



LEO LIPSKI. FORMA ŻYCIA OSŁABIONEGO

Paweł PASZEK (Uniwersytet Śląski w Katowicach)

ORCID: 0000-0001-7467-3468

„Lo, nie martw się kochanie”.

Leo Lipski¹

„Śmierć przechadza się między literami”.

Jacques Derrida²

„Ten widok tak go zachwycił, że się zbudził”.

Franz Kafka³

„...zupełnie oślepiiony przez życie, które roi się w jego ranie”.

Franz Kafka⁴

Leo Lipski pozostawił po sobie dzieło niepotulne. Wymyka się ono jednoznacznym klasyfikacjom. Lekturą relację z twórczością autora *Dnia i nocy* może scharakteryzować (w pewnej mierze i w pewnym sensie!) takie oto wyznanie: „Och,

¹ List L. Lipskiego do Michała Chmielowca (najpewniej z pierwszej połowy 1947 r.). Ten i kolejny, cytowany dalej, list Lipskiego do Chmielowca pochodzą z zasobu: Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Inwentarz Michała Chmielowca, sygn. AE/MC/VIII/2.

² J. Derrida, *Edmond Jabès i pytania książki*, [w:] E. Jabès, *Księga Pytań*, tłum. A. Wodnicki, Kraków 2004, s. 214.

³ F. Kafka, *Sen*, tłum. A. Wołkiewicz, [w:] tegoż, *Wybór prozy*, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Wrocław 2018, s. 358.

⁴ Tenże, *Lekarz wiejski*, tłum. A. Wołkiewicz, [w:] tamże, s. 364.

jak nieprzyjemna jest ta proza”⁵. Opinię Zbigniewa Kadłubka odnoszącą się do twórczości Franza Kafki (podobną wyraził niegdyś Harold Bloom⁶) przywołujemy nieprzypadkowo. Dodajmy, iż nie pozostaje bez znaczenia fakt, że w oczach samego Kafki tworzone przezeń historie nie prezentowały nazbyt miłej aparycji: „Co to za wyjątkowo wstrętna historia”, pisał do Felice Bauer w jednym z listów⁷. Zwierzenie to dotyczyło *Przemiany* (*Die Verwandlung*). W trakcie pracy nad historią metamorfozy Gregora Samsy Kafka, pisząc, przeobrażał samego siebie – samo pisanie było przemianą: „im więcej piszę i im bardziej się wyzwalam, tym czystszy się staję”⁸ – kontynuował wyznanie. Można przypuszczać, że zawsze pisał, by zerwać ciemne błony, zrzucić z siebie błoto, wyprowadzić szlam⁹. Odnajdujemy w tym pewne podobieństwo do sytuacji twórczej autora *Niespokojnych*. Lipski przez całe życie, a ściślej, przez te lata, kiedy był twórczo aktywny, pisał swoją *Verwandlung*: „I wtedy wejdą zwierzęta do twojego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi”¹⁰. W jego wersji pisania-przemiany – owemu przechodzeniu czy też przedzieraniu się przez formy – towarzyszy szokujący katalog: somatyczne podmioty-objekty; niestandardowa erotyka; obsesyjne figuracje; obrazy, które przechwytyują spojrzenie; radykalne *exposé* rezydualnych form egzystencji, zanurzonych w nocy odczarowania, których udziałem stają się doświadczenia nie-translatywne. A jednak, nie brakuje w tych wstrętnych opowieściach pasaży pełnych uroku, mistrzowsko skondensowanych opisów otaczającego świata, detalicznych widzeń, witalnych hipotypoz. Zakładając, że istnieje coś takiego, jak pisanie *in extremis*, możemy przyjąć, iż dla Lipskiego stanowiło ono osobliwy szczyt, cel pracy, upragnioną formę – pisanie jak „chodzenie po ostrzu brzytwy, fantastycznie wąska *via media*” (N, s. 76). Słowa te wieńczą jedną z refleksji Emila, głównego

⁵ Z. Kadłubek, *Nie do czytania!*, [w:] *Podwójny agent. Portrety Kafki*, red. M. Jochemczyk, Z. Kadłubek, M. Piotrowiak, Katowice 2012, s. 30.

⁶ Por.: H. Bloom, *Kafka: brak stałego miejsca zamieszkania*, tłum. A. Bielik-Robson, [w:] *Nienasyceń. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011, s. 259.

⁷ F. Kafka, *Listy do Felicji i inne z lat 1912–1916*, t. 1, tłum. I. Krońska, Warszawa 1976, s. 93.

⁸ Tamże, s. 94.

⁹ Jak pisze Kadłubek: „*Notabene*: widział kto, by przemiana była czymś ŁADNYM? Z efury wychodzi meduza, z kijanki – aga (*Bufo marinus*), a z gąsienicy *Ornithoptera priamus* z Wysp Korzennych. Zawsze brzydota towarzyszy przemianie, szpetność przeobrażenia jako obumierania (częściowa śmierć?), wydobywanie się z zużytego ciała, już niepotrzebnego ciała; zzuwanie cuchnącej, poczynającej się rozkładać powłoki boli. Jeszcze brzydziej, ma się rzecz z wewnętrzną metamorfozą ludzką. Tutaj chodzi o katuszę odklejania od duszy wielkich ilości błota (Platoński *kathasmós*). O wyrzucanie z serca czarnej mazi i trującego szlamu”; Z. Kadłubek, *Nie do czytania!*, s. 30–31.

¹⁰ L. Lipski, *Piotruś (Apokryf)*, [w:] tegoż, *Powrót*, wyb., oprac., wstęp A. Maciejowska, Paryż–Kraków 2015, s. 256. W dalszej części tekstu cytaty z twórczości Lipskiego są lokalizowane skrótami: N – *Niespokojni*; W – *Waadi*; DN – *Dzień i noc*; PO – *Pradawna opowieść*; P – *Piotruś (Apokryf)*; SB – *Sarni braciszek*; PZZ – *Paryż ze złota* (tenże, *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, wyb., oprac. i posł. H. Gosk, Izabelin 2002). Wszystkie utwory poza *Paryżem ze złota* znajdują się w przywołanej na początku przypisu edycji wyboru prozy.

bohatera powieści *Niespokojni*. Nie ma większych wątpliwości, że autor powieści uwagami tymi celuje w siebie.

Skali symptomów towarzyszących lekturze tej twórczości nie sposób przeszacować – przykrości estetyczne, etyczne wahania, poznawcze niemoce, urzeczenia, afekty, uwięzienia. Zaskakuje to tym bardziej, jeśli uświadomimy sobie fakt, że czytamy dzieło raczej skromne – dwie powieści, kilka opowiadań, pisane *varia*, wszystko niby wybrakowany wolumin zawierający szereg „tekstów do przepisanania” (*textes scriptibles*)¹¹. Nie można jednakże sprowadzać tego tylko do strukturalnego otwarcia tekstów, specyficznego idiomu czy, dość oczywistej, poetyki fragmentu. Synergiczny zestrój wymienionych elementów, niebywale sugestywne semantyczne sekwencje, obrazowe intensyfikacje oraz dobitność, natarczywość i dotkliwość wyrazu sprawiają, że ta twórczość przynależy do grona tekstów, które są „nie do czytania”¹², a do przepracowania ćwiczeniem. Lektura tekstów Lipskiego zyskuje wymiar ascetologiczny i meletyczny¹³.

Lektura, która ćwiczy

Lekturowe ćwiczenie z tekstami Lipskiego może prowadzić do przeświadczenia, iż pozostajemy zdani tylko na interpretacyjne aproksymacje i koniektury – świadczą o tym odmienne, silne kontekstowo oraz szeroko kontekstualizujące odczytania. A jednak, przedstawione przez Lipskiego widowisko ludzkich granic jest do szczytu wyraźne. Mimo że nie brakuje w tych tekstach swoistych eksperymentów, osobliwych lakun, aporetycznych punktów, sekrecji (tak w sensie dosłownym, jak i figuralnym), to najbardziej uderzające obrazy epatujące śmiercią, gniciem i ekskrementami przedstawia nieskomplikowana i lapidarna składnia. Nawet narracyjny idiolekt Lipskiego – momentami katachretyczna, kompulsywna dykcja – nie stoi na drodze wyjawiającej się przezeń treści. Taki sposób literackiej wypowiedzi uwypatnia, w pierwszej kolejności, struktury odpowiadające za wrażenie przezroczyści elementu *signifiant*, z którego – niby bez udziału elementu *signifié* – wyziera

¹¹ Przywołujemy tu znane rozróżnienie tekstów, które zaproponował niegdyś Roland Barthes, sugerując, iż mamy najczęściej do czynienia z tekstami przeznaczonymi do przeczytania (*textes lisibles*), moglibyśmy rzec, że chodzi o teksty „czytalne”, oraz z tymi, które wymuszają swego rodzaju przepisanie (*textes scriptibles*) – byłyby to zatem grupa tekstów „pisalnych”; zob.: R. Barthes, *S/Z*, tłum. R. Miller, Gateshead 2002, s. 4–5; por.: M. Cuber, *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Katowice 2011, s. 8.

