stąd, że kiedyś, w latach 90., zapoznałem się z wydanym przez wydawnictwo FIS wyborem: L. Lipski, *Śmierć i dziewczyna*, Lublin (b. r.). W tym wydaniu są opowiadania z *Niespokojnych*, które jednak żadnego pojęcia o c a ł o ś c i tej książki (planowanej, uporządkowanej czy tylko brulionowej) nie dają. Dopiero w wydaniu paryskim, w *Powrocie*, dostajemy korpus tekstu, pozwalający ogarnąć myślą interpretacyjną, trafną czy nie, jakiś jego pisarski zamysł – dzięki temu, że w tomie, oprócz pełnej wersji *Niespokojnych*, znajduje się prawie cała dostępna badaczom spuścizna pisarza. Wydał mi się tak ważny, że idąc za nim, pomijam dużo wewnątrztekstowych dyskusji Lipskiego, filozoficznych odwołań, literackich nawiązań itd.

³ A. Ważyk, *Fotografia*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1978, s. 108.

⁴ Wszystkie cytaty z utworów L. Lipskiego, o ile nie wskazano inaczej, pochodzą z wydania: L. Lipski, *Powrót*, wyb., oprac., wstęp A. Maciejowska, Paryż– Kraków 2015. Cytaty oznaczam pierwszą literą tytułu: N – *Niespokojni*, D – *Dzień i noc*, W – *Waadi*, P – *Powrót*, oraz numerami stron.

i początkach pisarskich, i stanowią wystylizowane erotyczne wspomnienie, z opalizującą symboliką artystycznej tajemnicy, i szkicem środowiska młodzieży artystycznej końca dwudziestolecia (między gimnazjum a studiami, z początkami twórczości), ale w jakimś momencie uświadamiamy sobie, że czytamy coś zupełnie innego – jak portret niemożliwej dziewczyny Picassa, widzianej jednocześnie z profilu i *en face*. Portret dwuogniskowy, gdyż młodość w *Niespokojnych* rysowana jest z bliska, pod soczewką wrażliwości wydelikacowanej i łatwopalnej, a nagle panoramicznie wobec katastrofy. Wrażliwości rzeczystwej, więc dotkniętej niewiarą w „przedwojenne” psychologizowania – odsyłającą tę konwencję na pawlacz. I jakby właśnie z takiego pawlacza wyjęte są autofikcje o dojrzewaniu artysty, szkice o materii biograficznej przeniesionej w prozę, kolejno o świecie dziecka (Emila), o domu rodzinnym, o adolescencji, z jej zachłystami lekturowymi i erotycznymi, z epizodami homoseksualnymi – a wszystko w stylu i w klimacie Krakowa końca lat 30. XX w.

I tak dotąd te niewydane zapiski czytano; może „oddzielnie”. Jako książkę wczesną, gdy ważny był *Piotruś*, i sprzed choroby, która stygmatyzuje późniejsze pisanie. Tymczasem trzeba je czytać razem z *Dniem i nocą*, z opowiadaniem o łagrze w Wołgogradzie, napisanym dopiero po roku 1953, podczas gdy *Niespokojni* są gotowi w roku 1948. Bez *Dnia i nocy* jednak nie otworzą się szyfry *w c z e ś n i e j s z e g o* opowiadania, które je zmieniają – z wyznania w wykład, ze zbioru epizodów w epos, z dygresji w traktat, z ekshibicji w medytację⁵.

Naprawdę zacząłem *c z y t a ć Niespokojnych*, gdy domyśliłem się, na co wskazuje *Św. Paweł*. Dana jako wstęp do dziejącej się w przedwojniu powieści relacja o dogorywaniu w szpitalu w Teheranie, relacja na pewno z lat 40., mignięcie wspomnienia perskich kokot, pytających żołnierzy: „Finish Johnny?” (N, s. 27). Bo idzie o to, że to interludium wskazuje nie tylko na wygnańczą traumę-depresję, chętnie psychoanalizowaną przez badaczy, ale na ważny *p i s a r s k i*, literacki sens ruchu stąd-tam, z czasów już powojennych, poлагrowych, w koniec lat 30. Ruchu, który

⁵ Sprawa ostatecznego zakończenia *Niespokojnych* nie jest jasna – korzystam tu z ustaleń Olgi Osińskiej (jej poszukiwań archiwalnych), które wskazują, że około 1948 r. tekst był już koncepcyjnie „kompletny” w takim sensie, że później autor wprowadzał w nim tylko drobne zmiany – retusze. W Archiwum Emigracji spoczywa z kolei zeszyt Lipskiego, w którym najwcześniejsza data jest z czerwca 1943. W zeszycie znajdują się zapiski, w których – jak na konferencji „Doświadczenie – pamięć – pismo: życie i twórczość Leo Lipskiego” (25–26 listopada 2021 r.) dowiedziałem się z wypowiedzi Agnieszki Maciejowskiej i Olgi Osińskiej – powracają postaci znane z *Niespokojnych* (np. Ewa czy Emil) oraz wątki powtarzające się w opowiadaniach takich jak *Waadi* czy *Dzień i noc*, co pozwala przypuszczać, jak mówiły badaczki, że opowiadania te powstawały niemal równoległe z *Niespokojnymi* i, być może, pierwotnie miały stanowić drugą część tej powieści (którą, jak wiemy, Lipski planował przecież napisać); zob.: Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, sygn. AE/LL, Notatki do twórczości Leo Lipskiego, 2.

Referatu wysłuchałem, gdy ten artykuł był już gotowy – informacja ta jednak potwierdza moje intuicje, wyczytane z samej lektury *Niespokojnych*, że zostały do nich, fabularnie wcześniejszych, transponowane wątki i urazy łagrowe późniejsze, jako własności świata przedstawionego, który w *Niespokojnych* jeszcze przecież nie zaistniał.

przywołuje w y m i l c z a n y i n n o - t e k s t (tak to będę nazywał). Odnalezioną wewnętrzną (i bardzo sekretną) miarę opowiadanego.

Lepiej to ukazać na przykładzie i dopiero później skomentować. Mówiąc najkrócej. *Niespokojni* pisani są ekspresjami, w których zakochały się Przybyszewski (owszem, naczytany Nietzschego), zwierzeniami bardzo wysmakowanymi, w stylu młodopolsko-katastroficznym. O tym, jak dwunastolatkowi „runęli bogowie, już dawno nadpsuci i nadgnili, tak że jego przerażenia nie powodował sam fakt upadku, lecz to, że odbył się on z tak małym hałasem” i została po nich „duża wyrwa i olbrzymia pustka. [...] I modlił się do Boga, którego nie było, i modlił się do siebie, nie wierząc, że będzie to jego przeznaczeniem” (N, s. 57–58). Ale dlaczego p r z e d takimi wyznaniem, przyszłego artysty, ma się rozumieć, dostajemy w *Św. Pawle* wojenne-szpitalne rozmyślania trzydziestolatka (i artysty na pewno już zrealizowanego) i w nich wyznanie, które mógłby napisać Borowski:

I siedzę na dnie i czekam. Jestem podobny do mokrej szmaty, do psów po deszczu. Moje czekanie jest napięte i wytężone. Czekam aż obrazy podniosą się przede mną jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących je udami, aż mieszają się w wielkim składzie potu, strachu i otępienia i odsłonią to, co było przedtem – iżby okazało się, że ja, który byłem przeznaczony ku śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań i słów życie, które wyrośnie na nawozie ze mnie i z tych, którzy zgnili (N, s. 30).

Jeśli nie uciec w metaforę (i w psychoanalizę) przed tymi słowami, to one znaczą, że ja-pisarz musiałem przejść przez łagier, by dać e p i c k ą miarę słów i zdań. Możliwą dopiero po zesłaniu na budowę kanału Wołga–Don. Zgoda, chodzi o graniczność doświadczenia. Ale czemu akurat słów i zdań o dzieciństwie i nastoletnich przygodach miłosnych z końca dwudziestolecia? Czemu piórem zanurzonym w przedwojennym czasie literackim i – na pierwszy rzut oka przynajmniej – wiernym egzaltacji katastroficznego stylu, z nalotami mannowskimi, a jakże. A w przedtackie, w inicjalnym *Św. Pawle*, ten testament łagrowy. Czemu?

Otóż to jest pierwszy znak inno-tekstu⁶ przenikającego *Niespokojnych*. Sytuujący ich wobec pamięci i cielesności – j e d n o c z e ś n i e . Bo wobec pamięci n a -

⁶ Określam tak domysł możliwości alternatywnego czytania zapisu, gdy w nim pojawiają się słowa, motywy, sytuacje dane we fragmentach, wtrącone, ale skrycie odnoszące do innego utworu i tam znajdujące objaśnienie. Nie w porządku intertekstualności, lecz biograficznego szyfru. Przykładowo – fascynacja erotyczna delikatnymi palcami Janka wirtuoza i palcami na policzku w grze miłosnej (motyw erotyczno-artystyczny) w *Niespokojnych* mają swój inno-tekst w *Dniu i nocy*, w obozowej orkiestrze grającej na 40-stopniowym mrozie, i w paradzie „artystów” łagru, symulantów, psychicznych...: „Defilada. Na podium stoję ja, jako przedstawiciel szańcaści [...]. Orkiestra gra u szerokiego wejścia. Na takim zimnie. No, no. [...] Stachanowcy, łamagi, spryciarze, symulanci. Formują się jeszcze w mroku, wypelzają w jaskrawe światło orkiestry, potem giną w tumanie. Zaczyna sypać śnieg. Fufajki podarte, buty z opon, łapcie. Krzyki formujących. [...] Naprzód. Palce owinięte szmatami. I tak zgrabieją, braciszkuwie” (D, s. 168). Inny przykład – w *Niespokojnych* ojciec Emila to Filip, inaczej „mały k.”. W *Dniu i nocy* „na mojej pryczy siedzi mały krawiec z K.”. Ojciec

bolałej. Takiej, która odżywa się. Psychologicznie Św. Paweł przypomina w targnięcie, spotykane w zaburzeniach stresu potraumatycznego. Zobaczenie nagle, np. na ulicy, osób bliskich, które zginęły na wojnie; takie nawiedzenia-widma. Gdy pamięć bolesna wyrzuca na powierzchnię jawy obrazy i n t e n s y w n i e j s z e od widzianego, gdy w halucynacji pęka rzeczywistość-fikcja, co skutkuje lękiem i poczuciem derealizacji. Gdy przez (wspominane) palce Janka-wirtuoza w i d z i s i ę zgrabiałe palce łagrowych muzyków. Natomiast literacko taki inicjał z innego czasu unieważnia egzaltację przedstawienia i gwałtownie spiętrza nową koncepcję lektury, trudną, bo w y m i l c z a n ą i zawiłą, w prostocie nie do nazwania. Żeby przedstawić to coś, tę tekstualność wymilczaną, odbitą od dna pamięci łagrowej, która naznacza *Niespokojnych* sekretem, przypomnę najpierw oświeceniński wiersz Borowskiego, list *Do narzeczonej*, a potem fragment z *Kamiennego świata* tegoż autora, pisany mniej więcej w tym samym czasie (trochę później), co Św. Paweł. Fragment wiersza:

I oto chwalca człowieka, leżę na pryczy baraku
i chwytam, jak ptaka lot, w palce legendę i mit,
lecz próżno w oczy człowiecze patrzę szukając znaku.
Jest tylko łopata i ziemia, człowiek i zupy litr.

[..]

Emila to bakteriolog, zakażający zwierzęta różnymi zarazkami, a poznajemy go w scenie, gdy Emil chce się wykręcić od szkoły. Emil-Leo z *Dnia i nocy* to lek-pom dzielący łagrowców na chorych: do szpitala, i na symulantów, chcących wykręcić się od roboty. Nie chodzi tu o aluzje tekstowe do *Dnia i nocy*, bo tego opowiadania jeszcze nie ma. Tylko o motywy pisane tak, że znający *Dzień i noc* czytelnik w i d z i , że autor (nie: figura narratora) mówiący w *Niespokojnych* o palcach kochanka wirtuoza albo o zwierzętach w laboratorium „małego k.” ma w pamięci p ó Ź n i e j s z ą (a jeszcze nienapisaną) wersję-imaginację tych motywów. Wie, że gruźlica Krystyny w sanatorium („Krystyna nigdy już stąd nie wyjdzie”) ma swój odpowiednik w zdaniu Olgi-naczelniczki: „Nie ma znaczenia, jak długo siedzisz”. Że gdy Emil zazdrosny o Ewę, i alternatywnie o Janka, „boczy się” na nią i sięga do szafki w laboratorium małego k. po eter, by odpluć w poczucie nieistnienia (ze zwidem samobójczym), to Wania w *Dniu i nocy*, gdy rzuciła go Natia, sięga alternatywnie po Emila-Leo („A ty – ty do mnie chodź”), a potem pije denaturat i eter (z szafki ambulatorium), a Leo dowie się od Olgi-naczelniczki, która na niego „przestała się boczyć”, że Wania samobójczo „tam poszedł na druty”. Przez Natię, a „może gdzieś po pijanemu usnął. Może go Natia przytuliła. Może wstąpił do nieba, ponieważ tak mało istniał” (D, s. 186–187). I takich koincydencji jest wiele. Właściwie cali *Niespokojni* zbudowani są na inno-tekście – jakby z dna pamięci – z jeszcze nienapisanego *Dnia i nocy*, z *Waadi*, z *Powrotu*. I nie chodzi o traumę, o emanację podświadomego, tzn. o u j a w n i e n i e , czyli odreagowanie. Właściwsze będzie chyba użycie pojęcia memu. W informatyce znaczy on najmniejszą jednostkę możliwą do zapamiętania. Idzie jednak o skłonność memu do r e p l i k o w a n i a s i ę . O skłonność do r e p l i k o w a n i a s i ę czegoś głębino- podtekstowego, jakichś memów pamięci bolesnej, która każdy z kluczowych motywów *Niespokojnych* sekretnie konfrontuje z późniejszą, ale j e s z c z e n i e n a p i s a n ą rzeczywistością łagrową, tak że motywy *Niespokojnych* jakby stygmatyzowane są pisarską wiedzą o tym, czym stały się później (w łagrze), naznaczane przez to osobliwą innością-tęgo-samego. Stąd inno-tekst. Nie podświadome i nie symbol, nie struktura, nie mapa... – ale coś z głębi (jak z wiersza Czechowicza) „nienazwane, niejasne”. Coś.

Oto flegmona i tyfus, oto komora i gaz,
Oto jest ogień i popiół – ciało na wietrze niczyje.
Oto się rodzi epos, woła tragiczny czas.
Podnoszę ręce do twarzy. I milczę. Tak, Mario, żyję⁷.