¹² Zob.: Z. Kadłubek: *Nie do czytania!*, s. 29–44.

¹³ Ascetologiczna lektura, tak jak lektura meletyczna, opiera się na ćwiczeniu, mozołach, zmaganiu się. Nie sprowadza się to tylko do intelektualnego organizowania rozumienia – hermeneutyka zostaje tu wzbogacona o doznania i aktywności cielesne, afektywne, witalne, o zmiennej intensywności i skali. W tym sensie, lektura osiągałaby, w jakimś stopniu, związek z praktyczną sferą życia; zob.: tamże oraz Z. Igel, *Z filozofii doświadczenia witalnego. Odczyt „Kwartalnik Filozoficzny” 1937*, z. 1, s. 296–319.

nagi obiekt. Powstaje w ten sposób szczególnie *effet de réel*¹⁴, ukazujący dotkliwą bezpośredniość przedstawionego przedmiotu. Tekst „uobecnia” – na pozór nieosłonięte żadnym paliatywnym woalem retoryki – to, co rzeczywistość rozrywa i traumatycznie owo rozdarcie narzuca. Specyficzny dla prozy Lipskiego „efekt rzeczywistości” sprawia, że praca tekstu i języka zostaje zawieszona, czytelnik zostaje dosłownie pojmany przez obraz – lektura przechwytuje czytającego¹⁵. Należy jednak pamiętać, że to przechwytyjące rozczytanie stanowi coś w rodzaju pierwszego stopnia lekturowego wtajemniczenia. Otóż, w aktywnym przybliżaniu tekstualnej tkanki, w relekturach fabularnych kompleksów, w mikrologicznej lekturze dają się postrzec drobne gramatyczne wykołajenia, nieznaczne syntaktyczne przesunięcia, dysekcje wewnątrz syntagm, anatomicznie dzielone zdania, wybijające się wyrażenia czy nawet słowa. Wymienione elementy tworzą figury i tropy, które raz wydobywają się z samego dna fabuły, a raz dają o sobie znać na powierzchni tekstu. Uderzającej bezpośredniości, nagim obiektom, prześwietłonym znaczącym odpowiadają ich przeciwieństwa – intensywne *signifiants*, tekstowe fałdy i luki, narracyjne uskoki i zwroty, figuralne rekurencje i rozziwy. Dopiero zestrój tych dwóch wymiarów odsłania ów meletyczny wymiar lektury dzieła Lipskiego. W jej trakcie dochodzi do zatarcia, a nawet zniesienia granic, które limitują tekst i życie, skojarzeniu ulegają struktury języka i sfery somatyczno-doświadczeniowe. W pewnym sensie, odpowiada to performatywnej korelacji, symbiozy twórcy, dzieła i odbiorcy¹⁶. Taka lektura musi opierać się na swoistej inwersji: czytanie ulega nieustannej orientacji na pisanie. Jest to więc czytanie metaleptyczne, przesunięte, retroaktywne, nieustannie podekscytowane pisaniem. Przebiega ono w dwójnasób – bardziej tradycyjnie aktualizuje tekst, odpowiada na jego apelatywną strukturę, a zarazem,

¹⁴ Por.: R. Barthes, *Efekt rzeczywistości*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4 (136), s. 119–125.

¹⁵ Józef Czapski w liście do Lipskiego z 7 sierpnia 1960 r. wyznawał: „*Piotruś*. Już o pierwszej książce chciałem Panu pisać, bardzo ją przeżyłem – ta zdaje się ostrzejsza: te akcenty [...] – ekstremalne, obsesyjne w *Piotrusiu* [...] stopione w wielką poezję i po drugim czytaniu nie zdają mi się jak kiedyś niepotrzebnymi prowokacjami, «patrzcie, jaki jestem śmiały, szczery». Czulem *Piotrusia*”; cyt. za: L. Lipski, *Paryż ze złota*, s. 171. Tu również warto przywołać nieopublikowaną i niedokończoną recenzję *Piotrusia*, autorstwa Ingeborg Bachmann, jak pisze Adam Lipszyc: „Bachmann wskazuje wszakże jedną jeszcze, ważniejszą grupę zdań w powieści Lipskiego. W jej przekonaniu *Piotruś* to mianowicie jedna z nielicznych książek, w której zdarzają się zdania o takiej intensywności, zdania tak piękne i bolesne zarazem, że zmuszają czytelnika do przerwania lektury”; A. Lipszyc, *Leo Lipski: część śmierci*, [w:] tegoż, *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze*, Kraków 2018, s. 100.

¹⁶ Sytuacja, jak się zdaje, obejmuje dwa wymiary. Dotyczy relacji autor–tekst oraz relacji tekst–czytelnik. Dzieło wyrasta z autora (wrasta w czytelnika), który staje się wraz z dziełem (podobnie czytelnik). Aktywny pozostaje tu Adornowski trop: dzieło staje się czymś więcej aniżeli reprezentacją podmiotowego dobywania się z nietożsamości, opartą na figuralnej rozgrywce. Samo dzieło jest owym dobywaniem. Dzieło powołuje do życia piszącego, w tym samym stopniu, w jakim piszący wprowadza dzieło w porządek obecności. Następnie dzieło powtarza – dzięki właściwej sobie spójności i potencji sensotwórczej – „to, w jaki sposób on [podmiot – P. P.] się poczyna i wyłania”; zob.: T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 206–207.

realizuje zawarte w nim *in blanco* doświadczenie pisania: czytamy, w pewnym sensie, to, co właśnie „się” pisze. Senso-twórcze i sensualno-twórcze potencjały tekstów Lipskiego powstają z napięć, jakie rodzą się w trakcie takiej heterogenicznej, a w konsekwencji również heterologicznej lektury.

Tekst: słabe życie

Stanisław Beres podczas rozmowy z Lipskim i Łucją Gliksman w 1996 r.¹⁷ wypowiedział słowa, które, gdy tylko zmodyfikować nieco ich pierwotny kontekst, zmieniają się w nośną pointę, trafnie ujmującą kluczowe cechy dzieła autora *Dnia i nocy*: „*Niespokojni* podobno istnieją – indaguje Beres – fragmenty były drukowane już dawno temu, ale wciąż nie ma wersji książkowej”¹⁸. Antoni Zając, który jako pierwszy wydobyl potencjał trzech pierwszych słów z wypowiedzi Beresia, dookreśla: „W taki i tylko w taki sposób niespokojni mogą zaistnieć w *Niespokojnych*. Istnieją więc – istnieją podobno”¹⁹. Zdaje się, że w taki sposób istnieją wszystkie postacie i osoby prozy Lipskiego – bohaterki i bohaterowie, narratorki i narratorzy, podmiotowości i głosy. Ich egzystencje rysują się gdzieś na granicy, nieustannie „gdzie indziej”, w mortalnym cieniu, przylegając do niespełnienia, niepokoju, niezupełności, nieobecności: „Może istniejemy na zboczach życia. Jak upiory. Niezupełnie. Manekiny. W przebraniu przebrane” (P, s. 213). Kiedy Hanna Gosk w pierwszej monografii twórczości Lipskiego opisuje niewydanych wówczas jeszcze *Niespokojnych*, na podstawie maszynopisu, który jej udostępniono, prezentuje strukturę powieści oraz główne elementy fabuły. Stwierdza również, że w kilku rozdziałach

¹⁷ Zob.: L. Lipski, Ł. Gliksman, *Głos z zamurowanego ciała. Rozmowa z Leo Lipskim i Łucją Gliksman*, rozm. przepr. S. Beres, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 211.

¹⁸ Pierwsze wydanie *Niespokojnych* miało miejsce w 1998 r. (Olsztyn), już po śmierci Lipskiego. Całość tego rozbudowanego pytania S. Beresia brzmi następująco: „Dorobek pisarski Lipskiego nie jest bogaty, nawet jak na tak ciężko chorego człowieka. *Niespokojni* podobno istnieją, fragmenty były drukowane już dawno temu, ale wciąż nie ma wersji książkowej. Według wieści gminnej, ta praca trwa już jakieś pięćdziesiąt lat. To wszystko świadczy, że tworzy pan z wielkim wysiłkiem. (do Gliksmanowej) Czy pan Leo nie mógłby dyktować – pani albo komuś innemu?”; L. Lipski, Ł. Gliksman, *Głos z zamurowanego ciała*, s. 211–212.

¹⁹ Podejmując się próby interpretacji jednego z rozdziałów *Niespokojnych*, zatytułowanego *Mój lud*, Zając nadaje wypowiedzi Beresia interesujący figuralny naddatek, co jest, naszym zdaniem, niezwykle trafnym zabiegiem. Jak pisze we fragmencie swego tekstu: „«Mój lud», to niespokojne plemię, stara się kierować taką właśnie heterodydaktyką, która zmusza ich do zasiedlania krawędzi, szczelin, marginesów. Zamiast powiedzieć o nich, że są zjawami, lepiej stwierdzić, że żyją zjawiskowo, tak jakby wciąż fascynując się możliwością zaistnienia «trzeciego stanu» pomiędzy byciem a nieistnieniem. Pamiętamy o słowach Beresia – niespokojni p o d o b n o istnieją. Zasadlają przypisaną im widmową przestrzeń wraz z «nielegalnymi słowami i paradoksalnymi obrazami», które z pewnością po części stanowią pozostałości czasów dzieciństwa, kiedy to stawali się pociągami, dawali się nosić w walizce czy pokrywali ściany klozetu tajemnymi zapiskami (mowa o tym m.in. w rozdziałach «Mały Emil» i «Dzieciństwo Ewy»); A. Zając, „*Życie półmalpie, sprośne, święte*”. *Wokół „Mojego ludu” Leo Lipskiego*, „Mały Format” 2018, nr 5, http://malyformat.com/2018/05/zycie-polmalpie-spro-sne-swiete-wokol-mojego-ludu-leo-lipskiego/#_ftn5 (dostęp: 11 lutego 2021).

brakuje stron: *Obcy zapach* – trzynastu; *W cieniu Sokratesa* – pięciu; *Mój lud* – dziewięciu; *Zemsta* – ośmiu²⁰. Oczywiście, możliwe jest, że widziany przez autorkę monografii maszynopis został uzupełniony w trakcie prac edycyjnych, trudno jednak pominąć wyraźną rozbieżność, choćby w przypadku rozdziału *Mój lud*. Rzeczona część w opublikowanej wersji zajmuje zaledwie stronę (tak w wydaniu *Niespokojnych* z 1998 r., jak i w edycji dzieł wybranych z 2015), natomiast, zgodnie z tym, co pisze Gosk, w maszynopisie brakuje aż dziewięciu stron. Różnica ta rodzi uzasadnione wątpliwości. Tak czy inaczej, niewydana za życia Lipskiego powieść – i tu rzuca się w oczy paradoks: pierwsza powieść staje się powieścią post mortem – pozostaje pod wieloma względami enigmatycznym obiektem tekstowym, także w sensie dzieła uszkodzonego, istniejącego w sposób niepełny. Wprawdzie, taki niemocny status należy do uniwersaliów twórczego bycia i określa wszelką literacką, fabularną, narracyjną i językową ontologię, nie stoi jednak nic na przeszkodzie, aby w przypadku tu omawianym, uznać owe konstatacje „istnienia podobno” i istnienia wybrakowanego, za okazjonalną diagnozę pisania jako słabej formacji w osłabionym życiu. Również w tym realizuje się przywołany na wstępie sens pisania jako *Verwandlung* w obrębie życia „nie na pewno” – nieustalonego stawiania się w pisaniu *in extremis*.

Lipskiego najczęściej widzi się piszącego z wnętrza doświadczenia cielesnej niemocy, niepełnosprawności, neurologiczno-somatycznych symptomów, z traumy wojennej, z przeżytej na uboczu Zagłady, pracującego z mozołem pod groźbą totalnej separacji, utraty języka, samotności²¹. Jego utwory z jednej strony jawią się jako soma-tekstury, graficzne kalki rozstrojonego *organum* egzystencji, z drugiej jako próby reperacji przerażającej rany pamięci, świadomości pełnej kollapsów, otoczonej przez nieusuwalne powidoki śmierci, nawiedzanej przez widmo utraty zdolności mowy i wygnania do wnętrza. Tym samym, twórczość autora *Niespokojnych* uzupełnia nieustannie swoista winieta, która gra rolę wyjaśniającego mitu: *pathei mathos* metamorfuje w *pathei mythos*²². Innymi słowy, Lipski w cierpieniu opowiada cierpienie. W tej kwestii Piotr Krupiński sugeruje, iż zachodzi tu podobieństwo względem późnej, naznaczonej cierpieniem, somatycznej poezji Aleksandra Wata²³. Porównanie to wydaje się wielce obiecujące – tak Wat, jak i Lipski,

²⁰ Zob.: H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze*, Izabelin 1998, s. 50–51.

²¹ Zob.: A. Dauksza, *Awangardowe bezformia i ich losy. Prolegomena*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 1, s. 129–132.

²² Odnosimy się tu do znanego motywu *pathei mathos* (gr. *πάθει μάθος*), który oznacza mniej więcej tyle, iż nauka powstaje z cierpienia, tudzież wiąże się z cierpieniem. W *pathei mythos* (gr. *πάθει μῦθος*) miejsce nauki i wiedzy zajmuje opowieść.

²³ Piotr Krupiński, charakteryzując styl pisania Lipskiego, określa go nawet mianem „cierpieniopisania”. Pisze on: „Wczytując się w prozę autora *Piotrusia*, uczestniczylibyśmy z jednej strony w seansie reinkarnacji czy nawet zmartwychwstania porzuconej niegdyś kategorii (mowa o autorze jako zapomnianej instancji badawczej), skruszeni musielibyśmy wykrzyknąć za jedną z badaczek: «jednak autor!», z drugiej, i kto wie, czy to właśnie nie decyduje o fenomenie tej twórczości, natykałoby się na niezwykle splot pisma i cierpienia (porównywalny chyba tylko z późną poezją Aleksandra Wata). Gdyby nie lęk przed emfazą, powiedzieć by można, że tu każda litera nosi piętno bólu, o czym przypominałby na widok

w procesie twórczym, w pisaniu, pozostawali w maksymalnej bliskości ciała. Ich utwory wysycone są reakcjami dotkniętej, zdegradowanej somy, a zarazem noszą na sobie żywe cięcia i wyraźne blizny egzystencjalnego udręczenia. Pod pewnymi względami bio-graficzne soma-teksty Wata oraz Lipskiego ujawniają wiele interesujących cech wspólnych, jednocześnie znacznie się różniąc. Wat, zgodnie z trafnym określeniem Przemysława Rojka, pisał „bio/bibliografię” – dzieło niemożliwe i niespełnialne, pisane ciągle od początku²⁴. Natomiast Lipskiemu bliżej do wybrakowanej, „może istniejącej na zboczach życia”, „niezupełnej” (P, s. 213) bio/tekstografii, w której spotykają się ze sobą kompulsywne linie życia i pisania, niemożliwa pamięć i niebywała terażniejszość, obecność i nieobecność.