Ciało na wietrze niczyje. Żyjący ludzki popiół. Obrazy, których nie da się zapomnieć. Enumeracyjnie zestawione z flegmoną i tyfusem, pryczą i litrem zupy. Ten wiersz mógłby znaleźć się w opowiadaniu *Dzień i noc*, tak jest podobny do opowieści o ludziach na budowie Kanału: „To nic wam nie pomoże, braciszku, ja wiem. Obudzi was wiatr znad Wołgi, z którym mówiłem w nocy. Obudzicie się ze szronem na rzęsach. Biada tym, co nie jedzą zupy” (D, s. 166). Po kilku latach Borowski napisze we wstępie do *Kamiennego świata*, że porządkuje papiery, a

ponieważ świat dzisiejszy jeszcze się nie rozwiął, wyjmuję czyste kartki, rozkładam je pedantycznie na biurku i, przymknąwszy oczy, staram się odnaleźć w sobie tkliwą przyjaźń dla robotników znad szyn tramwajowych, dla wiejskich bab z fałszywą śmietaną, pociągów z towarem, ciemniejącego nieba nad ruinami, dla przechodniów z alei i dla nowych futryn, a nawet dla żony wycierającej talerze – i z wielkim wysiłkiem intelektualnym pragnę uchwycić prawdziwy sens widzianych rzeczy, ludzi i zdarzeń. Zamierzam bowiem napisać wielkie, wieczyste dzieło epickie, godne tego nieprzemijającego, trudnego, jakby wyciosanego w kamieniu świata⁸.

Otóż Lipski w pisanej zaraz po wojnie powieści robi dokładnie to samo. Stara się, przymknąwszy oczy, odnaleźć w sobie „tkliwą przyjaźń” – tyle że nie dla ludzi widzianych za oknem, ale dla towarzyszy niespokojnej młodości. Zobaczyć ich w epickim spojrzeniu-wspomnieniu, jak fruujące motyle, na samym progu świata, który za chwilę przestanie istnieć, a zamiast niego pojawi się to, co kamienne i nieubłagane. I można tu spokojnie dodać: „...aby stworzyć ze zdań i słów życie, które wyrośnie na nawozie ze mnie i z tych, którzy zgnili” (N, s. 30). Zestawienie fragmentu utworu Lipskiego z wierszem i prozą Borowskiego pozwala coś dostrzec. Tę samą poobozową intensywność rozpaczy, przyłożoną bezpośrednio do literatury. Oto flegmona i tyfus, mówi Borowski, oto owszeni i żywi, mówi Lipski, a obaj wiedzą, że mają do napisania epos, to znaczy rzecz na miarę eposu, bo innej miary niż ostateczna to pisanie nie przyjmie. Ten epos Lipskiego, to właśnie *Niespokojni*. Lecz ich epicki sens jest ukryty głęboko, w memach inno-tekstu, w ich przebitkach łączących do sensu „epizodycznego”, bo pytanie o ostateczność obu autorom kojarzy się wyłącznie ze śmiercią o s t a t e c z n i e zdemitologizowaną, epizodyczną i nieepicką. (Uwaga autorska: Zdaję sobie sprawę, że termin, którym posługuję się w niniejszym artykule, „mem”, używany jest zarówno w informatyce, jak i semiotyce – ponieważ jednak został on wprowadzony jedynie przy okazji próby interpretacji całokształtu twórczości Lipskiego, zdecydowałem się sprawę tę poruszyć skróto w w przypisie – zob.: przypis 6 – i nie rozbijać toku historycznoliterackiej

⁷ T. Borowski, *Do narzeczonej*, [w:] *Kolumbowie i współcześni. Antologia poezji polskiej po roku 1939*, red. A. Lam, Warszawa 1972, s. 51–52.

⁸ Tenże, *Kamienny świat*, Warszawa 1948, s. 13.

narracji). A bohaterom *Niespokojnych* je s z c z e się nie kojarzyło. Późniejsze tekstowo, a chronologicznie wcześniejsze wyznania nastolatka o upadku bogów inaczej czytamy, gdy już wiadomo, w co bogowie upadli. U Lipskiego – w nawóz, u Borowskiego – w popiół. Tak jak zdanie: „ponieważ świat się jeszcze nie rozwiął⁹” trzeba umieć zrozumieć. Nie jest bowiem deklaracją solipsystyczną, tylko w y m i l c z a n ą konstatacją: ...choć został spalony.

Podobnych w y m i l c z eń znajduje się w *Niespokojnych* dużo. Fragmentów-wtargnięć z innej rzeczywistości, danych w jednym, w dwóch słowach, albo niedopowiedzeń, gdy „całość” zdania można odnaleźć w *Dniu i nocy*. Tak, właśnie. W opowiadaniu, którego – powtarzam – t e k s t o w o jeszcze nie ma. Bo ono zostanie napisane dopiero po roku 1953. Ale już gdzieś istnieje. Gdzieś. W pamięci oddalanej, niechcianej. Literacko jeszcze niegotowej, by ją podjąć. I daje o sobie znać jako w t a r g n i ę c i a . Podobne jak u Borowskiego, tyle że u Lipskiego one do czego innego odnoszą. Bo enumeracja jawi się obu autorom jako pisarska formuła świata łagru czy obozu („łopata i ziemia, człowiek i zupy litr¹⁰”). Świata niepoddającego się żadnej filozoficznej czy literackiej stylizacji, odartego już ze wszystkich stylistycznych obłonek, lecz jeśli dla Borowskiego formułą obozu, jego prawdą, jest styl zimny, który odsłonić ma bezlitosną logikę systemu („pomiędzy jednym a drugim cornerem zagazowano trzy tysiące ludzi”¹¹), to dla Lipskiego – nie. Łagier odsłania mu się w innym wymiarze – w niesamowitym ugnioście „strachu i ośpienia”, budzącym przerażenie i prymitywnym jednocześnie. I w stylu, w szczerości wyznania napiętym jak zakłęcie. Gdyż Lipski w *strojce* nie widzi miejsca kaźni, tylko zmaterializowaną groźbę lęku-przymusu. I dopełniony los – osoby i, jakoś, świata. Los-budowę w stepowej nocy, niepojętą w okrucieństwie wobec życia i w grozie pracy niewolniczej, brocząca tysiącami trupów. Lecz brocząca nie zagładą, tylko bolesnością istnienia-poraniaenia. I ono jest neurotyczne. W lęku i przymusie bliskie *numinosum*, tajemnicy porażającej i odniesionej do instynktownego (cokolwiek to znaczy) pojmowania religii. O strasznej w lodowatym mroku Elektrowni:

Uzbecy mówili „Faro”. To znaczyło „Faraon”. I bali się. Obwieszona spawaczami wyglądała z daleka jak brylant. Już dwie turbiny szły, ale tego nie było słyhać. Stuświecowe żarówki, przyrządy elektryczne w kuchni. Podnosiły się powoli mgły i Ona, czworokątna, olbrzymia, bez okien, jednym ramieniem obejmująca Wołgę, unosiła się w górę i opadała, wśród błysków elektrosprawaczy. Uzbecy mruzcili: – Faro. Mówili po tym tak cicho, że można to było wziąć za złudzenie: – On (D, s. 165–166).

Imienia boskiego nie można wypowiadać. Tak brzmiał jeden z początkowych akapitów opowiadania *Dzień i noc*, które z kolei kończy się następująco:

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ T. Borowski, *Ludzie, którzy szli*, [w]: tegoż, *Pożegnanie z Marią i inne opowiadania*, Warszawa 1961, s.124.

Widać tylko zarysy idących. Wznoszą się, im dalej od bramy. Elektrownia żarzy się. Ma wszystkie cechy boskości. Nawet utopiła 50 000 ludzi, gdy zerwała się tama. Módl się za nami! Przebacź nam, jako i my nie przebaczymy naszym winowajcom! Tuż obok jest godzina śmierci naszej. HUUU! (D, s. 187).

Krzyk, mający odstraszyć demony, zamiast: amen. Nie kiedyś, ale tuż obok jest godzina śmierci naszej. To przedchrześcijańskie. Jak żyjący popiół albo jak ciała na wietrze niczyje. Numinotycznie-neurotyczne. Niepojęte w prostocie-zawiłości, którą wyczytujemy z enumeracji mających zastąpić opis. Niemożliwy, gdy skrajności przeniknęły się. Niemożliwy, choć Borowski pisze, że na pryczy baraku „chwyta w palce legendę i mit”. Niewypowiadalny jednak, jak imię b o g a - o s t a t e c z n o - ś c i spalonej czy rozrzuconej na nawóz. Tak samo Lipski sprawozdaje *strojkę*: jako *numinosum*. *Numinosum* żyjące w opowieści i to wymuszonej, bo ona „nie chce nas zostawić w spokoju”, bo „podnosi się w obrazach”. W opowieści o życiu pod takim ciśnieniem – okrucieństwa, zimna, głodu, niewolniczej pracy – że to życie widzimy z i n t e n s y f i k o w a n e do form ostatecznych, skrajnych w biologii i w uczuciach. I w tym naznaczone natężeniem i półśnem, z jednoczesnym poczuciem prawie nieistnienia, o krok od tysięcy trupów zaskorupałych w lodowym krematorium. Tego „Tak, Mario, żyję” nie da się opowiedzieć, ale ono, utkwione jak oścień w najgłębszej pamięci naznaczy każdą inną opowieść swoim inicjałem. Nie wierzgaj przeciw ościeniowi – mówi Pismo. Lipski wie o tym, że pisze wtargnięcia – nagle, jak porażenie prądem (motywy iskier w *Niespokojnych*) – ale i to, co od wtargnięć uwalnia. „Zwierzę, któremu utkwiała strzała w grzbiecie; tarza się, biega, ryczy, pluje, krew zalewa mu oczy; strzała tkwi. Nie ma ludzi, i nikt nie wyciągnie strzały. Każdy z nas jest zamknięty we własnej nocy, sam” (N, s. 28). *A Dzień i noc* zaczyna się tak:

Zostawcie mnie wszyscy w spokoju. Razem z waszymi obłąkaniami i wścieklicznymi. Pozwólcie mi nachylić głowę, pomału, jak nad strumieniem, który płynie. On odbije mój zmienny obraz wraz z majakami sprzed wielu lat. Pozwólcie mi go na chwilę zobaczyć (D, s. 165).

Takim właśnie obrazem-majakiem „sprzed wielu lat”, przypominanym, by odwrócić myśl od obrazów „owszonych i żywych” są *Niespokojni*. Dlatego zaczynają się od przedtaktu, w którym zbiegają się wszystkie ich motywy. Zbiegają się w tym, co niewypowiadalne. „Finish Johnny?”.

Laboratorium (ciała) i więzienie (pisania)

Zatem Św. Paweł to inno-tekst. Wskazówka, że *numinosum* łagru zostało w y m i l - c z a n e¹² w *Niespokojnych*. Jak? To później. Ale czym są oni sami? W tym opub-

¹² Dodam w przypisie, by nie rozbijać narracji. Ten zamysł epicki najdokładniej tłumaczą motta. „Prawie wszystkie prototypy osób występujących w tej książce, zginęły. Typy – nie istnieją. Może to i lepiej”. To pierwsze motto. Mówi, że utwór nie jest fikcją, ale też nie ma

likowanym maszynopisie powieści (?), przymiarek do niej (?), szkicowanych obrazów (?), scen miłosnych w brulionach (?). Trudno nie głowić się, nad czym Lipski tak pracował, stukając lewą ręką w maszynę, ściągając notatki z debiutanckich prób prozy, rozwijając je, szlifując, by w powojennym Teheranie, Bejrucie i Tel Awiwie rysować sceny z Krakowa czy jakiegoś miasteczka nad morzem (sanatorium?), opowiadać kilkoma narracjami. Ale co? Po prostu sceny z dojrzewania, prowokacyjne fantazmaty erotyczne, eksperymenty literackie?

Otóż, zacząłem naprawdę c z y t a ć *Niespokojnych*, gdy zrozumiałem, że opozycja epizodyczne/epickie (pamiętane/głębinowe) konstruuje Lipskiemu styl, bo w nim czynność opowiadania/przypominania napina się między pamięcią pragnienia, czyli e p i z o d u młodej zmysłowości, eksperymentu z ciałem, „perwersji” i radosnego wyrafinowania, a pamięcią g ł ę b i, uwięzioną w niewypowiedzianym (w bólu, w przymusie, w łagrze). I figurę tej opozycji, dla samego Lipskiego „prostej-zawilej”, próbuje nam on po kolei objaśniać w opowieści idącej zawsze od perwersji do uwięzienia, w obrazach-metaforach, w których ciało jest laboratorium życia, a pisanie – jakąś ostatecznością. I że Lipski nie wiedział, dokąd kompozycyjnie zmierza, gdy konfigurował swoje sceny ze świata zaginionego. Bo je pisał ze względu na to, co o n e mu opowiadały. One – jemu. Względem fikcji i kompozycji perspektywa jest tu odwrócona. Nie autor scenę, ale scena w y m y ś l a autora i komponuje go, tzn. udostępnia mu biograficzne szyfry samowiedzy ukrytej, by dowiedział się, kim jest. Ale kim jest jako artysta. Tzn. jako ten, komu figura wspomnienia rozwija się, ramowana przez inno-tekst (jeszcze) zatajonej pamięci. Sztuka pamięci i sztuka pisania dopełniają się tu antytetycznie. I głębiej niż retoryka pozostają ze sobą w intymnym, c i e l e s n y m związku. Związku lęku i przymusu. Lęku przed neurotycznym wspomnieniem i przymusu jego zastępczego-wcześniejszego, „przedwojennego” opisu. Myślę, że autor, sądził, iż właśnie to go kompozycyjnie prowadzi, i żadnej ciągłości akcji *Niespokojni* nie realizują, bo realizują inny zamysł. Sceny autobiograficznej mądrzejszej od twórcy. Niby-fikcji zdolnej wywabić z udręczonej pamięci sprawy zasadnicze dla artysty, epoki, rzeczywistości, wywieść na jaśnię tajemniki techniki artystycznej autokreacji, czyli odsłonić to, co Gombrowicz nazywał „krążeniem wokół tajemnych bram ogrodu mojego”¹³. Takim ogrodem dla Lipskiego jest *strojka*, i szerzej, wygnanie, i to do niej autor się (w neurotycznym półśnie) zbliża. Niżej powiem jak, ale na odpowiedź, czy taką

już żadnej kontynuacji, żadnego t u, bo „prototypy” zginęły t a m. Razem z „typami”, tzn. z ich artystycznymi osobowościami, które po katastrofie nie są już możliwe. Trzecie motto jest z Leonarda da Vinci: „Wiem, że wielu ludzi powie, iż książka ta jest bezużyteczna, a będą to ci, o których Demetriusz rzekł, że nie więcej zważa na wiatry wywołujące w ich ustach słowa, niż na wiatry wychodzące tyłem...”. Myśl więc, że Lipskiemu chodzi tylko o skandalizującą erotykę, o stylowe wspomnienia z epoki czy o labilną męsko-kobietą tożsamość, nie więcej jest warta niż wiadome wiatry. A drugie, środkowe motto jest z Eklezjasty: „...Jest czas obłapiania...” Koh 3,4. Wystarczy zajrzeć, by zobaczyć, co zostało w y m i l c z a n e. Czas miłowania i czas nienawiści, czas pokoju i czas wojny. Czas szukania i czas tracenia. Dokładnie jak w zdaniu Borowskiego, że świat się „jeszcze nie rozwiął...”. *Niespokojni* są o tym, co w c z e ś n i e j s z e, o poprzedzającym.