W przemianach stylu Lipskiego, w powtórzeniach, przemieszczeniach i rekurencjach cechujących jego nierówny idiolekt, jak też w fabułach i narracjach, w których możemy znaleźć intratekstowe linki, kalki, kopie i autocytaty, uobecniają się znamiona rzeczywistego zmagania, egzystencjalnej formacji, faktycznej pracy w strukturach świadomości. Konsekwencją tego jest przejście od reprezentacji jako rekonstrukcji (przeszłej bolesnej rzeczywistości) do reprezentacji jako doświadczenia (zachodzącego w obrębie bolesnej rzeczywistości i, w istocie, zakładającego ją). Reprezentacjonistyczny imperatyw przedzierzga się w niemocny aktyw bycia – fenomen formy pisania. W tym sensie pisanie jest rodzajem radykalnej plastyki²⁵ – nie odzwierciedla życia, ale kształtuje i formuje je: „Słowa pisane są jak futerko białej myszki, jak kołysząca się mgła. Jest w nich siła nieoczekiwana, znaczenie oparu, który może przybrać kształt niezwykle, ciepło śpiącego zwierzęcia. Wielka magia lub nic. NIC” (P, s. 213). Radykalizacja ta pozwala dostrzec w tekstach Lipskiego nie tylko fragmentaryczne steganogramy niemożliwej do uniesienia, rozbitej autobiografii²⁶, lecz także, a może przede wszystkim, bardziej wernakularne, osobiste próby życia w „świecie grozy, niestałości, obłądu”²⁷. Wszędzie tam, gdzie w tekstach Lipskiego, poprzez przeświecone znaczące, oślepia naga obiektywność, gdzie wzrok zostaje przechwycony przez *imago* śmiertelnego zejścia, tudzież ekstremalny superrealizm, obok dotykającego, szarpiącego obrazu, blisko jego

maszyny do pisania uderzanej lewą, jedyną sprawną ręką pisarza. Innymi słowy, to nie samo pasmo choroby, ale sposób, w jaki odcisnęła się ona w tkance tekstu, determinując tematykę oraz formę, konsekwentnie grawitującą ku milczeniu, decydowała by o odrębności pisarskiego losu Leo Lipskiego. Projektu, którego nie wahałbym się nazwać: *cierpieniopisaniem*”; P. Krupiński, *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Szczecin 2011, s. 55.

²⁴ Jak powiada Przemysław Rojek, twórczość Wata jest „bio/bibliografią, czyli czymś, co będąc pisaniem o sobie, jest jednocześnie ustawiczną próbą odnalezienia lepszego sposobu opowiadania”; P. Rojek, „Historia zmącana autobiografią”. *Zagadnienia tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009, s. 38.

²⁵ Zob.: C. Malabou, *Plastyczność u mierczu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, tłum. P. Skalski, Warszawa 2018.

²⁶ Por.: S. Porzuczek, *Przestrzeń niewypowiadalnego: „metastazy” bólu i paliatywny aspekt literatury, czyli o „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, [w]: tegoż, *Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt*, Kraków 2020, s. 25–55.

²⁷ L. Lipski, *Jak powstawał „Piotruś”*, [w]: tegoż, *Paryż ze złota*, s. 92.

konturu, powstaje szczelina, plamka ślepa tekstu, miejsce pracy w obrębie formy pisania – w tych miejscach tekst nie mówi, ale jest pamięcią, doświadczeniem, realizacją, stawaniem się.

W twórczości Lipskiego, a mamy tu na myśli również jego teksty przedwojenne, tych nieprzyjemnych i wstrętnych obrazów nie brakuje. Dla przykładu – w juvenilnym opowiadaniu *Jola, czyli grzebanie w przeszłości*, które należy do cyklu *O niepokoju i śmierci*²⁸, znajduje się opis samobójstwa: „Stróż umierał. Leżał na łóżku i trzymał ręce na kołdrze. Rysy miał opuchłe i poorane. Głuchy bulgot worał mu się w oddech. Ustami puszczał małe, różowe bańki. Jola zaczęła się trząść. Nie mogła się ruszyć z miejsca i drgała na całym ciele. Oczy stróża były białe w przestrzeń z siłą stali. Zdawało się, że życie zamieniło się we wzrok i promieniowało jak słup światła. Stróż ruszał rękami tak, jakby chciał coś złapać i zginał chude palce. Potem z przeraźliwą powolnością zaczął sobie przejeżdżać paznokciami po skórze” (PZZ, s. 118). Fragment oddaje moment graniczny *exitus letalis* – życie ulega stężeniu w promieniującą śmierć. Ciało zmienia się w obiekt po życiu. Obraz ten można uczynić odwróconą metonimią formacji w strukturach osłabionego istnienia, a dalej, metonimią pisania jako holometabolii: ze śmiertelnego języka, ze struktury o letalnym przeznaczeniu, co rusz zapowiadającej swój kres, promieniuje forma-jeszcze-życia, już od początku słabego, prekarnego, nieznacznego. Pierwszy akapit opowiadania *Waadi* zyskuje dla wspomnianej kwestii wymiar niemalże paradygmatyczny:

Zagęszczenie śmierci w kraju, który zamieszkuję, jest nieprawdopodobne. Ludzie, sami żywi, promieniają swoimi zmarłymi. Ludzie, nosiciele śmierci, jak kamyki rzucone na wodę rysują koła rozchodzące się, wpadające na siebie... Ja też jestem takim człowiekiem. Jasne, że moja opowieść jest śmiertelna (W, s. 191).

Sceną opowiadania jest odseparowana przestrzeń lazaretu założonego w meczecie, w „dalekim miejscu w Uzbekistanie” (W, s. 191). W tej wielokrotnie wyróżnionej przestrzeni – świątynia jest jednocześnie szpitalem, umieralnią, dołem kloacznym, rezerwuarem ludzkich wydaliny, śmiercionośnym i „ekstrementalnym” (zob.: PZZ, s. 171) imaginarium – wije się, pełźnie, sączy i dogorywa życie dotknięte rozkładem, „bulgoczące”, „jęcące”, „charczące”, „chrapiące” (W, s. 192). W „śmiertelnej opowieści” o tłustym, lepkim brudzie, wśród organicznych wydzielin, pomiędzy ciałami, które są chorobą, kałem, błotem, odnajdujemy wątek Ewy i Emila. Miłosna intryga bohaterów znanych nam z *Niespokojnych*, zostaje rozszerzona o niejakiego Jareckiego, z którym Ewa „spała”, by uzyskać potrzebne produkty (cukier, wino, tłuszcz), a także o śmiertelnie chorego Pawła: „Ona [Ewa – P. P.] uważała, że kocha Pawła, który był oficerem” (W, s. 193)²⁹. Kulminacją miłosnego wątku, jak i całej fabuły opowiadania, okazuje się przyłgnięcie Ewy – w sensie dosłownym – do umierającego Pawła. Bohaterka, wtulona w Pawła, opowiada

²⁸ Zob.: A. Zając, „*O niepokoju i śmierci*” i „*List (Knajpa)*” – *odnalezione utwory Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 2, s. 391–397.

²⁹ Por.: M. Cuber, *Trofea wyobraźni*, s. 154–155.

bajki – to moment fałszywej dystrakcji, niby oderwania od niemożliwego do zatrzymania, kulminującego już nieomal, procesu śmierci. Opowiadanie bajek okazuje się z jednej strony osłoną przemiany śmierdzącego już „trochę” ciała w obiekt po życiu, z drugiej jawi się jako symboliczny, tekstowy kondukt śmierci: „O czwartej nad ranem oddech jego zahaczył się o coś, jego śpiew ustał, szczeka 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. 197).

W *Waadi* mamy do czynienia z osobliwym seansem śmierci. Lektura oznacza przyglądanie się śmiertelnej kacheksji. To jednak nie wszystko, umieraniu towarzyszą, niczym ruchome arabeski, wizerunki drobnego witalizmu, żywiny uwijającej się w cieniu, w bliskości śmierci: „Umierał w czasie nocy miękkiej jak wata, żuki o metalicznych, lśniących grzbietach toczyły bez przerwy kule kału, syte wszy poruszały się sennie, szakale odgrzebywały trupy i krzyczały, osły bardzo płakały. Emil bredził Céline’a: «Porzuci się wszędzie poronione płody szczęścia, żeby śmierdziały po kątach ziemi...»; oddając kał, bez przerwy umierało dwunastu ludzi” (W, s. 196). Z fabuły, którą opowiada Lipski, wyłania się przeciwieństwo kulturowej konstrukcji ludzkiego organizmu. Naszym oczom, niczym w obskurnej latarni magicznej, ukazuje się skompresowany i eliptyczny, odwrotny szlak antropogenezy. Prymat nierozumu, ciała kompulsywnie wydalające, cuchnące i lepkie, odarte z *claritas*, bez metafizycznego klosza, są jeszcze czynnymi bio-objektami, ukazanymi w rozdzierającej bezpośredniości. Przez prześwietlone, przepalone znaczące, uderza martwe ciało, pusta reszta, budząca wstręt martwa, porowata materia, w której otworach znikają owady³⁰. Z konstelacji obrazów zmaterializowanej, nieteologicznej nagości, ciał sączących, gnijących za życia, bezwiednie wydalających aż do śmiertelnego zejścia, Lipski montuje negatyw antropotechniki, odwraca proces stawania się podmiotowości. Znaczy to mniej więcej tyle, iż „ruch przekraczania zwierzęcej *physis* w stronę ludzkiej historii”³¹ zostaje przekierunkowany: z ludzkiej historii ruszamy w stronę zwierzęcej *physis* i dalej, aż do chwili, w której organizm przemienia się w druzgocący widzenie i wyobrażenie obiekt po egzystencji. Postaci obracają się w obiekty, osoby stają się nie-podmiotowościami – towarzyszy temu niezrównana i niewstrzymana witalność poza antropologiczną zasadą. W tych najbardziej dotkliwych obrazach to, co przedstawione, miądzdy przedstawienie. Jednak nie dzieje się to przez destrukcję językowego medium, a przez swobodną jego przemianę w lekturze – oto język w ciężkim, mdłym świetle śmiertelnego obrazu niby przechodzi na stronę, usuwa się poza ramy obrazu. Pozostaje to w domenie wspomnianego wcześniej „efektu rzeczywistości” (*effet de réel*).

³⁰ Zob.: A. Giacometti, *Sen, Sphinx i śmierć T.*, tłum. M. Kędziński, „Kwartalnik Artystyczny” 2003, nr 2–3, s. 20.

³¹ G. Agamben, *Otwarte*, tłum. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15, s. 130.

Pisanie: forma życia osłabionego

W nanofabule *Nieuchronna poza*, włączonej do przedwojennego cyklu zatytułowanego *Egotyki* (1935), bohater-narrator, młody adept pisania, rusza późną nocą na poszukiwanie zagubionego ołówka: „Musiałem biec, bo nie mogłem zostać przez noc bez niego. Bałem się, że myśli natrą na mnie, że będą bić w móżg, jak chmury o szczyty. Mógłbym się udusić” (PZZ, s. 143). Można sądzić, że tematyce podlega tu nie tyle proces twórczy jako taki, ile konkretne działanie i praca, które były udziałem samego autora owej „egotycznej” nanofabuły. Pisanie, poza tym, że było metodą opanowywania nawały wyobraźni, właściwie stanowiło osobisty habitat, przychylne – choć niekoniecznie bezpieczne – środowisko przekształcenia siebie, zakładało przestrzeń dla przebicia drogi do własnej samoświadomości i samowiedzy, doświadczenia i obecności, przeżycia i przeżywania.

Wobec tego rodzi się pytanie – skoro Lipski pisaniem żył, oddychał, pochłaniał, wydała, dlaczego pozostawił po sobie tak niewiele? Jednoznaczna odpowiedź sprawa ogromne trudności. Wydaje się nawet, że w obliczu prawdziwie dojmujących wyznań autora, których również znamy dotychczas ledwie garstkę, kwestia ta, jeśli nie traci na wadze, to z pewnością schodzi na drugi plan, a dzieje się to wobec etycznej waloryzacji gestu pisania. O *Sarnim braciszku* pisał Lipski:

Chcę tu opisać rzecz tak delikatną, że zdaje mi się, wspomnieniem zniszczę ją. Wyłania się ona czy ono z dalekiej pamięci, zamazane, zniszczone, w strzępach. Nie potrafię nazwać ani imion, ani zdarzeń, bo się wstydzę, że ich nie pamiętam, i żałuję, i jestem dumny. W każdym razie te zdarzenia wyłaniają się z oparu, z mgły i zapadają się w nią, jeśli usiłuję sobie cokolwiek przypomnieć. Jestem zmuszony do pisania o czymś, o czym wiem, że nie wiem. [...] Dlaczego, dlaczego muszę o tym pisać, jedyiny istniejący trochę człowiek nad, dlaczego, na miłość boską (PZZ, s. 93).

Paradoksalny, nieokreślony, a zarazem świadomy i naumyślny, przymus pisania „trochę” poniżej własnego istnienia, w cieniu „trochę... nad” pamięcią, nieobecnością, nad trudną do zlokalizowania raną, w której lęgnie się jakieś życie. Pisanie jawi się z jednej strony jako etyczne zobowiązanie, z drugiej – jest jedynym i jedyiny istotnym warunkiem życia: piszę, bo jako jedyiny, „nad” tym, o czym piszę, istnieję „podobno”, „trochę”, „niewiele”.

Do autorefleksyjnych głos Lipskiego można dołączyć pewien typ poetologicznych autokomentarzy, które autor wpisał w powieści. Jednym z takich komentarzy są słowa Wielkiego Pisarza, skierowane do – próbującego się w pisaniu – Emila z *Niespokojnych*: „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” (N, s. 79). Określony medycznym terminem *ejaculatio praecox* styl „gwiazd” i „point”, powraca – niczym urwany sygnał – w stylu *Niespokojnych*, co czyni tę powieść, obok innych ku temu przesłanek, dziełem po części autotematycznym. Dodajmy, że przytoczona diagnoza pisarskich prób Emila, bardzo dobrze pasuje do przedwojennej twórczości autora *Piotrusia*. Punktem odniesienia pozostają tu publikowane przed wojną utwory. Powracający falami w *Niespokojnych* wczesny styl pisarza, poza tym, że odpowiada za opisy w powie-

ści, które brzmią „w tonacji nieznośnej, dusznej młodopolszczyzny raz po raz osuwającej się w mimowolną śmieszność”³², stanowi w swej istocie faktycznie spektralną, ale wciąż nieobojętną strukturę pozostałości, widmo reszty z tego, co nigdy nie zyska statusu całości, nie stanie się na powrót obecnością.

W przypadku powieści *Niespokojni* („Pisane w Teheranie, Bejrucie i Tel Awiwie, skończone w grudniu 1948 r.” – N, s. 150) – z racji tego, że nie została ona opublikowana za życia autora – możemy założyć, że jej ostateczna wersja, aprobowana przez samego Lipskiego, nie istnieje. W tym sensie jest to dzieło otwarte, ale w radykalnym ujęciu jest ono dziełem-działaniem, próbą przejścia przez pewien język (styl jest tutaj metonimią języka), który pozostaje w indeksalnej więzi z tym, co nieobecne: z czasem i światem sprzed wojennej cezury. To opowieść o usuniętej przeszłości. Inaczej mówiąc: *Niespokojni* to przeszłość, która się nie wydarzyła. Forma pisania sygnuje tu dwa nakładające się na siebie, niczym w widzeniu astygmatycznym, rozziwy. Pierwszy, który powstaje między powierzchnią pamięci a powierzchnią pamiętanego, które w nieredukowalny i nieprzechodni sposób nie istnieje, ani jako pamięć, ani jako historia. Pamiętane nie jest przeszłością, ale odartą z imienia nieobecnością, jak w *Sarnim braciszku*: „Gdy usiłuję go sobie przypomnieć, nie mogę. Jest zbyt nieokreślony, jakby podlegał prawu Heisenberga; o drgających konturach, przezroczysty, wąska ręka, szara jak u dwuletniego dziecka” (SB, s. 272). Drugi rodzi się z niemożliwości zestroju powierzchni pamięci z powierzchnią dziejącej się terażniejszości, podobnie jak w przypadku *Piotrusia*: „za dużo pamiętam”; „popelnilem fatalny błąd”; „zdałem sobie sprawę, że nie mogę do tego świata dotrzeć”; „tego nigdy nie zobaczę” (P, s. 203, 255). Te dwie dychotomiczne relacje, wytyczają fleksybilne pole traumatycznej niezgodności. Powtórzenie tożsamościowej syntagmy w obrębie niemożliwej pamięci pozostaje przedsięwzięciem niemającym końca ani limitu. Forma pisania nie redukuje straszliwej różnicy, sygnuje ją i wzmacnia. Dlatego wszelka próba powtórzenia w obliczu przeładowanej nieobecnością pamięci kończy się niepowodzeniem. Powieść *Niespokojni* jako tekstualna figura *typos* – związanie czasu przeszłego (*chronos*) z czasem terażniejszym (*kairos*) – zmienia się w dokument (*typos* jako pozew i sygnatura) identyfikujący puste miejsce, lukę po zjawie, która z racji tego, że nie istnieje, nie może być usunięta i jako nieobecność pozostaje nieusuwalną przeszkodą na drodze ku życiu odrestaurowanemu³³. Chronologiczna figuracja *typos*, gdy pozbawić ją mesjańskiego naddatku, zmienia się zaledwie w trop, który ciągnie za sobą spory semantyczny katalog. W ten sposób słowo traci zdolność zapowiedzi, nie łączy czasów, nie jest nierozzerwalną konstelacją *typos* i *antitypos*³⁴. Sprowadzony do tekstu *typos* to ledwie figura niefiguralnego nieoznaczenia, wielość prowadząca do braku,

³² A. Lipszyc, *Leo Lipski: część śmierci*, s. 92.