¹³ W. Gombrowicz, *Dziennik. 1957–1961*, red. J. Błoński, Kraków 1989, s. 141.

miał koncepcję całości, naprowadza także *Św. Paweł*, jakby artystyczne postscriptum do *Czarodziejskiej góry*. A to jest ważne odniesienie *Niespokojnych* – szczególnie rozpatrywane w drugim rozdziale, w *Drogach donikąd*. Bo oni, ci niespokojni, są jak Castorp, pensjonariuszami międzyczasu epoki (którzy jeszcze nie doznali szoku wojny, uwięzienia, wygnania), ale i jak on – uczestnikami pewnej sytuacji edukacyjnej i erotycznej, tylko wyciągają z niej odmienne wnioski. Rzec można, *Czarodziejska góra* kończy się tam, gdzie się *Św. Paweł* zaczyna. Castorp, mianowicie, dostaje powołanie do wojska i z siedmioletnich wywczasów (oraz marzeń o Kławdii) budzi go koszmar okopów I wojny światowej. Lecz wyobraźmy sobie Hansa (czy przeżył, czy udusił go gaz nad Sommą, czy wyszedł ze szpitala półżywy po tyfusie?), który po wojnie sam zabiera się do pisania *Czarodziejskiej góry* – jako powieści autobiograficznej. Z czym teraz skojarzy mu się erotyczny motyw czerwonego ołówka? Z krechą na mapie, zaznaczającą pozycję nieprzyjaciela w lesku pod Ypres? A z czym tamto dwuznaczne, erotycznie-mortualne zdjęcie rentgenowskie? Ze szpitalem polowym zapchany chorymi na flegmonę? A tajemnicza słowiańskość (azjatyckość) madame Chauchat? Może z perskimi prostytutkami, pytającymi: „Finish Johny?”. A może, nasz Castorp ze *Św. Pawła* zacznie wspominać czasy Davos-Krakowa i nagle zorientuje się, że to wszystko już tam było. W jakiejś prefiguracji. Był łagier (z klatkami dla zwierząt) i prostytutka Joanny (barak dla Uzbeków), i głęboko wbijana igła. Było, niby inicjalno-testamentowy obraz-szyfr minionej epoki, zawierający już w formach sekretnych to, co miało nadejść. I trzeba cofnąć się, by wyminąć późniejsze obrazy narzucane przez koszmar. Ale on tam też potrafi wtargnąć. Gdy teraz czytać *Niespokojnych* w tej odwróconej perspektywie wspomnienia-odkodowania, które objaśnia autorowi jego samego z przeszłości przez światło przez teraźniejszość (odniesienia do łagru są w *Niespokojnych* widmowe, jak zarys piersi Kławdii na kliszy rentgenowskiej), to narzuca się myśl-pytanie o status tych prześwieleń. Czym one są, te gromadzone w *Niespokojnych* obrazy-sceny, niby zwyczajne, a jakby obrzędowe, z pół-skrytym zarysem magiczno-eschatologicznym, rozpiętym między pragnieniem i obroną. Z nieodpartym wrażeniem, że Lipski coś – dla niego też tajemnicze – układa w sceny-epizody. Zacznę od kluczowej i poniekąd klasycznej, bo chętnie cytowanej sceny, która to pragnienie i obronę uokluje w dzieciennym pokoju, a ściślej, w ubikacji.

Najczęściej, gdy mu nie dawano spokoju, wchodził pod łóżko i trzeba go było stamtąd wyciągać łaską ojca. W krańcowym wypadku zamykał się w klozecie, i mama, i kucharka namawiała go godzinami, by zechciał wyjść. Ale on wiedział, że jeśli wyjdzie, to go zbiją, i że im dłużej siedzi, tym bardziej go będą bili. Wtedy oglądał na ścianach magiczne znaki i obrazy, którymi, jak ludzie pierwotni jaskinie, pokrywał klozet, i gryzł palce ze złości, strachu i zdenerwowania. W końcu mówił:

- Mamo...
- No, co?
- Jeśli ja wyjdę, to nie zbijesz mnie?
- Nie. (Wiedział, że to nieprawda).

– Na pewno?

– Na pewno. (Wiedział, że to nieprawda).

– I nie pójdę jutro do szkoły?

– Nie pójdiesz. (Wiedział, że to nieprawda).

I nie otwierał.

Za drzwiami matka krzyczała. On czekał, aż przyjdzie ojciec, pan z długą brodą i niebieskimi oczami, który nie pozwalał go bić, ale interesował się nim zbyt mało (N, s. 49–50).

Tak wygląda spotkanie z najmłodszym Emilem. Brzemienne w skutki artystyczne, jak inicjalna scena *Ferdydurke*. Tam do Józia przychodzi Pimko i „zapędza go w młodość”. Gdy jednak *Ferdydurke* otwiera się kluczem wyzwolenia od „siebie” (człowiek jest takim, jakim go zrobią inni), to *Niespokojnych* otwiera scena przeciwie-podobnego doświadczenia – uwięzienia w o b e c innego, w stężeniu pragnienia i przerażenia.

Jest to więc sytuacja neurotyczna zamknięcia, z zadzierzgniętym węzłem lęku-przymusu, r a m u j ą c a dalej opowieść i rozwijana w opowieść o sekrecie. Metafizycznym, ale tylko pobocznie w aluzji religijnej (laska siwobrodego Ojca), bo następnym krokiem w sekret jest wędrówka korytarzem do zwierząt laboratoryjnych.

Wziął Emila za rękę i poszli powoli przez korytarz, na którego końcu była pracownia: tam przebywały króliki, szczury i myszy. Ojciec wziął jednego za uszy.

– Patrz, teraz wbiję mu igłę do serca. To go będzie trochę tylko bolało. Potem będzie zdrow. Przytrzymaj mu nogi.

I gdy igła doszła do serca, królik zrobił zdziwioną minę, przestał się poruszać i strzykawką napełniła się krwią (N, s. 55–56)¹⁴.

To są wspomnienia, ale też „sceny pierwotne” – bo uwięzienie w lęku-przymusie, prześwietlone przez laboratorium z nieszczęsnymi zwierzętami, jest też inicjałem objawiania się bóstwa Elektrowni: „A że czterech nurków zostało przygniecionych do siatek i że ich próbowali ratować przez trzy dni, ale w końcu dali spokój” (D, s. 171). A ten znów los bycia więźniem najbardziej ostatecznych sytuacji „już utonięcia”, wygnania, choroby – to jakby kłamry przeczuć rzucone od pragnień-lęków małego Emila do przymusów poranionej pamięci Lipskiego-egzula. Emil z ubikacji pyta, czy nie wykręci się od szkoły. Leo w 15 minut wyciągnie z ambulatorium 76 „symulantów”, chcących wykręcić się od roboty. Emil nad wiek mądrze wie, że mama kłamie (że nie będzie bicia). Leo, wygnany na obcy łód widzi w swoim losie figurę najstarszego realizmu, rzucenia na „margines marginesu” historii. Na tym marginesie wygnanie, prostytutka, pisarstwo, jawią się czymś dziwnie podobnym – w ich zrozumianym kłamstwie. I przeglądają się w przewrażliwionych

¹⁴ Pomyślmy o ostatnim zdaniu *Piotrusia*: „I wtedy wejdą zwierzęta do twojego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi”; L. Lipski, *Piotruś*, s. 256.

niepokojach, np. gdy Emil zaczyna płakać, bo Ewa powiedziała mu, że jego przytulenie „nie sprawiło jej przyjemności”. Emil powtarza: „już utonął, już utonął” (w otchłani żalu, ma się rozumieć) (N, s. 87). I jego komedianctwo pięknie rymuje się z obojętnością kurtyzan (a młodziutka Ewa marzy, by być prostytutką), zaś bohater *Powrotu*, którego możemy chyba utożsamiać z Emilem, kilka lat później pozna inną sytuację przytulania się bez przyjemności, „utopiony” w celi lwowskiego więzienia:

Potem, kiedy miałem spać przytulałem się do młodego studenta chorego na Basedowa, do kieszonkowca, który bardzo ładnie śpiewał idiotyczne piosenki, i w ogóle do wielu ludzi, którzy śmierdzieli, sapali, cmokali we śnie, jak gdyby ssali smoczek, gwizdali, pocili się i mruzczyli. [...] Nawet to mnie nie przejęło, gdy pewnej nocy jubiler-gruzlik próbował uważać mnie za swoją żonę (P, s. 159).

Ale z drugiej strony, artystycznym odkryciem *Niespokojnych* jest to właśnie, że najbardziej wyrafinowane, czy „perwersyjne” doznania erotyczne mają w łagrze swoje odpowiedniki. Że można je mierzyć tamtą miarą. Sprawdzać tamtym inno-tekstem. *Niespokojni* to pacjenci z Davos, którym coś wydaje się „nienormalne”, choć podniecające. Natomiast Lipski-Leo wie, co potrafi być normą w sytuacji bardziej rudymenarnej. Igor na pryczy mówi do niego: „Czy mógłbyś... Ja nie miałem w życiu kobiety” (D, s. 182).

A przed wojną, w pierwszym rozdziale *Niespokojnych*, najprawdziwiej patrząca na życie bohaterka, prostytutka Joanna (jakby oko autora spoglądające w opowieść) mówi:

Mam 23 lata i nic mi się nie chce. Nie chcę nawet dużo pieniędzy. [...] Mam tylko od czasu do czasu małą zachciankę, małą ochotę na 3-dniową przygodę, nic więcej. Wydaje mi się, że płynę po życiu jak napęczniały, biały topielec po letniej, brudnej wodzie. Ale, gdy widzi się, jak wszyscy latają koło swoich interesów, jak pies za suką, jak robią się ważni, to może już lepiej pływać (N, s. 31).

Dodajmy: niż utonąć (w banalności, w przeciętności). Płynięcie-utopienie, lęk-przymus, pragnienie-prostytucja, rozwiną się w *Niespokojnych* właśnie na tle inno-tekstu w całą gamę „erotyczno-artystycznych” figur, wyrafinowanych w pragnieniu perwersji i w jej „profesjonalizacji” na literackim warsztacie:

Papier jest beczelnie biały, chodzę koło niego jak pies dookoła suki. Krążę uparcie. Próbuję zająć z jednej strony, z drugiej. Ściany pochylają się nade mną i wyginają jak widziane przez wodę. Oglądam w lustrze wygniecioną twarz, która już dawno przestała być moją twarzą (N, s. 29).

Można powiedzieć: znaki „utonięcia” z dwóch poziomów idiomu autobiograficznego. Z poziomu powojennej tułaczki, gdzie są losem łagrowca, niewolnika, kurwy, ofiary, wygnańca (u Borowskiego: „zwycięzców krzyk, helotów marsz i głodny tłum cyrkowych zabaw”). Włóczęga po ulicach obcych miast, to jakby bycie na dnie historii. I z powidoku przedwojennego Krakowa, gdzie prostytutka Joanna i pisarz Emil są podobnie nieprzywiązani do żadnego społecznego obrządku – i też są tożsamościami niespokojnymi, dryfującymi. Seksualnie swobodni, sterują

swoim erosem, czyniąc z tego akt wolności i akt sztuki jednocześnie. Mówiąc metaforycznie: ich los nie jest pisany – sami piszą.

Domysł całości

Zanim zacznę czytać kolejne rozdziały opowieści Lipskiego, naszkicuję ją w moim domysle całości – tej całości, której jasno nie widać w rozwijanych w różne strony fragmentach, ale można ją wyczuć. I wedle mojego wycucia, jest to (miała być) opowieść (mannowska w skali rozważań) o kimś, komu młodość wypadła na samej krawędzi dwóch wrogich epok; ich tektoniczne ruchy wywołują olbrzymie napięcia. Świat niby zamarł w bezruchu, ale cała gramatyka historii wygina się, idzie od normalności w psychozę, od stabilności – w niewiadomy eksperyment, a bohater doświadcza tego w życiu, w sztuce i wraz z całym środowiskiem, tak że jego młodzieńcza niecierpliwość (niestabilność erotyki i tożsamości) staje się jakby laboratorium tej (przeczuwanej) zmiany; niby wyrafinowania, ale w istocie zapadnięcia w otchłań, w grozę, w przemoc, w prymityw. I teraz: całe pisanie *Niespokojnych* (narracja, szept wyznawczy, studium erotyczne, powidoki pamięci, quasi-wiersze, traumatyczne błyski) jest tak redagowane, by układało się na tym wygięciu; w podwójnym polu nawiązań i reminiscencji. Między obrazkami krakowskiego przedwojnia a (utopionym w łagrowej pamięci) epickim domysłem eschatologicznego dnia świata. Oraz, w drugim porządku, między wspomnieniem a esejem o sztuce, od radośnie wyrafinowanej erotyki Emila-bohatera do pisania na dzień losu, gdzie literatura jawi się jako coś bliskiego najstarszej profesji świata. I w polu tych nawiązań, w ich podwójnym oświetleniu, powoli obracają się, jakby w półśnie, trzy kompleksy-motywy, tyleż świadomości autorskiej, ile napiętego czasu: kompleks lęku-przemocy, erotyczny węzeł męsko-kobiecej tożsamości seksualnej i intuicja szczeroci-oszustwa literatury. Każdy z nich jawi się jako pre-figura, odbita w tylko przeczuwanym – post. Osobowość lękowo-przemocowa odbija się w późniejszym, łagrowym doświadczeniu granicznym, jako *numinosum* losu-więzienia. Erotycznie niestabilna tożsamość w wyrzuceniu na margines życia-historii (w figurze wygnańca), a dwuznaczność sztuki pisarskiej w losie pisarza-prostytutki.

Lecz to, co napisałem, jest, powiedzmy, streszczeniem *Czarodziejskiej góry* w kilku zdaniach, tzn. nie oddaje finezji wizyjnej i stylistycznej tych rozmyślań z Krakowa – Davos – Tel Awiwu, gdzie wszystkie słowa zaangażowane są w polu wieloznacznych odniesień. W układzie figur-anamnez, wspomnień ukrytych przed podmiotem, które dopiero opowieść z innego czasu wywabi, zarazem przerabiając je w motywy-klejnoty, w sensie konstrukcji i szlif. Ani słowa zbędnego, a każda fasetka błyska w inną stronę. Pooglądajmy je, spisując (trochę wygładzony) protokół lektury, ale drugiego czytania – bo dopiero wtedy widać rysunek – żeby zobaczyć, co tam po czym następuje i do czego odnosi.

Muzykalność czy perwersja (zarys problematyki literackiej)

Rzecz zaczyna się rozdziałem *Joanna I*. Wejściem po wielokropku (jakby w dowolnym momencie) w środek monologu myślowego prostytutki, prowokacyjnie rzeczowej wobec własnych zatrudnień. I zanim się zorientujemy, jesteśmy w samym środku eseju o literaturze.

Przygotowywał się kretyn do tej nocy bohaterskiej jak torreador. On ze swymi miżernymi orgazmnikami. [...] W szufladzie od stołu zobaczyłam przygotowanych 6 prezerwatyw i myślałam, że umrę ze śmiechu. Odsunęłam powoli 4 i zostawiłam 2. On się zmieszał i powiedział: – Mogą być na wszelki wypadek. – On załatwił na mnie szybko swoje sprawy. Myślałam podczas tego o P., jak on to robi, i zaczerwieniłam się (N, s. 30).