³³ Zob.: J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta, Leo Lipskiego*, Warszawa 2012, s. 381–407.

³⁴ Por.: G. Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do „Listu do Rzymian”*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009, s. 75–96.

a w konsekwencji i do rozziwu. Upadły w tekst *typos* oznacza nieokreśloną postać choroby, jest dokumentem nieobecności³⁵.

Fakt, iż *Niespokojnych* opublikowano dopiero po śmierci Lipskiego, pozwala przypuszczać, że powieść ta nie była przedsięwzięciem zamkniętym. Nie można również jednoznacznie stwierdzić, że próba powtórnego wyjścia z juvenilnych wód zakończyła się sukcesem. Prawdą jest, że Lipski z *Niespokojnymi* borykał się przez wiele lat³⁶. Znaczyłyby to, że „gwiazdy”, „pointy”, zawieszane i pulsujące w przestrzeni bez „tła”, pozostały powracającym, zapętłonym sygnałem, daremnym widmem drgających fal, świadczącym o urwanym bezpowrotnie kontakcie. W tym, jak można przypuszczać, tkwi również fundacja osobliwej przemocy pisania, które narzuca się, naciera, wraca, zmusza, a jednocześnie dyktuje przemianę, szczególną *Verwandlung* jako jedyną, jedynie możliwą, słabą formę słabej rzeczywistości: „dlaczego muszę o tym pisać, jedyny istniejący trochę” (PZZ, s. 93).

Rozpoznanie Wielkiego Pisarza z *Niespokojnych* ulega swoistej rekurencji w zestawieniu z innym ważnym wewnątrzpowieściowym rozpoznaniem: „Pan jest wypadkiem skomplikowanym. Można pana oglądać w dwóch lub wielu lustrach. Pan nie jest przypadkiem o określonej diagnozie. Takie coś, jak przy literze ‘h’, o ile pan się zna na grafologii” (P, s. 246). Te słowa doktor Siegbert kieruje do żyjącego na dnie świata i na dnie samego siebie tytułowego bohatera *Piotrusia*, drugiej powieści Lipskiego. Wagę cytowanego fragmentu podkreśla Piotr Sadzik, ukazując złożony związek, zgoła niesymbolicznej, przyległości *Piotrusia* do litery „h”. Sadzik dostrzega tu somatyczno-tekstualną metonimię, znaczącą witalny kontakt biologicznego życia z mową i pisaniem³⁷. Język w tej perspektywie nie jest tylko wehikułem ekspresji, w istocie okazuje się tym, co warunkuje, przedłuża i organizuje

³⁵ Wśród licznych znaczeń greckiego terminu τύπος Zofia Abramowiczówna wskazuje, między innymi, na „cios”, „uderzenie”, „znak wyryty”, „wyżłobiony”, „forma wyrazu”, „styl”, „postać choroby” czy też „rodzaj gorączki”, „tekst”, „treść dokumentu”; zob.: *Słownik grecko-polski*, t. 4, s. 374–375.

³⁶ Lipski jeszcze w 1975 r., podczas pobytu w Paryżu, w trakcie wizyty w wydawnictwie Gallimard, prawdopodobnie sugeruje przedstawicielce wydawnictwa, iż chciałby podjąć się powtórnego opracowania *Niespokojnych*, celem przygotowania tekstu do publikacji. Można to wniosioskować z opisanego przez niego w *Paryżu ze złota* spotkania, jakie miał odbyć w biurze Gallimarda: „Piękna pani pyta mnie, co piszę. Odpowiadam, co chciałbym napisać: więc książkę o zwierzętach i dzieciach. Chciałbym też przerobić *Les inquiets* [*Niespokojnych* – P. P.] (początek pisałem przed wojną, rekonstrukcja w 1948, takie rzeczy źle wychodzą) (PZZ, s. 34). Ponad 20 lat wcześniej, w 1954 r., w liście do M. Chmielowca zwierzał się w nieco dramatycznym tonie (transkrypcja możliwie najbliższa formie z maszynopisu):

„Psiakrew, wszędzie się podobają «Nuespokojni»

(A.K. Jeleński pisze już po G. i Miłoszu,

że jest to jedna z najwybitniejszych rzeczy współczesnych pol-

skich. [...] Chciałbyśmy już mieć «Nies.» poza sobą) przeszkadzają mi

Są, jak kula w nogi, jak potworny płód w 25 miesiącu ciąży)

[...] Ja niestety muszę wydać «Nuesp.»”;

list L. Lipskiego do M. Chmielowca z 4 kwietnia 1954.

³⁷ Zob.: P. Sadzik, *Zdrobniale jękanie. Teologia afatyczna w „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, „Wielogłos” 2019, nr 2 (40), s. 80–81.

egzystencję. Staje się dodatkowym, lecz niezbędnym organem. Jak pamiętamy, nad bohaterem *Piotrusia* krąży widmo afatycznej zapaści i drży on na myśl o utracie owego organu (wyraźne podobieństwo do Lipskiego)³⁸.

Zanikający ślad oddechu, rezydujący w brzmieniowej artykulacji „h”, przez wieki i języki, czynił z rzeczony litery szyfter życiowego tchnienia, punkt styku ciała i języka. Tym bardziej zastanawia fakt, iż historia spółgłoski „h” jest właściwie historią jej zanikania i zapomnienia³⁹. W *Piotrusiu*, za sprawą diagnozy doktora Siegberta, ta „nieokreślona”, zanikająca litera życia, staje się czymś w rodzaju znaku wodnego, który prześwituje przez bohatera, jest jego osobliwą sygnaturą, biografemem. Co zatem znaczy, w kontekście fabuły *Piotrusia*, owa skondensowana w jeden niepozorny znak historia atrofii? Giorgio Agamben w pierwszych partiach *Idei prozy* przedstawia pewną anegdotę:

Jak można [...] pojąć niepojęte? Bez wątpienia chodzi tu o coś, czego nie można nawet rozważać jako niepojętego i czego nie można nawet wyrazić jako niewyrażalnego. „Jest to coś do tego stopnia niepoznawalnego, że jego naturą nie jest nawet niepoznawalność i nie dzięki temu, że powiemy o nim, że jest niepoznawalne, możemy się ludzić, że je poznamy, ponieważ nie poznajemy nawet, czy jest niepoznawalne”. Z tego powodu [...] uczeń Syriana, który był też nauczycielem Marinosa [...], uznawany przez wielu za niedoścignionego⁴⁰, napisał kiedyś, że ponieważ nie ma to imienia, możemy to pomyśleć za pośrednictwem przydechu, który kładziemy na samogłosce w słowie *é*v. Lecz był to niuans [...] ocierający się wręcz o szarlataństwo⁴¹.

Artykulację greckiego słowa *é*v (*hén*)⁴² inicjuje aspiracja szczelinowo-krtaniowego bezdźwięcznego „h” (◌^h), która przechodzi w brzmienie samogłoski półprzy-

³⁸ Zob.: tamże, s. 77.

³⁹ Historię litery „h” jako znaku w zaniku, czy też – postępując zgodnie z logiką eliptrycznej redukcji – znaku-zaniku, w syntetycznym ujęciu przedstawia Daniel Heller-Roazen. Sadzik, który przywołuje ustalenia kanadyjskiego filozofa, wzbogaca je o teologiczne i psychoanalityczne konteksty. Ponadto, szczególnie interesująca pozostaje, wyłuskana przez Sadzika, kwestia autokreacyjnego gestu autora *Piotrusia*. Lipski w pewnym sensie „zmienia” nazwisko – porzuca ojcowską nazwę rodową Lipschütz, a tym samym wypiera ukrytą, niebrzmiałą literę „h”, obecną w nazwisku ojca. Sadzik wskazuje tu na podobieństwo do tego, co ze swym rodzinnym nazwiskiem uczynił Paul Celan (Antschel). Podobnie zresztą postąpił Aleksander Wat, który dekomponuje swoje rodowe nazwisko Chwat. Wskazane gesty odrzucenia stają się – trudno ferować, czy w pełni intencjonalnie – reprezentantami historyczno-lingwistycznej przygody litery „h”, która, zdaniem Hellera-Roazena, skrupulatnie zmierza w stronę własnej nieobecności. Jakkolwiek nie przyglądając się tym manifestacjom i zabiegom dokonanym w obrębie imienia własnego, ów gest resekcji okazuje się dramatycznie nieskuteczny – wszystko, co wiąże się z owym obrzezaniem, sprowadza się, jak się okaże, do nawrotu osłabiającej, anemicznej „mocy” odrzuconego znaku-śladu; zob.: D. Heller-Roazen, *Echolalie. O zapominaniu języka*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2012, s. 31–43; A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014, s. 57; P. Sadzik, *Zdrobniele jękanie*, s. 64, 81–82.

⁴⁰ Owym niedoścignionym, o którym pisze Agamben, był Proklos, zwany Diadochem.

⁴¹ G. Agamben, *Idea prozy*, tłum. E. Górniak Morgan, Warszawa 2018, s. 12–13.

⁴² Leksem *é*v (*hén*), tu najpewniej w znaczeniu „jeden”, „jeden jedyny”, tudzież „każdy z osobna”, pozostaje w synonimicznym związku z podstawowym liczebnikiem *eĩ*ç (*heĩs*);

mkniętej przedniej niezaokrąglonej „e”, by wnet zniknąć przy nosowo-działosłowym dźwięcznym „n”⁴³. Przydech miał zatem odpowiadać niewerbalnej treści jako sensualno-somatyczny ekwiwalent tego, co „niepoznawalne”. Inaczej mówiąc, realizowanym reprezentantem „niepoznawalnego”, nie-imiennym jego oznaczeniem, staje się, wedle szarlatkańskiej inwencji Proklosa, początkowy wydzwięk słowa *ěv*. Anegdota ta daje asumpt do pomyślenia swoistej figury, umożliwiającej prezentację tego, co niemetafizyczne, bezpodstawne, anarchiczne. O ile to, czego nie można wyrazić, dzięki deskryptywnej nazwie „niewyraźalne”, otrzymuje, bądź co bądź, metafizyczną legitymizację swej niewyraźalnej obecności, o tyle to, co „niepoznawalne” nie posiada imienia, nie ma statusu, nie dysponuje żadną epistemiczną atrybucją, nie oferuje struktury, która mogłaby zostać poznana i określona, na przykład, jako niewyraźalna. Mówiąc wprost, to, co „niepoznawalne” zwyczajnie i niemetafizycznie „nie jest”. Proklos zupełnie trzeźwo i przemyślnie, poza językiem szukał sposobu, by oddać „niepoznawalne” i zwrócił się w stronę oznaczenia, które przynosi nie-nazwa – somatem, zjawisko, oddech. Koncepcja, która przeszła wśród współczesnych Diadocha bez echa, dziś, wypędziwszy z niej ducha poważnej spekulacji, może wybrzmieć jako słabe świadczenie na rzecz przypadającej na każde istnienie luki, „fatalnego błędu”, kontyngencji każdego poszczególnego losu. W momencie artykulacji słowa *ěv*, obok przypisanej mu semantyki, powstaje nieoficjalna nie-nazwa przygodnego i pojedynczego życia, która legitymizując swym brzmieniem witalny oddech-objaw, niesie jednocześnie jego przeciwieństwo: apneę, mortalny bezdech, zanik. Właśnie taki niedookreślony znak życia-śmierci, skrywa w sobie próg realnego:

Defilada w ciemności. Jakiś przewód się zepsuł. 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! Przebacz nam, jako i my nie przebaczymy naszym winowajcom! Tuż obok jest godzina śmierci naszej. HUUU! (DN, s. 187).

Nagły, regresywny, odruchowy, niemal zaumny *articulus* zamiast „amen” kończy modlitwę do elektrowni (budowanego przez więźniów, lśniącego obiektu łagrowej religii) i jednocześnie urywa intensywną narrację *Dnia i nocy*. Niepoetyckie i nieretoryczne *aposiopesis* limituje język, kieruje uwagę w stronę nie-nazwy, a równocześnie konotuje wiele skojarzeń – od przekleństwa, przez urwany okrzyk szarży, zwycięstwa, radości, aż do refrenu popularnej dziecięcej piosenki *Zła zima*, do której słowa napisała Maria Konopnicka⁴⁴. Semantyczno-brzmieniowe konotacje tego werbalnego i niewerbalnego apendyksu wykazują związek zarówno z wi-

zob.: *Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, t. 2, Warszawa 1960, s. 40–41.

⁴³ Por.: D. Heller-Roazen, *Echologie*, s. 33–34.

⁴⁴ Motyw złej, mroźnej zimy w opowiadaniu Lipskiego otrzymuje, rzecz jasna, nieco inny charakter, niemniej jednak trudno oprzeć się zestawieniu: „Hu! hu! ha! / Nasza zima zła! / Szczypie w nosy, szczypie w uszy, / Mroźnym śniegiem w oczy pruszy, / Wichrem w polu gna! / Nasza zima zła!”; *Śpiewnik dla dzieci*, sł. M. Konopnicka, muz. Z. Noskowski, Warszawa 1905, s. 1–2.

talnym tchnieniem, jak i z jego rewersem: bezdechem śmierci. „Huuu!” jako wrzeciono tekstowe i zarazem negatyw wszelkiego tekstu, podobnie jak sygnatura „h” w *Piotrusiu*, oznacza próg rzeczywistości, punkt styku oraz wymiany tekstu i życia (albo śmierci), link łączący formę pisania i formę życia na krawędzi życia⁴⁵. Forma pisania jest słabym przejawem słabego życia, jest życiem na krawędzi, w domenie *phthisis* (*φθισις*). Przytoczony grecki leksem należy do Arystotelesowskiej terminologii życia: „Życiem jest na przykład rozum, zmysł, ruch z miejsca na miejsce i jego zatrzymanie dalej ruch w sensie odżywiania oraz rośnięcie i umniejszanie (*φθισις*)”⁴⁶. W pierwszej kolejności słowo to należy rozumieć w sensie wegetatywnym, jako rozpad biologicznej materii, niemniej jednak leksem *phthisis* pozostaje w dyspozycji figuralnego otwarcia, tudzież, jak tego chce Agamben, definicyjnego rozbicia⁴⁷. Umniejszenie i osłabienie są niezbywalnymi symptomami życia. Nie trzeba chyba szczególnie przekonywać, że dzieło Lipskiego, jego fabuły, narracje, autotematyczne pasáže, teksty, a także samo pisanie – zachowując sens przemiany, *Verwandlung*, pisania jako formacji – przedstawia i realizuje życie przeżywane jako *phthisis*: „Jestem nieobecny tam, gdzie chciałbym być najbardziej. [...] Jakaś niepewność, czy się jest. Stale. Naprawdę. Czy się wyręło gdziekolwiek znak? [...] Może istniejemy na zboczach życia. Jak upiory. Niezupełnie. Manekiny. W przebraniu przebrane” (P, s. 213). W innym miejscu, w zapisie bez tytułu, czytamy:

Istnieć jak upiór na zboczu życia, istniejąc trochę, niezupełnie, w mroku.

Na pozór istnieje całkiem. Tylko ona wie, że trwanie jej jest dziwnie rozcięte.

– List – istnieć jak upiór na zboczu życia, niecałkowicie, w mroku.

Posiadać własne środki działania: niezbyt przyjemne. Janek powiedział kiedyś, jestem jak pajak: wysysam, nie dając nic w zamian.