Pierwsze zdanie może być przypadkowym żartem z *Carmen*, choć skąd u prostytutki taka erudycja, ale już następne jawnie-żartobliwie odnosi do Celine'a, w prowokacyjnej brutalności opisu, ale też w „podróży do kresu nocy”. A znów myślenie w kategoriach sztuki pisarskiej, podróży klienta do kresu (jego) możliwości, kojarzone z chłodem profesjonalistki, bardzo literackim, kontrapunktuje z lalkowatą obojętnością-obcością Joanny, z jej zasypianiem, zapadaniem się w siebie, w myślenie o innym – a to znów jest replika inicjalnego obrazu ze *Św. Pawła*, obrazu-depresji pisarza na łóżku, „lalki z rozbitą głową”, jego szpitalnego „zanurzania się w noc jak w wodę, w której pływa księżyc i spełnione twarze sprzed siedmiu lat” (N, s. 29). Właśnie te spełnione (utopione) twarze są teraz wywabiane, a Joanna to medium przywołujące. Nie przypadkiem porte-parole autora, gdy prostytutka i pisarz pracują w tym samym; ich realizm krąży „jak pies koło suki”, wokół rudymenarnych sekretów życia i literatury. Gest Joanny, sceptyczny wobec małego k., dokładnie powtarza przecież stary jak świat żart profesjonalistek z klienta – „Finish Johnny?”. Czy tak samo „skończony” jest autor w *Św. Pawle*, gdy uwięziony w połączonych depresji, czeka w napięciu i wytężeniu „aż obrazy podniosą się przed nim jak przed zaklinaczem węże” (N, s. 30)? Imaginacja pisania-erekcji (też zresztą stara jak świat) jest tu filozofią, nie konceptem. Dotyka c i e l e s n o ś c i literatury, bo z jednej strony nie chodzi o intelektualizm, a z drugiej jest kwestią r o b i e n i a jej, w stylu przyklejonym do osoby, bez gromadzenia środków ponad możliwości. Zostaną bowiem, jako zbędne, zamiecione do szuflady. Żart? Tak, ale w głosach słyszanych przez dekadę. Jak u Ważyka: „Ty znasz niepokój, ja wiem wszystko”¹⁵. Taka właśnie osoba, jakby Joanna-Leo (bo Leo mówi jej głosem, ale i dopowiada od siebie, a wahanie ona-on jest znakiem tożsamości pisarza) będzie teraz rysowała sytuację epizodyczno-epicką przedwojennych *Niespokojnych*. Od pierwszych słów tożsamościowo labilną, erotycznie między pragnieniem a przymusem, intelektualnie niecierpliwą. W jej wspomnieniu zobaczymy parę osiemnastoletnich przyjaciół-kochanków, trzymających się za ręce, to Emil i Janek. Siedemnastoletnią Ewę, którą Joanna pamięta z czasów, gdy jeszcze nie miała pieniędzy i mieszkała „w tej

¹⁵ A. Ważyk, *Fotografia*.

zasranej dzielnicy nad rzeką. Boże, jak tam śmierdzi! Ona tam mieszka jeszcze, jest śliczna, trochę postrzelona, [...] biedna, [...] chce czegoś bardzo, tylko na razie nie wie czego” (N, s. 31).

„Zasrana dzielnica” to pewnie nadrzeczne getto, a artystyczne i naukowe ambicje bohaterów (wkrótce je poznamy) mają właśnie taki społeczny podtekst. Wyrwać się. Czy z biedy, czy z drobnomieszczańskiej przeciętności. Wyrwać się, idąc na ryzyko artystyczne lub, jak Joanna, życiowe – co w każdym razie spokrewni intelektualny niepokój z wykorzeniem i nieposłuszeństwem.

Następny rozdział, *Drogi donikąd*, przedstawi bohatera i rozwinie wątek metaliteracki. Pisany w trzeciej osobie, więc przez Leo, pozwoli nam jednak oglądać świat oczami Emila, a jest to świat pulsujący młodą erotyką i zachłannie krytyczną obserwacją. W scenie jedzenia lodów przez apetyczną czternastolatkę przypominającą oktostychy Iwaszkiewiczza. Będą więc poziomki, pocałunki w policzki i nakrapiane psy, ale zaraz znajdziemy się w sytuacji mannowskiej (z nawiązaniem do *Czarodziejskiej góry*), w sytuacji choroby i sztuki. Bohater dostanie dwa listy – jeden (od ojca) to opis rentgenów pani Krystyny, z bardzo zaawansowaną gruźlicą, a drugi, od Janka, to relacja z jego ćwiczeń pianisty-wirtuoza. Emil wrywa kartkę z zeszytu, „bo miał wstręt do pozorów systematyczności, do kartotek, brulionów. Uważał, że to są formy przymusu” (N, s. 35), i pisze zanot przyszłej powieści, o swoim „głodzie wiedzenia naprzód, [...] aby nie dać się zaskoczyć przez życie” (N, s. 37). Wspomina też służącą Marysię i świat dziecięcej magii Jano (siebie pięcioletniego?), szkicuje sytuację umierającego na raka ojca, oglądającego młodą żonę przytuloną do jej jeszcze młodszego kochanka, i to studium śmierci-zazdrości kojarzy z rozmową z ojcem, też o śmierci, a z matką o tęsknocie. Właściwie w tym miejscu wspomnienie-nowela jest już w myślach napisana, choć kończy się „męczącym crescendo”, ale że robi się czwarta, więc Emil idzie w odwiedzin do Krystyny (pokój nr 5 w sanatorium „Złocien”), by zamienić z nią słowa-zwierzenia o swoim pożądaniu – Krystyny właśnie. Ta trochę go lekceważy, a trochę uwodzi, świadoma literackości sceny: „Gdzie są moje roentgeny? Chyba nie chcesz, abym musiała się zgrywać na panią Chauchat?” (N, s. 38). Wrażenie literackości potęguje wejście Eli (od lodów) zakochanej pierwszą miłością „młodych cierpień” w Emilu. A dalej będzie o muzyce „na czterech fortepianach w czterech końcach pensjonatu” (N, s. 38). Gruziński książę-muzyk po francusku zachęci Emila do wycieczki w świat perwersji – i wszystko to robione na serio, w napięciu najbardziej literackiej literatury, gdy złoto liści asocjuje z nazwą pensjonatu, młodość pożądania z jesienią choroby, rozważania o wirtuozerii (muzycznej i literackiej) z wyrafinowaniem układów erotycznie alternatywnych, a Emil-pisarz:

płynie powoli po własnych zdaniach. Co ma powiedzieć Jano w ostatecznym, błagalnym i rozpaczliwym momencie? Wraca znów z prądem słów, natrafia na ten sam zakręt. Powoli przerzuca swoją przeszłość, swoje rozmowy z dziećmi. Jest przez chwilę naciągnięty jak struna, nim się ją puści, nim wyda dźwięk (N, s. 36).

Drogi donikąd pociągnięte na samą granicę wyrafinowania i kiczu są oczywiście dyskusją z *Czarodziejską górą*, dyskusją na tak-nie, ponieważ na tak powieść Manna artystycznie kłamuje życiową sytuację Emila i jego rówieśnych, pokolenia

z historycznej pauzy nie-czasu i nie-miejsca, co nadaje życiu i sztuce wyraz dekadentckiego niespełnienia, ale na nie jest sprzeciw wobec całej praktyki artystycznej hipotaksy, tej stylizacji sztuki-choroby, spiętrowanej z dyskursem muzyczno-epickiej konstrukcji świata i utworu. Lipski też chętnie to robi – ale pokazując, że umie, że siebie-Castorpa również potrafi zobaczyć w podobnych pretensjach – jednocześnie całą mannowską nadorganizację poddaje bezlitosnej krytyce. Owszem, mówi jakby, muzyczność konstrukcji jest ważna, ale nie zasadnicza, gdy w wypowiedzi chodzi o natężenie (dźwięk szarpniętej struny), o zmaganie libidynalnych sprzeczności, a nie auratyczno-symboliczne koincydencje. Bo Castorp to po trosze melancholik, natomiast Emil dojrzewa w domyśle i pragnieniu perwersji (co zresztą dotyczy całego pokolenia niespokojnych; oni swoje życie amplifikują, a nie kaligrafują). Innych też potrzebuje nauczycieli niż Naphta i Settembrini (prędzej takich jak Joanna i gruziński książę) i innych porad stylistycznych. Gdyż jego pisanie, owładnięte syndromem uwięźnięcia w lęku-przymusie i seksualnie zgłodniałe, usiłuje przenieść te namiętności na styl, więc zarówno pożądanie, jak i neurotyczne napięcie chce zatrzaskać w formule gnomicznej, uwięzić je w poincie. Natężonej jak w akcie erotycznym, a kwestie konstrukcji rozwiązywane będą (o tym później) na poziomie perwersji, wariacyjnej swobody erosa, a nie szydełkowania hipotaksy czy ćwiczenia sonatowego allegro. Do tej sprawy Lipski wraca zresztą licznymi dopowiedzeniami, z których najważniejsze jest małym traktatem o tremie. W rozdziale *Królestwo niebieskie* Emil notuje:

Świadomość zrodziła treść, w szerokim pojęciu, trema zrodziła choroby nerwowe, choroby nerwowe zrodziły... [...] Impotent dlatego nie może, ponieważ boi się, że nie będzie mógł. Pianista dlatego nie może grać, bo zdaje sobie sprawę, że może nie móc. [...] Uciekającego najczęściej goni się. Kto się boi, jest bity. Czy myślisz, że lunatyk potrafiłby chodzić po rynnicy, gdyby zdawał sobie sprawę, że chodzi po rynnicy. [...] Chcieć i nie móc albo nie chcieć i musieć, albo jedno i drugie. Czy ty myślisz, że między „chcieć” a „nie chcieć” jest jakaś różnica? Żadnej. Jedyny demon: świadome chcenie (N, s. 102–103).

W przełożeniu na warsztat pisarski jest to ważne rozpoznanie. Świadome chcenie, czyli „mannowska” kontrola stylu i wyrazu, zahacza o impotencję i nie w tym, że demon świadomości to demon niemożności, ale w tym, że sztuka („chcieć i nie móc albo nie chcieć i musieć”) rodzi się w skrajnym napięciu pragnienia i niemocy/przemocy – i temu właśnie (neurotycznemu) napięciu ma dać wyraz. Nieskuteczna jest więc, gdy pada ofiarą tremy, wtedy w impotencji milknie, ale jeszcze bardziej wtedy, kiedy węzeł neurotyczny rozplącze. Bo wtedy „znormalnieje” w estetyzującym gadulstwie. Istotą sprawy w sztuce jest zatem świadome zamknięcie się w kompleksie lęku-przymusu; zrobienie z siebie lunatycznego fanatyka neuroerotycznego na p i e c i a . Pisanie jest eksperymentem samo-uwięźnienia. Zrobienia z siebie zwierzęcia doświadczalnego. Ale też takim zwierzęciem czyni artystę epoka, rodzina, dzieciństwo. A czy nie z tego laboratorium z całych sił się wyrwyamy?

Zatem *Drogi donikąd* to wstępne, i w pigułce, wyznaczenie cierpień artysty, który szuka (i jeszcze nie znajduje) własnego głosu, ale też rozpoznanie walką, demonstracją usytuowania własnego i środowiskowego niepokoju wobec literatury (nie-

jako rewii stylów realistycznych), której drogami już pójść nie ma dokąd. Jest to także wpisana w prozę krytyka literacka i jakby wstęp, w intencji podobny do późniejszego szkicu Gombrowicza *Przeciw poetom*¹⁶. Bo mówi zarówno o nadmiarze estetyzmu zastanej literatury wobec położenia społecznego jej bohaterów (o cztery prezerwatywy za dużo), jak i o dziś najważniejszym metaartystycznym problemie – o przeniesieniu uwagi w epice z muzykalizacji na niepokój.

Mówi – na pozór powieścią. Bo, owszem, prezentacja środowiska i perypetii (hm!) bohaterów. Ale biada temu, kto będzie szukał w *Niespokojnych* relacji o zdarzeniach, fabuły, kulminacji. Zginie w chaosie. Jeśli jednak uchwycimy zasadę, że to nie relacja, ale studium, esej w epizodach – ułożonych wzdłuż opozycji melancholia–perwersja – to przesłanie stanie się jasne. I każdy rozdział *Niespokojnych* będzie do niego coś dopowiadał, wciąż krążąc wokół głównej kontradymcji.

Początkowy przedstawił sentymentalny wspominek bohaterów młodości, Emilia, Janka, Ewy – ale związanych przewrotnym erotycznym trójkątem – i zainstalował melancholijnie-perwersyjne medium narracji, jednogłos pisarza-prostytutki. Drugi, *Drogi donikąd*, metaliteracko wyjaśnił, dlaczego akurat taki narrator. Ano, rzekł pisarz, bo inaczej, tzn. muzycznie i elegancko, już się nie da. A teraz trzeci, będzie odpowiedzią na pytanie: a jak się da? *Obcy zapach*, czyli zapach kobiety, przyniesie opowieść o zdradzie, o potarganiu homoseksualnej przyjaźni. Poznamy całą trójkę, gdy jeden z pary przyjaciół, Janek, traci (hetero) dziewictwo w ramionach..., ale nie Ewy, tylko właśnie Joanny, która jest jej przyjaciółką-powiernicą, a także sporadyczną partnerką Emila (szalejącego z miłości do Ewy), jak również kochanką jego ojca – tak, tego od zbyt licznych prezerwatyw (będącego też jednym z duchowych „ojców” pisarstwa Emila-Leo) – jest więc Joanna faktycznie narratorem „wszechwiedzącym”, a przy okazji odsłania się, stopniowo, prosta-zawiła natura uczuć niespokojnych, do opowiedzenia tylko „perwersyjnie”, w literaturze chwiejnej tożsamości (seksualnej), sekretu i prowokacji, a nie „muzycznie” w nawiązaniach i powtórzeniach.

Następny rozdział *Mały Emil* jest biograficznie o najwcześniejszym chłopięctwie bohatera, a autokreacyjnie o tym, z czego robi się pisarstwo: mianowicie z kompleksu uwięzienia w lęku-przymusie, który skutkuje „męczącym crescendo” narracji zawiłej. Zagęszczanej w pointach i klaustrofobicznie zamkniętej między ścianami libidinalnego uwięzienia. Z wylotami na zwierzęce więzienie-laboratorium. O tym zresztą mówi Emilowi inny z „ojców” jego pisarstwa, ironicznie potraktowany „Wielki Pisarz”: „Pan cierpi na artystyczną *ejaculatio praecox*. Rozumiemy się? Nie umie pan robić mięszu powieści, mięsa powieści. Robi pan same gwiazdy, pointy. Są stłoczone i nie mają tła. Ale są świetnie wycelowane” (N, s. 79). To świetne wycelowanie literatury rozumiemy lepiej niż sam Emil, bo wiemy, w co ona celuje („Rozumiemy się?”). W to, że Leo wyszedł ze *strojki*, ale ona z niego – nie. I dlatego jego epizody „są stłoczone i nie mają tła”. Chociaż może i mają, domyślne. Ciemna noc i „same gwiazdy”, jak iskry elektropawaczy.

¹⁶ Zob.: W. Gombrowicz, *Przeciw poetom*, [w]: tegoż, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1988, s. 339.

Dalej mamy *Joannę II*, intermedium z relacją, w jaki sposób J. (czyli Janek) swoje dziewictwo utracił. A wśród plotek Joanny, że jest równie erotycznie kapryśny, jak artystycznie uzdolniony (cechy w pisarstwie Lipskiego nieledwie synonimiczne), pojawi się, niby widmowy gość z tamtej strony narracji, ważny inno-tekst. Joanna w pamiętniku skarży się, że J. „sypie iskry aż na podłogę”:

Podszedł [...], dotknął mi sutki i też strzeliła iskra. Przestraszyłam się, wiem, że było jeszcze dużo iskiek, zwłaszcza tam, gdzie są włosy i jego niebieskie oczy wyglądały fioletowo. [...] Spytam małego k. [naukowca, ojca Emila – A. Z.], w jaki sposób jest możliwe, żeby się iskry sypały z człowieka (N, s. 59).

Niby to epizod, jak z sierścią kota, ale i znak charyzmy dziwnej, „elektryczno-artystycznej”. Ale później dowiemy się, że mały k. jest tak nazywany (małą literą z braku szacunku dla jego możliwości erotycznych) od kotów w laboratorium. I od zwierząt laboratoryjnych, trzymany za kratą. Ale nie zostanie napisane, że Elektrownia też świeci w nocy jak straszne bóstwo, „obsypane iskrami elektrospawaczy”. Tam bowiem odkryto bez pomocy nauki, jak doprowadzić człowieka do kresu nocy i do kresu jego możliwości. Aż się iskry posypią. Napięcie pożądania (tu) i napięcie strasznie rozpedzonej turbiny (tam), pracującej w zupełnej ciszy – „już dwie turbiny szły, ale tego nie było słychać” (D, s. 165). I tak w każdym rozdziale. Wspomnienie pojawia się o tyle, o ile jest inno-tekstem rozmyślań metaliterackich, w których tamta (łagrowa) strona narracji wciąż milczy obecna, zatajona w szyfrach, np. w szyfrach stałej skłonności bohaterów do zapadania się w siebie (jakby opadania na dno ostateczności świata). W przełomowym momencie (przed próbą samobójczą) na tle burzy z błyskawicami: „Palce Ewy sypią iskry w oczekiwaniu, oczy jej są nieruchome. Cisza nakrywa ją jak dzwon” (N, s. 68). A potem Ewa „utonie” (N, s. 68).

Posuwam się powoli, rozplątując zasupłane, ponieważ narracja Lipskiego jest ruchem sztukmistrza; odwracania wspomnienia tak, by z memu pamięci wydostał się jego sens artystyczny, medytacja świadomości rozszczepionej na tam i tu. I wędrującej między tekstami tym, co przedślowne i co się replikuje, skrytą strukturą pamiętanego, w innych całościach.

I właśnie w związku z tym zasupłaniem chcę coś zauważyć, zanim przejdziemy dalej. Rozumienie *Niespokojnych* zdominowała erotyka; są opowieścią dwupoziomową, głębiej wymilczaną, ale z wierzchu kokieteryjną, bo milcząc swój lęk-przymus Lipski najchętniej gada właśnie o erosie. Co zresztą z artystycznych powodów konieczne (bo ten eros prowokacyjny i domaga się wyrazu), gdyż inno-tekst może replikować się tylko w materiale fascynacji. Wywołuje go pożądanie. Szyfrem jest wszak głębinowa numinotyczność/erotyczność *strojki*. Sam Lipski zresztą pisał, że kończy „powieść erotyczną”¹⁷. Ta jej erotyczność okazała się wiązką scen dopieszczonych w „bezwstydny” seksie, w marzeniach o puszczaniu się, o stosunkach przygodnych i spełnieniach kapryśnych, zanurzoną w fizjologii, w tożsamości

¹⁷ Pisał o tym w liście do Michała Chmielowca: „Piszę powieść z czasów krak[owskich] wyłącznie prawie erotyczną”; zob.: A. Maciejowska, *Słowo wstępne*, [w:] *Powrót*, s. 11.

rozfalowanej między pożądaniami homo i hetero, a jednocześnie bardzo stylową w przedwojniu, w pięknie młodzieńczej niecierpliwości serca i fallusa, co atoli skutkuje zakochaniem się tej prozy w efektach, łączących szczerość z prowokacją. Okazała się jakby Hłaską z panińskim rumieńcem¹⁸.

Rzec można; piękni, osiemnastoletni. Skąd się ten styl bierze? Otóż po trochu z pragnień, a trudno im się dziwić, odetchnięcia młodością. Jednak po większej części z *écriture*, które właśnie ulega przepracowaniu – jeszcze „wykwintne”, już jest lapidarne. A w największej części z dążenia do spięcia wyrafinowania wyrazu z mocną prawdą doznania; taka jest wszak „perwersyjna” seksualność, wystudiovana wedle artystycznego scenariusza – i zamknięta w intensywności. A do tego mamy jeszcze wtrącone memy inno-tekstu, bo „mieszanie zemsty, czulego okrucieństwa, ciekawości” nierozpoznaną czytamy jako sado-maso (zresztą, to jest z Witkacego), gdy w istocie chodzi o cofnięcie się Ewy w świat kobiecości, rudymentarny, biologiczny i naturalnie ambiwalentny w *love and hate*. I wreszcie scena styka erotykę amatorską i „profesjonalną” (te zlatujące się niebożątka), a to jakby ekslibris literackości Lipskiego. Akt seksualny jako sztuka, to nerw jego prozy i jego wejście w mit, o czym niżej. To *materia prima*, gdzie święci się najdelikatniejsze oczarowanie autora. Ale też w tych wysmakowanych opisach, bywa, że tonie artystyczny zamysł *Niespokojnych* – który właśnie próbują rekonstruować, niekoniecznie ekscytując się nastoletnimi przygodami. Dlatego w dalszych notatkach nad scenami erotycznymi się nie rozwodzę. Wolę wybrać się z Lipskim na uniwersytet.

Pasażerowie epoki

Następuje rozdział *Université Perverse*. Przedstawia przyjaciół, głaszcząc ich czule, niby kochane zwierzęta, w ich własnym laboratorium, tzn. w środowisku krakowskim, uniwersyteckim, pewnie bliskim temu z „Naszego Wyrazu”, gdzie Lipski publikował, ale w laboratorium o tyle, że wszyscy oni eksperymentują z własnym życiem. Ich prekursorem byłby na pewno Witkacy, którego namiętnie czytają. Adama poznajemy w mieszkaniu Pawła (to Paweł będzie potem umierał o świcie z przytuloną doń Ewą, w *Waadi*, które jest ciemną doliną szpitala w Uzbekista-

¹⁸ „Wierzchołki drzew były oświetlone światłem miasta, czuła dotknięcie jego oddechu, warg, rąk na tydkach, ponad kolanami. Wtedy nastąpiło u niej to, co nazywała złym skurczem, mieszanina zemsty, czulego okrucieństwa, ciekawości. Wbiła mu paznokcie w skórę i podrapała ręką w długie, długie paski; wolno, wolno, patrząc na niego. Nie poruszył się. Cofnęła rękę. Podniósł ją i pocałował ją w usta. Ona płakała (wewnątrz). Całował ją długo, podczas gdy ona patrzyła na niego uważnie. Miał zamknięte oczy, widziała długie, drgające rzęsy. Rozpinał jej bluzkę, a ona pozwalała na to. Posadził ją na kolanach.

Wtem w krzawkach tuż obok, niesamowity pisk. A potem ryk, a potem nic. Ewa odskoczyła. Prostyutki jak czarne ptaki, zleciały na miejsce krzyku. Bieganina, szepty, słowo: «uciekł, uciekł». Jeden z opiekuńczych cieni podszedł nonszalancko do ławki i powiedział: – Patrzył, jak się macacie, i brandzłował się. Ale Fela mu dała! Kopnęła go w...” (N, s. 86).

nie), jak deklamuje wiersz, żywcem z Witkacego, ale też z późniejszej perspektywy – wróżebny:

Gdy wilki w strasznym skowycie
gryzły bydlęce kości,
pasażer dojechał o świcie
do kresu swych możliwości (N, s. 62).

Jaki pasażer? Zamiast to uczenie objaśnić, przypomnę Gombrowicza ze *Wspomnień polskich*, gdy on się w Zakopanem przedstawia Boyowi:

[W Zakopanem – A. Z.] ujrzałem w głębi nad stolikiem twarz znajomą: Boy! Nie znałem go osobiście, ale wiedziałem: pisarz, inteligencja, talent, Europa. [...] Nudził się prawdopodobnie. Wskazał mi krzesło. – Proszę. Usiadłem i nie wiedziałem, co powiedzieć. W końcu powiedziałem: – Widzi pan, ja jestem taki pasażer, co to siedzi na krześle; krzesło stoi na pacy; paka leży na workach; worki na wozie; wóz na statku; statek na wodzie. Ale gdzie jest grunt, i jaki jest ten grunt, nie wiadomo. Boy spojrział na mnie [...] i powiedział krótko: – Jak my wszyscy¹⁹.

Otóż „wszyscy” zebrani w mieszkaniu Pawła to tacy właśnie pasażerowie. Adam o wielkiej kudłatej głowie, która chwiała się, gdy chodził:

...czytał po łacinie i po grecku, tak jak Emil T. Manna po niemiecku, a Manna tak swobodnie jak Emil po polsku S. I. Witkiewicza *O pojęciu istnienia*... Z francuskim i angielskim nie było gorzej. [...] Opowiedzieli sobie kilka dowcipów, kilka plotek, nieco ciekawostek naukowych. [...] (Heisenberg: cząsteczka musi posiadać albo prędkość albo zajmować pewne miejsce, lecz obu tych właściwości posiadać jednocześnie nie może; Emil i Adam: można albo obserwować, albo przeżywać, lecz jednocześnie obu tych czynności wykonywać nie można); w XVI wieku w Rzymie prostytutki musiały się przebierać za chłopców, aby mieć powodzenie; Lifar był z wizytą u obłąkanego Niżyńskiego i tańczył przed nim [...]. W końcu Adam powiedział szorstko i jakby od niechcenia:

– Jeśli moje wiadomości z filologii klasycznej będą ci potrzebne... albo streszczenia książek w językach, których dobrze nie znasz... służę.

Nie spotykali się często. Mieli do siebie dziwną sympatię i szacunek – z daleka. Ale słuchali o sobie plotek z prawdziwą przyjemnością (N, s. 63–64).

Wstęp do romansu? Może, ale najpierw fotografia przyjaciół-pasażerów „bez gruntu pod stopami”. Naturalnie wielojęzycznych, błyskotliwych, kojarzących własne wyrafinowanie z rzymskimi prostytutkami, a aktywizm w sztuce z zasadą nieoznaczoności Heisenberga, gimnaziści-studenci z zamożnych, profesorskich domów (jak Emil), asystenci na uczelni, jak Adam; ich przyjaciółki, kochankowie, w soczewce wspomnienia to barwne *milieu* intelektualnie oczarowuje, splata ambicje z erotyzmem niby awers i rewers osób zafascynowanych sobą, przeska-

¹⁹ W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 47.

kujących od powagi do błazeństwa, jak od dyskusji do flirtu, i od doznań hetero- do homoerotycznych. O środowisku „Naszego Wyrazu” Artur Sandauer powie, że byli tancerzami wyobraźni i żołnierzami rewolucji jednocześnie²⁰. A może odwrotnie. W każdym razie programowo radykalni, a imaginacyjnie kapryśni. I gdy czytać ten mem jako wpisane w szkic środowiska uwagi o sztuce pisania, łatwo dostrzec ich witkacowski i anty-mannowski punkt ciężkości. Można albo obserwować, albo przeżywać, mówi Emil. Tymczasem artysta mannowski nigdy obserwować nie przestaje; jego piarstwo jest ironiczne i zdystansowane wobec emocji; wobec erosa zewnętrzne. Odwrotnie niż u Witkacego, który spełnia się w błysku absurdu, w wariackim monologu z trzech perspektyw jednocześnie i w nienasyce- niu – ponieważ właśnie ono zdaje się chwytać sens osoby-w-ruchu. Przeżywającej, co znaczy – posiadającej prędkość, a nie zajmującej miejsce. Posiadającej potencjał – ambicji i emocji, a oba są ściśle powiązane. Potencjał ambicji uruchamia osobę; wiąże jej samorealizację z awansem albo wykojeniem, a w każdym razie wypad- nięciem z utartych kolein społecznych. Polemicznie względem kanonu, erotycznego oczywiście też. Tonio Kröger jest mieszcuchem; niespokojni już nie. Ale nie są też „wykorzenieni” (przeciwnie: to środowisko asymilatorów). Ani nie są dręczeni wit- kacowskim nienasyceciem. Żadne z nich nie powiedziałyby, jak prokurator Scurvy w *Szewcach*: „Dziwka w majonezie! Czego też ten proletariat nie wymyśli. A swoją drogą... trzeba by spróbować!”²¹. Nie; mają wyrobiony gust, nic z arywisty, choć aspirują i są niecierpliwi. Ich emocje podróżują – ale do kresu zaciekawienia, jakim okazuje się „perwersja”, a nie do kresu doznań. „Perwersja” brana w cudzysłów, bo chodzi właściwie o horyzont pożądań, w sensie swobody twórczej realizacji róż- nych, nieuwięzłych w banalności pomysłów erotycznych, co spokrewnia erotykę ze sztuką – ale też erotykę z uwięzieniem:

Opowiadał szeroko o jej piersiach w swoich wykładach na *l'Université Perverse*. [...] Jego pół uczone, pół absurdatne wykłady, poparte cytatai z Platona, św. Teresy, Havelocka Ellisa, gestykulacją, nabrzmiałą do czerwoności twarzą, napuchniętymi żyłami na szyi i skroniach – wywoływały histeryczny śmiech. Ja, Leo, mam wielką ochotę przytoczyć tu jeden wykład, ale boję się. [...] Czasem Paweł wykladał o nie- istniejących stworzeniach, fąflach, których istotą jest – udowadniał – nicłość. Dowód ten był odwróceniem jednego z dowodów istnienia Boga św. Tomasza z Akwinu [...]. Tymczasem Adam wypróbował wszystkie pozy opisane od czasów starokre- teńskich przez Magnusa Hirschfelda. I pomału pokochał swoją lubieżność włożoną w Klarę. Zaczął przylepiać się do niej, zdrabniać jej imię, nazwy części ciała. Wkła- dał w nią swą unizoną czułość, z którą nie wiedział co robić, a ponieważ była lepka, jak wszystkie jego uczucia – przykleiła się do niej (N, s. 62–63).

Wymiotować będzie parę lat później Leo w Teheranie, od spazmu pamięci trau- matycznej, ale opisanej tymi samymi słowami – „[uczucia – A. Z.] które sączą się ze mnie jak śluz, lepkie, umizgujące się jak stara kokota; przebieram je w nonsza-

²⁰ Zob.: A. Sandauer, *Proza*, Kraków 1972, s.128.

²¹ S. I. Witkiewicz, *Szewcy*, [w]: tegoż, *Dramaty*, oprac. K. Puzyna, Warszawa 1972, t. 2, s. 523.

lancję i wyciskam poza siebie. Muszę” (N, s. 27) – a nie od nadmiaru czułościowości, która znaczy kicz, tak samo artystyczny jak erotyczny, ale to tylko dygresja w gęstym od odniesień „uniwersyteckim” wykładzie o perwersji. Od odniesień wiążących dwa szeregi jej znaczeń. Jej znaczenia jako (za *Słownikiem psychoanalizy* Laplanche’a i Pontalisa) „nietypowego” uzyskiwania przyjemności seksualnej, ale i jej znaczenia (w tym słowniku nienotowanego) jako różnorodnych (eksperymentalnych) sposobów uzyskiwania niekoniecznie samej przyjemności, ale „sfery napięcia” (mówiąc Gombrowiczem). A to odmienne sprawy. Obie ważne dla pasażerów epoki, bo oni, bez gruntu pod stopami, jakby wiezieni dokądś (pociągami historii?), sami też podróżują i perwersja jest instrumentem artystycznym tej podróży. Ekspedycja „do kresu” (erotycznych) możliwości odnosi aluzyjnie do Céline’a, ale w słowie-memie Lipskiego bardziej do czegoś innego. Do czegoś, co – eschatologicznie – dotyka spraw starych jak pragnienia, których już kreteńskie kurtyzany były znawczyniami. Drewnianymi pantoflami wydeptując ścieżki pożądania, takie same w Grecji i w Berlińskim burdelu. Sięgając perwersji, literatura sięga mitu; jest oknem eschatologicznym na dno cywilizacji. Natomiast w znaczeniu „nietypowości” perwersja jest dla bohaterów Lipskiego także awangardowym „tańcem rewolucji”; w rewolucyjnie radykalnym i krytycznym przeglądzie intymnych relacji z Innym. Nieistotne: homo- czy hetero-. Te relacje bowiem są g r a n e. Nie obchodzą się w ogóle bez teatru, w którym pożądanie równie silnie związane jest ze s z t u k ą podobań się (Lipskiego finezje gestu, zapachu, klimatu, głosu, spojrzenia – muzyczności i artystyczności flirtu), jak z artystyczną wyobraźnią, wykraczającą poza wzory erotyki banalne w powszechności. Tych wzorów kontestacja, nadużycie, rozbijanie, to jakby figury zmysłowego bogactwa życia, a jednocześnie artystyczny performance. To realizowana w Gombrowiczowskiej praktyce („Człowieka mi dajcie!”) sztuka r o b i e n i a międzyludzkich relacji, a nie ich mannowskiego opisywania. Jaki wykład (domyślę się) Emil-artysta mógłby na tym uniwersytecie do swoich pasażerów wygłosić? Może taki:

Odrzucam wszelki ład, wszelką ideę. Nie ufam żadnej abstrakcji, doktrynie. Nie wierzę ani w Boga, ani w Rozum. Dość już tych Bogów. Dajcie mi człowieka! Niech będzie jak ja, mętny, niedojrzały. Nieukończony, ciemny i niejasny. Abym z nim tańczył! Bawił się! Z nim walczył. Przed nim udawał. Do niego się wdzięczył! I jego gwałcił, w nim się kochał, na nim Stwarzał się wciąż na nowo, nim rósł i tak rosnąc sam sobie dawał ślub w kościele ludzkim²².

Przecież to są żywcem sceny erotyczne Ewy i Emila. Z erotyką tak uwikłaną w autoprezentacyjny teatr, że orgazm rymuje się z deklamacją (*Król Olch*), wyrafinowana zmysłowość z aktorską „literackością” psychiki, a schizofreniczny kaprys odsłania brak wszelkiej „istoty”, czyli osobowość jako więzkę granych ról. I tu następuje rzecz najważniejsza. Spinająca całe erotyczno-historyczne uniwersum Lipskiego. Bo chodzi tyleż o role społeczne (kontestowane w perwersji, we włóczęgostwie, w prostytutce), ile o role kulturowo-literackie, w destylowaniu zachowań

²² W. Gombrowicz, *Ślub*, [w]: tegoż, *Dramaty*, red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 204.

artystycznych jako „sztuki życia” (artysta jest dziełem). A wreszcie o role mito-fre-netyczne (nie mam lepszej nazwy), bo skrajnią erotyzmu jest docieranie do gatunkowej paleopsychologii (rozdział *Zemsta*), do *numinosum* pierwotnej religijności, gdzie akt seksualny staje się – „obrzędem: prastarym, półmałpim, sprośnym i świętym. Przez szparę w okiennicach patrzyła na nich i szczękała zębami jej młodsza siostra Liza (Ewa nie dała zgasić światła)” (N, s. 141). Obzędem wyczuwanym przez artystę, ale o którym wszystko wiedzą nie tylko kurtyzany, ale także szamani. Obzędem spełnianym w przemocy, w cierpieniu, za złoto i w składaniu ofiary obojętnemu bóstwu. W orgazmie, krwi, w menstruacji i w księżycowym rytmie życia kobiety. Liza „szczęka zębami” ze zgrozy, bo rozumie, co podgląda. Akt zemsty Ewy na rodzicach – za nędzne dzieciństwo (z kompleksem lęku-uwiecznienia). Teraz odrzucone, gdy Ewa wyzwala się – i przed ucieczką z domu (w śmierć, w prostytucję?) – sakro-profanicznie „kała gniazdo”. Ostentacyjnie i na zimno, z wyrafinowaniem profesjonalistki, gwałcąc Emila w „panieńskim” pokoiku. Dlatego nie dała zgasić światła. HUUU!

Wracając na uniwersytet, zauważmy, że pracując w perwersji, artysta idzie w świat, który już z zewnątrz opowiedzieć się nie da. Fizycznie – przez zasadę nieoznaczoności Heisenberga, tłumaczoną tak, że albo coś się robi, albo się temu przygląda. Ale politycznie, w fascynacji aktem przemocowo-przymusowym, w nienazwanym pożądaniu „eksperymentu” polityki, którą też robi się (a nie gada) w e r o t y c z n y m zaciekawieniu ryzykiem, radykalizmem, rewolucją, dyktaturą, braniem za twarz i kultem wodzostwa – o czym nieco niżej w rozmowie Janka z Filipem. Stąd artyście, który gra z niecierpliwością uczuć, pracuje w pożądaniu „zawodowo” i radykalnie, blisko nie tylko do wiadomej profesji, ale i do wrażliwości szamana, tancerza rewolucji (przynajmniej, jeśli nie jej funkcjonariusza). Tu jednak potrzebny będzie dłuższy wywód.

Gwóźdź programu

Oto Ewa w najgłębszych rozmyślaniach – o pociągach, czyli ucieczce (Emil też „bawi się w kolej”), o warczeniu jak pies, któremu odbierają kość (zob.: wierszyk z uniwersytetu), marzy też o tym, „co z nią będzie”, tak jak Emil mający „głód wiedzenia naprzód”, i wtedy w pokoiku „który wywalczyła sobie po wielu awanturach” (a jak go pożegnała – już wiemy):

Wyciągała z torebki ukradzionego papierosa, zapalała go, opierała się o ścianę, zakładała nogę na nogę i bawiła się w prostytutkę. [...] Mówiła do siebie [kiedy miała menstruację – A. Z.]: – Przybita jesteś gwoździem do łóżka – do ziemi – życie wycieka z ciebie powoli, sączy się, odpływa – żeby cię chłopcy głaskali po głowie – jaki chłopiec? – nie ruszaj, nie ruszaj – mama jest gruba, stara – jak można leżeć na takiej – czy się musi leżeć? – wszystko się przewraca we mnie, jak się mnie dotyka – dlaczego, dlaczego się jest przywiązana do siebie jako do kobiety? (N, s. 75–76).

W *Św. Pawle* życie wycieka z autora tymi samymi słowami: „Wyciekam z siebie powoli, zostaje miękka skorupa, zdeformowany kształt” (N, s. 28), wycieka w obra-

zach dziewcząt ze starych fotografii: „ich zimne i mokre oczy, [...] w granatowej połyskującej wodzie gniją ich odbarwione ciała” (N, s. 29).

A teraz przywołam spory fragment z *Dnia i nocy*:

Przechodzi jedna brygada Uzbeków. Wymierają masami. Na gruźlicę w różnych postaciach [ale nikt im nie robi rentgenogramów – A. Z.]. [...] Płacząc się tam można zarobić na chleb. Sami h o m o . Ooo, s a l u t e , Dzafer. Nie płacz. Nie gniewam się. Z tobą to było. Bandażowałam ci wrzód i ty mnie pocałowałeś. I chciałeś. [...] Biegnę do ambulatorium. [...] Pytam o Griszę. Jest u naczelniczki, dwudziestoletniej smarkuli. Referuje sprawę tego przybitego członka. [...]

Więc z tym członkiem. Wchodzi Olga Pietrowna, za nią Griszka. [...] Nie było mi łatwo dostać się do ambulatorium. [...] Poddawała mnie z uśmiechem egzaminowi. Gapiła się we mnie, wpatrywała, nie spuszczała oczu, ukośnych, niebieskich. [...] A potem z małym przejściem: – Zagwiżdż jakieś wasze szlagiery. – Znieruchomiałem jak owad. – No, zagwiżdż, nie bój się, ściany są izolowane. Zagwiżdżałem jej *Chłopców z Albatrosa, Błękitne niebo*. [...] – A umiesz tańczyć? – Nie. [...] Zrobiłem się dla niej trochę nieinteresujący, ale uśmiechnęła się i powiedziała: – No, teraz możesz pracować. [...]

Podeszliśmy pod wrota karceru, które się elektrycznie otworzyły. Naczelnik: – Melduję, że Achmatow odmówił pójścia do pracy i przybił sobie... Ona machnęła ręką: – Prowadźcie. [...] Ten Achmatow – brodaty chłop. Potężny i chudy. [...] Milczy, kiwa głową jak wahadłem. Porusza grdyką. To nie jest kanciarz, ooo, nie. [...] Widać, że Achmatow jest jeszcze nieprzytomny z myślenia. Że myślał całą noc. I jeszcze wiele innych. I przybił sobie. Groźbami nic się nie wskóra. Dałby się posiekać. Mruga oczami. Ona wskakuje na pryczę, na drugie piętro. Siada obok niego. Mówi karcerowemu: – Wyjź! Po tym bierze do ręki jego olbrzymią głowę. Przesztaje nią kiwać. Jest zbudzony. Patrzy na nią nieprzytomnie. Ona mówi: – Jak ci nie wstyd? On zakrywa członek ręką. – Za co tu siedzisz? – Pajdkę chleba skradłem. Nie chciałem wyjść do pracy. – No, wyciągnij ten gwóźdź. On wie, że jak wyciągnie, to wszystko zacznie się od początku. [...] – Durniu, za rok wyjdiesz. Ale w nim jest chłopski upór. Ona dodaje. – Ja sama wyciągnę. On chwyta pryczę w dłonie i zaczyna ryczeć. Nie z bólu. Prycza trzaska pod jego rękami. Ryczy jak bawół. Ona tymczasem wyciąga gwóźdź. Patrzy, jak bardzo zranione jest miejsce. Potem zeskakuje z pryczy. Do mnie. – Zrób opatrunek. On dalej ryczy, aż karcer się trzęsie. Ile miesięcy jego powolnego buntu poszło na marne. I bezcelowego w gruncie rzeczy. Olga woła: – Achmatow, milez! [...] I wychodzi z celi. Nie, wraca. – Zajodynuj mi... Pokazuje trzy palce głęboko zranione. On postarał się, żeby gwóźdź był dobrze wbity (D, s. 170–174).

Jak to wszystko policzyć? Ten gwóźdź z marzeń Ewy o prostytutce i ból menstruacji, i więzienne samookaleczenie? Może zaczynając od głowy brodatego Achmatowa. Wielkiej, jak u Adama. Czy kudłatej? Nie wiemy, ale po co informacja, że Achmatow ogolił czaszkę? I zajodynował, jak ranę. Kobiety czeszą włosy (wtedy lecą iskry). Wrota karceru otwierają się elektrycznie. Achmatow nie chciał wyjść do pracy. Olga, wyciągając gwóźdź, głęboko zraniła się w palec. Też należało zajodynować. Wyciągała gwóźdź (trzeba zobaczyć tę scenę łagrową, w celi z judaszem), wskoczywszy na pryczę. Achmatow ryczał. Naczytany Lacana polonista zidentyfikuje epizod jako instaurowanie podmiotu cierpienia w sadomasochistycz-

nej projekcji imaginacyjnego aktu seksualnego. Uważniejszego czytelnika to mniej obejdzie, jednak zastanowi się głęboko nad tajemnicą pisania *Niespokojnych* motywami pamięci łagrowej. Ponieważ w s y s t k i e memy z „uniwersytetu” odnajdziemy w relacji ze *strojki*. Naczelniczka Olga, jej oczy ciemne niebieskie i silnie niebieskie oczy Poli, jej uśmieški, i przymrużone (granatowe) oczy kurtyzany, i granatowa woda wyciekających wspomnień, i doskonały „profesjonalizm” naczelniczki, o chłopięcej stanowczości i niezgrabnym nosie, i jej wrażliwość na „muzykę podobania się” (zagwiżdż szlagiery, Leo), a w kontraście: ryk Achmatowa. Ale to ryk nieudanego, bezcelowego buntu. Olga wyciąga gwóźdź. Ewa przybita gwóździem do kobiecości. Achmatow tak pragnął uciec, że... A w *Św. Pawle* (cytowałem wcześniej) pisanie jest porównane do sytuacji zwierzęcia z wbity strzałą: „Nie ma ludzi i nikt nie wyciągnie strzały. Każdy z nas jest zamknięty we własnej nocy, sam” (N, s. 28). Uwięzienie (także w pisarstwie) to sprawa osobista. Ale Olga-kobieta-kurtyzana wyciąga gwóźdź. Bardzo profesjonalne i politycznie odważne zachowanie funkcjonariuszki. Mówi karcerowemu: wyjdź! I wskakuje na pryczę, by świadczyć usługę. A wcześniej pyta Leo, czy umie tańczyć? Nie? I Leo jest dla niej „mniej interesujący”. Ewę co rano (od dziecka) „budził ryk trzydziestoletniego chłopczyka, który się nazywał Józio [...]. To był kretynek, niedorozwinięty, ślina sączyła mu się z kącików ust, duża głowa chwiała mu się jak wahadło od zegara” (N, s. 72–73). A Lifar tańczył przed Niżyńskim. W Rzymie prostytutki musiały się przebierać za chłopców, by mieć powodzenie. Prostytcją zresztą w łagrze można zarobić na chleb, zabandażować (wrzód) ranę z niedożywienia. Salut, Dżafer-Leo-kurtyzано. Uzbeki maszerują. Orkiestra gra. Jak to możliwe w taki mróz, przecież palce. Odmrożone? Jodynowane? Głęboko zranione? A w scenie erotycznej (w rozdziale *Pewnego razu*) Ewa bierze do ręki członek Emila i uważnie go ogląda. Mówi: „Komiczne, jak on się robi większy” (N, s. 120).

To są inno-teksty tego samego.

„Komiczne” to eufemizm dla (hm!) dreszczu fascynacji, ale i kategoria artystyczna. Emil, rozmyślając o literaturze, wiąże pisanie z myślą sokratejską (rozdział *W cieniu Sokratesa*), z robieniem w dosłowności życia, więc z perwersyjną

skłonnością do babrania się w rzeczach lekko rozkładających się, łażenia po ulicach możliwie krętych i brudnych, zawierania znajomości z podejrzanymi typami. [...] Twierdził: Ciekawe i bujne rzeczy rosną tylko na gównie, na nawozie. Zapach łajna jest zapachem życia. Tylko epoki rozkładu państwowego, moralnego dawały wysoką kulturę. Naturalnie chodzi tu o trudny do określenia stopień rozpadu jednostki i społeczeństwa. Odchylenie w tę, czy w inną stronę daje dekadentyzm lub prymitywizm. To jest chodzenie po ostrzu brzytwy, fantastycznie wąska *via media* (N, s. 76).

Tak wywodzi Emil, brylując przed Ewą. Nie wie, że on, młodzieniec, który stylizuje się na (ach!) ucznia Sokratesa, będzie miał wkrótce możliwość dokładnego skonfrontowania uniwersyteckich mądrości z realiami „produkowania sztuki” na budowie kanału Wołga–Don. Gwizdanie szlagierów zapewni mu dobrą robotę lek-poma, wcześniej (nie cytowałem tego) Olga naczelniczka zapyta go, czy już dopatrzył uprzątnięcia gówna z kloak i odgazowania zawszonych baraków, a zamięłowanie do znajomości z podejrzanymi typami pozwoli zarobić na chleb w zonie Uzbe-

ków. Jednak teraz trudna *via media* układa mu wypowiedź „na ostrzu brzytwy” (jakoś blisko ogolonej głowy), między lakonicznością, prowadzącą do prymitywizmu, a artystyczną nieskutecznością gadulstwa (ryku bólu?). Jest w tym wyczuwanie „perwersji” jako dynamiki, przeniesienia artyzmu w domenę działania, ale też stygmat osobowości lękowo-przemocowej, w lęku i grandilokwencji, i zadawaniu sobie cierpienia nad przepaścią. Erotyczne sceny *Niespokojnych* znaczą zawsze niespełnienie, kończą się myślą samobójczą albo „zamotaniem” w granym spektaklu uwięzienia pożądań w artystyczno-autoprezentacyjnych afektach-efektach. Uwięzienia odbitego potem w metafizycznym zwierciadle ostateczności łągru. Przecież więzienie każdy nosi w sobie. Wyrwać się z więzienia. Iść do kurtyzany. Ona wyciągnie gwóźdź.

Sandauer pisze ciekawie o braku wizerunku środowiska „Naszego Wyrazu”, co dobrze pasuje do *Niespokojnych*. Wiersze Przybosa, zauważa, objawiły mu:

„w niewybuchłej dynamice”, kim jesteśmy my, kupiący się po kawiarniach, dyskutujący o wierszach, obrazach, prądach: pokoleniem wojennym, któremu dopiero dzień jutrzejszy wykuje twarz albo – maskę pośmiertną. Nie mogłem oczywiście przewidzieć, że ten oto poeta będzie żebrał o kawałek chleba, a tamten malarz wyśliźnie się spod stosu rozstrzelanych i przewędruje nago setki kilometrów; że ten malarce zamordują na jej oczach rodziców; że ten oto miły pijak zginie pod Stalingradem, a inny – równie miły – okaże się hitlerowskim agentem. Ale jakieś tchnienie nadchodzącej epoki powiało na mnie z kart tej książki: rozejrzałem się bacznie dokoła²³.

Takim tchnieniem post-przecucia katastrofy naznaczone są memy Lipskiego. Zapisanym w nich pragnieniem *replikowania* wyłaniającej się z pamięci strasznej wiedzy, by ją – prefigurowaną – umieścić w rozbawionym środowisku artystów dyskutujących programy sztuki, nie „doznawczej”, ale sprawczej. Umieścić ją w żdźbłach czy zadraśnięciach pamięci, w replikach słów, fragmentów zdań, struktur sytuacji. A może ona się automatycznie, mimowiednie tam umieszcza, jakby wbijając w młodzieńczy niepokój gwoździe więziennego przerażenia. Już wcześniej noszone w sobie. Stanisław Jerzy Lec nazwał swoje aforyzmy, budowane z podobnych reminiscencji-przerażeń „cegłami rozbiórkowymi z wieży Babel”.

Rozmyślając dalej o tych automatyzmach (memach pamięci głębokiej), przypominę tużprzedwojenny wiersz Adama Ważyka:

Niepokoilo mnie nie tylko to –
meble, draperie sute, ozdobne,
pederaści piszący wiersze o aniołach,
wszystko, co w obyczajach wróżyło nową wojnę,
piękne mitomanki o platynowych włosach
w sukniach z epoki secesji,
powieści nienapisane,
obumarłe przed urodzeniem
nuda i czczość zwiastujące wojnę.

²³ A. Sandauer, *Proza*, s. 129–130.

Rozmowy przy kolacjach, czy w knajpach przy wódce,
słowa tęczujące, w których dudni chaos.

[...]

Zbudzono nas, ludzie nie najgorszej woli,
albo nas pochowano pod gruzami domu²⁴.

Université Perverse to kawiarnia literacka, plus coś z gimnazjalnych przechwałek, ale i „rozbiórkowe cegły” epoki. Cytowanego Ważyka też niepokoi „zgiełk w umysłach” i „draperie sute, ozdobne”. Układy erotyczno-artystyczne, secesyjne, dekadentkie (pederaści piszący o aniołach, blondynki mitomanki) jawią mu się w grandilokwencji jako efekt sublimacji-zaniemówienia. Metafora „słów tęczujących – dudniącego chaosu” trafia w coś pod nadrealistycznym mówieniem od rzeczy, czy wykładami o fąflach, których istotą jest nieistnienie. W jakąś ukrytą ciemną energię.

Seminarium uniwersyteckie kończy się kolacją w domu Emila; najpierw Pola ogarnie się trochę:

Emil lubił patrzeć na szminkujące się i czeszące kobiety. Jakby chciały tę w lustrze zahipnotyzować. Równocześnie ulegają hipnozie tej z lustra. Zbliżają się do lustra, oddalają, robią wrażenie lunaticzek. I ich ruchy powolne, prawie obrzędowe: czesanie brwi, czesanie rzęs. I głos nieobecny, roztargnione: – Tak. Tak. Nie. Nie. – Jakby miały zemdleć. Potem nagle przebudzenie (N, s. 64).

Olga też mówi: Tak. Nie. Trzyma „całą bandę za pysk” na więzi swej kobiecości, a rozmowa w domu Emila będzie właśnie o „hipnozie” rewolucji, o przebudzeniu i o trzymaniu za pysk. Janek bowiem, „który był komunistą”, a z wrażliwości na pewno „pederastą piszącym o aniołach” pyta ojca Emila, Filipa-naukowca (od laboratorium z kratami), jakie jest „jego stanowisko”? Filipowi niewygodnie się siedzi (ma wrzody w odbytnicy), a służąca wciąż zapomina podsuwać mu krzesło z miękkimi sprężynami (draperie sute, zdobione), a że jest na diecie, tylko legumina, więc ucieka po posiłkach do pracowni, gdzie dojada śledziami, które trzyma w kasie ogniotrwałej w laboratorium. „Od trzydziestu lat nie kupował sobie nic do jedzenia” (N, s. 66), więc nieledwie żyje w komunizmie. Na *strojce* śledzie będą skarbem, jak puszka konserw, a lekarstwa na wrzody (jeśli są, bo jak nie, to jodyna) lekarz trzyma w szafce ambulatorium. Janek naciska Filipa: „Ale musi pan przecież, wobec decydujących i zasadniczych spraw, zająć jakieś stanowisko. Czy wie pan, że ten kto nie z nami, ten przeciw nam” (N, s. 66). Filip wywodzi o demokracji, z naukowymi przykładami, że „niestety” coraz częściej dziś „pod groźbą utraty stanowiska, majątku czy życia”, trzeba „oświadczyć koniecznie, że kocham tego, nienawidzę tamtego”, na co Janek odpowiada stereotypem lewicowo-radykalnym z końca dwudziestolecia, że „są problemy, które musi się rozstrzygnąć”, nawet w wypadku „gdy się nie jest pewnym, czy rozwiązanie jest bezwzględnie właści-

²⁴ A. Ważyk, *Szkic pamiętnika*, [w]: tegoż, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1947, s. 108.

we” (N, s. 67). A po wyjściu Filipa (poszedł jeść śledzie) kiwa głową; „Ja twój stary bardzo lubię [...]. On by chciał, żebyśmy czekali tysiąc lat. Ale swoją drogą nie będzie źle, gdy takie nieuspołecznione jednostki będą już należały tylko do za- bytków” (N, s. 67).

Komisarski radykalizm Janka może jest „komiczny”, jak zaciekawione ogląda- nie członka przez Ewę, ale to są drgnięcia przed-obrzędowe. Wkrótce już pederacji piszący wiersze o aniołach (ludzie nie najgorszej woli) obudzą się (z artystycznej awangardy) w mundurach SS czy NKWD, a blondynki mitomanki zostaną funk- cjonariuszkami największego bóstwa (Elektrowni) – i Janek dowie się (jeśli go nie pochowają pod gruzami domu), jaki jest głębszy sens pozbywania się „nieuspo- łecznionych jednostek” i przy pomocy jakich „rozwiązań”. Dowie się jako Emil na *strojce*, co to jest „artykuł 58” (budzący groźbę nawet łagrowców artykuł, na podsta- wie którego skazywano bez procesu „za działalność antyradziecką”, a takim „dzia- łaniem” bywały zwykle „słowa”). Artystyczny układ lęk-przymus i sprawcza, a nie opisowa sztuka nabiorą nowych „obrzędowych” znaczeń. Epoka obudzi się w poli- tyce, wobec której „niestety” nie będzie już można wygodnie usiąść na podsunie- tym przez służącą miękkim krześle. Będzie się ją uprawiać na pryczy, „konieczmie i pod groźbą”, wobec „perwersyjnych” eksperymentów społecznych, a nie w złu- dzeniach wykaligrafowanej demokracji – i od tego nie będzie już ucieczki do labo- ratorium. Przeciwnie – to z niego właśnie nie będzie dokąd uciekać. Całą tę scenę, bardzo mannowską w „subtelnych związkach” polityki i literatury, dyskutowanych podczas eleganckiej kolacji, nietrudno odczytać jako przepięknie zobaczoną figurę losu w przedtackie. „Nieuspołecznioną jednostkę”, relikw przeszłości, jakby post- -Filipa, spotka potem Emil-Leo w baraku dla techników, zaproszony na inną kola- cję, a jakże, z propozycją erotyczną, i wtedy też wysłucha dalszego ciągu wykładu o perwersji i o prawie nieistnieniu według św. Tomasza:

Pan ma lat sześćdziesiąt i jest w jego zachowaniu jakaś inność. Przedstawia się: Jestem Igor Aleksandrowicz Jasienin. Potem zaprasza mnie na górną pryczę. [...] Grzebie w kieszeniach czarnego ubrania (które okazuje się smokingiem) i wyjmuję małą fotografię: – Oto moja mamusia. [...] Nagłe przejście: – Ja nie miałem kobiety w swoim życiu. [...] Wasili ze szpitala zdradził mnie. Pamiętam... pamiętam, gdy byliśmy razem w łaźni. On ma takie ładne ciało. Wtedy nie był lek-pomem. [...] Mil- czenie. – Słuchaj, chłopcze... Czy... czy nie znalazłby się chętny? Może ty? Zaprze- czyłem głową. – A inni? – Spróbuję. Bardzo proszę. Ja nie miałem w życiu kobiety. [...] – No, ja muszę iść – powiedziałem – mam dziś nocny dyżur. Acha, czy uważa pan za możliwe zdeformowanie stosunków w Rosji? [...] – Nie, nie. Wiem, o co panu chodzi. To jak Kafka. Nie wyobrażam sobie. To jest kraj wymyślony. Można defor- mować tylko to, co istnieje. Wymyślonego nie da się deformować. – A pan istnieje? Z punktu widzenia teorii poznania – nie. Z punktu widzenia „zdrowego rozsąd- ku” – mało, zaledwie zarys cienia. [...] – Opowiem panu zdarzenie. Pracowałem na północy, przy statystykach. Odbierałem telefony, że taki a taki odcinek kolei został zrobiony. Układałem raporty i na podstawie tych raportów wysyłano zaopatrzenie. Pewnego razu komisja z Moskwy. Oglądali obozy. Okazało się, że od roku w dwu- dziesięciu punktach nic się nie robi, że w ogóle nie ma żadnej kolei, że jest tylko tundra, a w tundrze obozy z ludźmi, którzy od roku śpią... (D, s. 182–183).

Nie śniło się filozofom z *Université Perverse*, bo ich jeszcze nie obudzono, że „komiczne” rozważania o fałdach (ich istotą jest nicość), odwracające dowód św. Tomasza na istnienie Boga, są dość podobne do stanowczych sądów Janka o „nieuspołecznionych jednostkach”. Sądów należących już do nowego sacrum. Nieuspołecznione jednostki wkrótce, w łagrze, pojmą, że wobec tego ateistycznego sacrum ich istotą jest nicość, i to taka, której „zdeformować” (czyli przywrócić Rosję do normalności) nie można – bo „wymyślonego nie da się deformować”, co interesująco asocjuje z artystycznymi programami konstruktywizmu. A czym jest wątpliwość, czy Bóg istnieje, wobec głębi nicości obozu, co wmrózony w tundrę „zasnął”, znikł w jakimś śmiertelnie-zimowym majaku, wypadł nawet z kafkowskiej biurokracji ideologicznej i już żadna kolej do niego nie prowadzi? Jak się do tego ma *Śmierć w Wenecji* i fakt, że Igor chciał na starość choćby dotknąć lek-poma, bo nigdy nie posiadał kobiety, choć był na przyjęciach u księżnej Czerkaskiej? Odpowiedzi będą proste-zawile, tzn. mając podobne rzeczy w pamięci, Leo spisuje wspomnienia sprzed apokalipsy, pewnie sceptyczny wobec pozującej i przeczulonej bohemy swego środowiska, lecz przez ten sceptycyzm (czuły) prześwieca fascynacja sekretem z dna.

I to jest gwóźdź programu. Sekret o s t a t e c z n o ś c i – s n u życia. Bo erotyzm i artyzm są w instynkcie istnienia snem. Księżycowym lunatyzmem posłuszeństwa Bóstwu, w misterium granym do ostatniego tchu, nawet w najskrajniejszych warunkach, a może wtedy właśnie przejawia się ono najsilniej. Gwóźdź wbity najgłębiej, Ewa najposłuszniejsza księżycom menstruacji. Pisanie najbliższe święto-przekłętemu obrządkowi. A niespokojni, tancerze rewolucji, „nieuspołecznione jednostki” (w „głodzie wiedzenia naprzód” bliscy ideologom nowej wiary) – ci kapłani artystycznej perwersji nie wiedzą, że Leo sportretował ich na chwilę przed tym, jak sami zostaną złożeni na ofiarę. I tą niewiedzą kończą się *Niespokojni*, pozostawiając bez odpowiedzi pytania o dalsze losy pensjonariuszy z Krakowa-Davos.

Postscriptum

Lipski nie mógł skończyć *Niespokojnych*, niezależnie od tego, jak długo grzebał się ze skryptem, bo utwór ten jest artystycznie workiem bez dna. Tajemniczy, zaszyfrowany, egzaltowany, wyrafinowany, momentami jak sznur pereł, czasem nieznośny w manierze łzawej ekshibicji, wiążący „przerost demokracji”²⁵ z samotnością homoseksualną, erotyką cierpienia, śmieszności i (zaniemówionej) politycznej grozy – stylistycznie, kompozycyjnie i socjohistorycznie rozjeżdża się pisarzowi w odmiennych kierunkach. Stylistycznie jest „urwanym dnem” zapisu, którego najgłębsza treść została elidowana w wymilczeniu inno-tekstu, kompozycyjnie jest ponawianym-rozwijanym wywoodem, wciąż obsesyjnie skręcającym od młodopolskiej, prowokacyjnej i skandalizującej zmysłowości do lapidarności literatury po podróży do kresu nocy. A socjohistorycznie *Niespokojni* to pożegnanie z wczoro-

²⁵ Wyrażenie Lipskiego; zob.: A. Maciejowska, *Słowo wstępne*, s. 19.

rajszą, czy może do-dzisiejszą literaturą, na przejściu od demokracji-melancholii (i kaligrafii) do totalizmu-schizofrenii (i pisania womitami „z obrzydzenia, z podniecenia”). Są też auto-fikcją, choć wątpliwe, czy pisarz uświadamiał sobie, jakimi memami pisana, bo one dopiero 5 lat później otworzą mu się tekstowo w *Dniu i nocy*. Inaczej mówiąc, kiedy Lipski skarży się na *Niespokojnych*, że „zatykają go jak zlew”²⁶, to ma na myśli nie tylko kłopoty z ich wydaniem, ale to, że ich bohaterowie zastygli w pół gestu, w ostatnim dniu epoki, i tacy już zostaną. Nie można o nich pomyśleć „do przodu”, tak jak nie można pomyśleć trzeciego tomu *Czarodziejkiej góry*.

Lipski daje jednak rodzaj postscriptum, opowiadanie *Waadi*, wpisane w inno-tekst rozważań Emila, będących też domysłem natury kobiety, istoty sztuki oraz losu artysty. Otóż w *Niespokojnych* bardzo młodopolsko zaniepokojone tajemniczą kobiecością Ewy zazdrosne rozważania pisarza Emila, rozwijają sugestią, że ona:

Układała swe istnienie w sposób, w jaki powstają obrazy, powieści, balety, ale zupełnie nieświadomie: wycucie aż do perwersji stylu życia. Kształtowała swoją przyszłość, która była zwinięta w niej jak sprężyna. I z jej życia zaczynało rozwijać się dzieło sztuki. Genialność powstaje na przecięciu się warstwy najgłębszej, paleopsychicznej, z doskonałą warstwą uobiektywniającą, wyrażającą; iskra na przecięciu dwóch drutów. U niej te warstwy biegną równoległe, niezależnie od siebie, i ta druga nie chciała się rozwinąć. [...] Tym się różni genialność życia od genialności twórczości. [...] Była zagrożona snem [...] to jest praproszba myślenia, myślenia symbolami, obrazami, aglutynacjami... Więc była Ewa zagrożona snem jak wszystkie prawie kobiety. Nie mogą się oderwać od biopodłoża. Miesiączka jest ciągłym *memento vivere*. [...] Żyją naturalnie i – być może – lepiej od mężczyzn. Gdy tańczą, albo są dobrymi aktorkami, to nie muszą wylażać z własnej skóry: grają i tańczą w życiu. [...] Krótko mówiąc, ż y j ą , robiąc niewiele poza tym (N, s. 94–96).

Nietrudno zauważyć, że erotyczno-artystyczne „teorie” Emila są doświadczeniami Leo – w inno-tekście. Iskry, sen, miesiączka, taniec, zagrożenie. Bo próbując rozjaśnić zagadki zachowań „paleopsychicznych” Ewy, zanurzonych w kobiecości, zagadkowych, perwersyjnych, dziwacznych, jakby *s e n y c h*, a w istocie lunatycznych-sakralnych, z którymi szarpie się zakochany Emil, wścickły, gdy Ewa zwierza mu się ze swoich skłonności do prostytucji: „Robiłam z nim to. Nie z nim, a z każdym. Kto by był na jego miejscu” (N, s. 129) (i to „robiła” z fotografem, a przy okazji dała się fotografować nago), więc próbując wyjaśnić, co zagadkowe dla Emila, Leo zaczyna pisać Ewą, i w tym monologu „prostytucja” wyjaśnia się jako kobieca, erotycznie-numinotyczna odpowiedź na przemoc.

Emil obraził się potem i nie chciał przez cały tydzień. Ale ty uwiodłaś go dla satysfakcji. [...] Łechtaczka. Tak to się nazywa. Śmierć i łechtaczka. Ch! Ty szcękasz zębami. To jest nienormalne. Dałabyś się zgwałcić przez dziesięciu z nich, tylko o tym nie myśleć. [...] Zapadanie się w czarną dziurę. Jak studnia. Zapadanie się miękko. Jak przy lądowaniu samolotu. Czy śmierć jest miękka? Prawdopodobnie. [...] Emil i ty. Dwoje narcyzów między sobą. Ale ty mniej niż Emil. Za to ty – kurwy, odjazd,

²⁶ Tamże, s. 18.

mężczyźni. Odjazd gdziekolwiek. Zmiana. I śmierć. Ja wiem, że to ze śmiercią jest anormalne (N, s. 129–131).

Ten opis „radzenia sobie” kobiety ze złożonością życia jest skrótem równie radykalnym jak ideologiczna stanowczość Janka. Ponieważ ona, „sprzedając się”, wchodzi tylko w pradawny układ gry erosa, pieniądza i obrzędu (polityki). Ale i „perwersji”, tożsamej ze skłonnością epoki do porzucania mieszczańskiej solidności na rzecz działań ekstremalnie ryzykownych w przemocy i nakręcanych ideologicznym „lunatyzmem”. Łechtaczka, śmierć, szcęknięcie zębami. „Kurwy, odjazd, mężczyźni”. Seks, przemoc, *numinosum*. Ale stąd blisko do *sex appealu* rewolucji, „puszczania się” w radykalizm-fanatyzm – a w tle mamy ucieczkę ze śmierdzącej dzielnicy („odjazd gdziekolwiek, zmiana”) i rytualną zemstę na „nieuspołecznionych jednostkach”, które tej zmiany nie chcą. Zachowania Ewy i Janka są głęboko, w archetypicznym wzorze, dość podobne. Więc może w tym podobieństwie jest odpowiedź na epokę. Na jej, przed wojną, „kurewskie” zatracenie się (także artystów) w radykalizmie prawym i lewym²⁷.

A swoje rozważania o zatracaniu się w kobiecości Ewa kończy taką antyfoną:

Ale proszę cię, Boże, jeśli istniejesz, jakikolwiek tam istniejesz, uroczyście, nawet bardzo, przestań z tą ironią skierowaną do siebie, proszę cię, nie pozwól mi przestać czuć intensywnie, choćby to miało boleć nie wiem jak. Nie pozwól mi – tak jak innym ludziom po dwudziestce – stępieć, zrosądnieć, opanować się, skostnieć, czy jak się to tam nazywa. Nie pozwól mi. Nie daj mi nigdy spokoju, bo spokój to śmierć. Nie daj! (N, s. 131–132).

U podstaw wszystkiego leży więc pragnienie intensywności – erotyczne, artystyczne, polityczne – odrzucające z pogardą „życiową mądrość” średniaków i gotowe zapłacić „za iskrę na przecięciu dwóch drutów” każdą cenę. Dalej Ewa: „Tak opadała coraz wolniej z rozmowy ze sobą do wyobrażeń i potem niżej – do krajobrazów, i potem jeszcze niżej” (N, s. 132).

Ale gdzie można opaść „jeszcze niżej”, pytamy, czytając? W metempsychozę, w mito-imaginację jakiejś archetypalnej nagości istnienia? Odpowiedź padnie dopiero w czasie, który nadejdzie, w *Waadi*, kiedy z zejścia na dno ostateczności-snu wybudzi bohaterów ostateczność rzeczywista. I to jest też dalszy ciąg rozważań Emila (teraz już Leo) o kobiecości Ewy, a też odpowiedź, jakiej życie udzieliło na pytanie o dalsze losy całej *la bohème* z Krakowa.

Waadi, symetryczne do *Św. Pawła* – przedtaktu, jest codą *Niespokojnych*. Wracają w niej (rygorystycznie i muzycznie, jak w porzuconej literaturze Manna) najważniejsze tematy – właśnie przebudzenia i zejścia. Jak w wierszu Ważyka. Zbudzono nas – albo pochowano. Zejścia śmiertelnego, imaginacji finalnej, a arty-

²⁷ Przypomnę z wiersza Miłosza:
„My niespokojni, ślepi i epoce wierni,
gdzieś daleko idziemy, nad nami październik
szumi liściem, jak tamten łopotał sztandarem...”; Cz. Miłosz, *O książce*.

stycznie w „męczącym crescendo”, bo meczet-szpital-barak w Uzbekistanie, gdzie dogorywają tyfusowcy, straszne waadi, czyli dolina, zmiażdżona słońcem, pod szklanym niebem upału, to w istocie ciemna dolina, gdzie – jak w *Dniu i nocy* – „tuż obok jest godzina śmierci naszej”. W tej dolinie ostateczności spotkamy znowu Ewę i Emila, i Pawła, o którego Emil był zazdrosny, choć to nie będą już ci sami ludzie. Ewa jest dziewczyną Pawła: „Ale to nie jest proste. Ona uważała, że kocha Pawła, który był oficerem. Do niego wchodziło się przez okno, po drabinie. Leżał luźniej i umierał na gruźlicę. A spała z Jareckim, kwatermistrzem” (W, s. 193). Dlaczego? Narrator (Leo) mówi:

Kobiety potrzebują za wszelką, ale to za wszelką cenę, czułości. Zobaczyłem to dokładnie dopiero teraz. Zachowują się jak koty. Gdy nie są głaskane – opuszczają ogony. Miauczą potem. Wreszcie zaczynają się ocierać o stołek. Ten stołek ożywia się czasem. Mogłyby bez tego umrzeć. Dla Ewy był stołkiem Jarecki. Stołkiem, na którym stał cukier, wino i tłuszcz. Poza tym spółkowały dla zapomnienia się. Nie „zapomnienia”. One usiłowały zgubić się. (Mężczyźni nie umieli tego). Nie należy ich surowo sądzić. One odgradzały się przez spółkowanie. I odradzały się. [...] Więc Ewa poszła do Pawła. [...] I przynosiła mu te swoje siły, na to miejsce, z pewnością straszne” (W, s. 193–194).

W paru zdaniach rozwiązany akord. Kocięj natury Ewy, jej opadania w mito-zapomnienie i odradzanie się kobiecych sił życia, którymi ona obdarowuje ukochanego, a które czerpie z elektryzującego erosa. Z kociego ocierania się o stołek, na którym stoi cukier, wino i tłuszcz. Ze starego jak świat „spółkowania” – dzielenia się. Lipski niczego tu nie „intelektualizuje”, ale w *Waadi* dobrze widać, jakim inno-tekstem pisani są *Niespokojni*. W dziesięciowersowym psalmie, w scenie umierrania Pawła, która kończy *Waadi* są wszystkie ich memy-motywy. Muzyczność perwersji i gruźlica, erotyczna lubieżność i śmiercionośne laboratorium, i los-więzienie, i układanie losu, i rozpacz, i prostytutka, i księżycowy rytm życia kobiety, i literatura, i „wstające obrazy” – ale przetworzone przez epokę w ostatecznym grymasie, jakby w odpowiedzi na modlitwę Ewy o intensywność. Została wysłuchana. Chciałaś to masz:

Jedną ręką ścisnął dłoń Ewy, drugą skrobał poduszkę, jak ona w czasie orgazmu. O godzinie jedenastej zaczął drgać gwałtownie, pięć minut potem zaczął śpiewać. Był to śpiew przesycony dygotaniem, o nieokreślonej tonacji, podobny do krztuszenia się Arabów i do śpiewu szakali. O pierwszej przyszedł doktor Wilczek.

– Chce pani, żebyśmy mu wpakowali kamforę i glukozę? Mógłby tak śpiewać ze trzy dni.

Ewa odpowiedziała:

– Nie.

Myślała o świecie, w którym nie widziała dla niego już miejsca, i chciała, aby ta chwila nie skończyła się nigdy. Układała sobie swoje życie w skupieniu, uwadze, a jednocześnie wstawała w niej rozpacz. [...]

O czwartej nad ranem oddech jego zahaczył się o coś, jego śpiew ustał, szczęka opadła. Zobaczyła błyszczące w księżycu zęby i uśmiech – grymas lubieżny, i on leżał już tam, leżał po drugiej stronie, wtulony w nią, prawie usta w usta (W, s. 196–197).

* * *

I tyle o artystycznych niepokojach, przed burzą. Castorpa powołali do wojska. Paweł zmarł na gruźlicę w Teheranie. Brat Leo padł pod Monte Cassino. Emil-Leo po łagrze, półsparaliżowany, wciąż próbuje być pisarzem. Ewa chyba zginęła – nie wiadomo. Życie toczy się dalej. Co można do tego dopisać? „Finish Johnny?”.

LITERATURA

- Błahy J., *Literatura jako lustro. O projekcji i odbiciach fizjologicznych w twórczości Leo Lipskiego*, Szczecin 2009.
- Borowski T., *Kamienny świat*, Warszawa 1948.
- Gombrowicz W., *Przeciw poetom*, [w:] tegoż, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1988.
- , *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Warszawa 1990.
- Gosk H., *Jesteś sam w swojej drodze*, Izabelin 1998.
- Lipski L., *Powrót*, wyb., oprac., wstęp A. Maciejowska, Paryż–Kraków 2015.
- Lipszyc A., *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018.
- Marani literatury polskiej*, red. P. Bogalecki, A. Lipszyc, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020.
- Miłosz Cz., *Wiersze wszystkie*, Warszawa 2011.
- Sandauer A., *Proza*, Kraków 1972.
- Ważyk A., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1978.
- Witkiewicz S. I., *Dramaty*, oprac. K. Pużyna, Warszawa 1972, t. 2.

NIESPOKOJNI [THE UNSETTLED]: THE SILENCED OTHER TEXT

The article discusses the narrative structure of Lipski's (unfinished) work, *Niespokojni* [The Unsettled]. The author approaches it as an essay, a study focused on an alternative plot created just before the outbreak of the war, rather than a traditional novel. The article presents these alternatives, offering an analysis of the fascinating quality of *Niespokojni* which consists in embedding quasi-quotes (meaning memorable events, rather than the same stylistic solutions), coming from a setting, chronologically speaking, posterior to *Niespokojni*, namely the Russian labor camp, which was later described in the short story *Dzień i noc* [Day and Night]. The article also discusses the emotions and labor camp experience anachronistically 'inscribed' into the pre-war period.

KEY WORDS: memory meme, other-text, painful memory, posttraumatic stress, labile identity, laboratory (of the body), anxiety-compulsion complex

NIESPOKOJNI. WYMILCZANY INNO-TEKST

Artykuł omawia *Niespokojnych*, analizując narracyjną strukturę tego (niedokończonego) utworu. Wskazuje raczej na jego charakter eseistycznego studium, rozważającego alternatywne możliwości fabuły sprzed samego początku wojny, niż na wymiar tradycyjnej powieści. Szkic przywołuje te możliwości, analizując także fascynującą właściwość prozy *Niespokojnych*, tę mianowicie, że są w niej polokowane quasi-cytaty (w sensie pamiętanych zdarzeń, a nie takich samych realizacji stylistycznych), pochodzące ze świata przedstawionego chronologicznie późniejszego niż *Niespokojni*, mianowicie ze świata łagru, opisanego potem w opowieści *Dzień i noc*. Obecność tych przeżyć i doświadczeń łagrowych, anachronicznie „wpisanych” w przedwojnie, jest w artykule przedmiotem osobnego namysłu.

SŁOWA KLUCZOWE: mem pamięci, inno-tekst, pamięć bolesna, stres potraumatyczny, labilna tożsamość, laboratorium (ciała), kompleks lęku-przymusu



Leo Lipski i Jan Holcman, lata 40. XX w. (ok. 1946 r.)