Słońce uwięzione w flakonie (Ruth). Opalowy zachód słońca w pustyni (PZZ, s. 55).

Wyłaniający się z zapisu obraz istnienia, by tak się wyrazić, przesuniętego względem życia, owego istnienia „gdzie indziej” – zgodnie z dewizą *Piotrusia* (P, s. 213) – odpowiada zależności i wymianie, które cechują relacje między ist-

⁴⁵ Podobnie jak śmierć przylega do życia (śmiertelne przylega do żywego – metonimiczna gra), tak forma pisania przylega tu do formy życia, a neurotyczny przymus patrzenia do przymusu opowiadania: „I ja musiałem patrzeć. Może wy też znajdziecie coś takiego, na co będziecie musieli patrzeć” (DN, s. 165).

⁴⁶ Arystoteles, *O duszy*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 3, tłum. P. Siwek, Warszawa 2003, s. 73 [413a] (w oryginalnej: „λέγομεν οὖν, ἀρχὴν λαβόντες τῆς σκέψεως, διαρίσθαι τὸ ἔμψυχον τοῦ ἀψύχου τῷ ζῆν, πλεοναχῶς δὲ τοῦ ζῆν λεγομένου, κἂν ἔν τι τούτων ἐνυπάρχη μόνον, ζῆν αὐτὸ φαμεν, οἷον νοῦς, αἰσθησις, κίνησις καὶ στάσις ἢ κατὰ τόπον, ἔτι κίνησις ἢ κατὰ τροφὴν καὶ φθισις τε καὶ αὐξήσις”; cyt. za: Aristotle, *De anima*, tłum. [ang.], R. D. Hicks, Cambridge 1907, s. 52, 54. Jak podaje Z. Abramowiczówna: *φθισις* to „zanikanie”, „maleńie”, „rozkład” (w pismach Pindara i Hipokratesa); „ubywanie” (Arystoteles); „wycieńczenie” oraz „suchoty” (Hipokrates); „skurczenie żrenicy” (Galen); zob.: *Słownik grecko-polski*, t. 4, s. 512.

⁴⁷ Zob.: G. Agamben, *Otwarte*, s. 124–125.

nieniem i obecnością a formą pisania jako formą życia. Powoływanie przez pisanie formy języka i tekstu przylegającej do życia, wiąże się z równoczesną jej denuncjacją, zniesieniem, a właściwie utratą. W pisanej formie życia, by tak rzec, życie jest zawsze „gdzie indziej”, na „zboczu życia”, „trochę”, „niezupełnie”, „w mroku”. Między pracą pisania (narodzinami formy) a dziełem (formą ustaloną i zniesioną) powstaje nieuchwytna przestrzeń, aspiracja budująca sens różnicy, a zatem dzieło, niczym skała krystalizację w sekrecji, osłania sobą i skrywa ślad, który zostawiła praca pisania – w tej luce mieści się refugium osłabionego życia. Odpowiada to wyjątkowej sytuacji ontologicznej: „Forma skrywa nagość, w której istota obnażona wycofuje się ze świata i jest tak, jakby jej istnienie toczyło się gdzie indziej, posiadało «podszewkę» i jakby zaskoczył ją «czas nagiego łona między dwiema koszulami»”⁴⁸. Zaskakujący „czas nagiego łona” oznacza moment słabego uobecnienia. To czas osłabionego życia w strukturze i systemie formy. Formacja, która czyni pisanie historią przemiany sprawia, że w formie, w jej sercu, rodzi się trop ingresu i wycofania, który powtarza rekurencyjny rozziw, niczym twarz oglądana „w dwóch lub wielu lustrach”: „Płaczę się w pół-snach. Siadam na łóżku. Okazuje się, że mi się śniło, że siadam na łóżku, bo śpię. Ten sen ze snu usuwa się na dalszy plan, tak jak twarz widziana w dwóch lustrach”⁴⁹. I w innym miejscu podobnie:

Burza, bodaj ostatnia. Niebo jeszcze pobłyskujące. Szara chmura tkana błyskawicami niby srebrną nitką. Obudziłem się. A to mi się śniło, że się obudziłem. Tym samym sen wsuwa się, jak w futerał, w sen, i ja ciągle nie mogę się wychylić. I znów budziłem się, a to tylko śniło się, że się budzę. Więc tak jak w dwóch lustrach, śniło się i spałem (P, s. 218).

Przytoczone wyjątki z dzieła Lipskiego, ukazujące życie w domenie *phthisis*, pozwalają założyć jeszcze jedną korespondencję. Mamy na myśli pole semantyczne hebrajskiego leksemu *ehad* (אֶחָד)⁵⁰. Pojęcie to, jeśli osłabić okalające je teologiczne halo, odsłania sens tyle afirmatywnej, ile tragicznej, niemal pasyjnej pojedynczości istnienia, podmiotowego trwania jako mozołu i przedzierania się, docierania do obecności drogą życia tylko raz i niepowtarzalnie. Pojedynczość to czasowość, przygodność, przypadłość, niczym przydech w *עֵב*:

życie zawsze jest już *beschädigt*: naznaczone śmiercią, traumą, skazą; naruszone, pokawałkowane, „rozcłonkowane” (Rosenzweig), albo „poharatane” (Adorno). [...] to [...] życie *idiomatyczne*, rozpoznane, uznane i zapamiętane w swej pojedynczości jako *ehad*: jedyne w swoim rodzaju, unikatowe, niepowtarzalne, kreślące swój osobny *errotyczny* szlak⁵¹.

⁴⁸ E. Levinas, *Istniejący i istnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 58.

⁴⁹ L. Lipski, *Walka z podświadomością*, [w:] tegoż, *Paryż ze złota*, s. 81.

⁵⁰ Hebrajskie słowo *ehad* (אֶחָד) znaczy tyle, co „jedyń”, „pojedynczy”, „niepowtarzalny”; zob. m.in.: Pwt 6,4: „Słuchaj, Israelu! Wiekuisty, Bóg nasz, Wiekuisty – jedyny!”; *Deuteronomium. Piąta księga Mojżesza* [w:] *Tora. Pięcioksiąg Mojżesza*, tłum. J. Cylkow, Kraków 2010, s. 35.

⁵¹ A. Bielik-Robson, „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008, s. 523; por.: też, *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.

Odczarowane i idiomatyczne *ehad* oddaje intrygę osłabionego istnienia, jego „fatalny błąd”, „erotyczny szlak”, upadanie i *phthisis* – to życie-idiom, forma-z-ryśą, forma-z-przepaścią, która z zakłętego koła immanencji, tożsamości i wieczności zostaje wyrwana przez ciemny rozbłysk niepowtarzalności: „«Nigdy więcej» – *never more* – zawisa niczym kruk pośród żalobnej nocy, niczym to, co realne pośród nicości”⁵². Podobnie brzmią słowa Ewy w *Niespokojnych*: „Nad wszystkimi wirował śnieg i ostre, podobne do cięcia, wrażenie: nigdy więcej. Nigdy więcej. *Never more*” (N, s. 107). Również Jo, bohaterka *Pradawnej opowieści*, odnajduje w sobie limit *never more*: „Jo zamyka oczy i usiłuje sobie przypomnieć, co było naprawdę. Zabity koń koło poczty. Maski gazowe, które tu, tu leżą, są nie do pojęcia. Uczucie, które miała, schodząc ze schodów: – Nigdy więcej – leży schowane głęboko” (PO, s. 154). Powtarzane, przez zwróconą ku sobie Ewę, słowa „nigdy więcej. Nigdy więcej. *Never more*”, docierają do Emila: „Co do mnie mówisz? – pyta. – Co «nigdy więcej?»” (N, s. 107). Ewa, nieobecna, a zarazem będąca „trochę nad” fabułą, kontynuuje w sobie:

Jechać. Dżonki chińskie. Samoloty. Dom publiczny. Widzi go ze wszystkimi szczegółami. Z salonem lustrzanym, przypominającym wejście dużego hotelu, z barierą, oddzielającą prostytutki od gości, i w każdej wybranej widzi siebie i czuje za nią. I potem dziesiątki wejść i wyjść. I małych chłopców na ulicy zapraszających do odwiedzin (N, s. 107).

Wydaje się, że ta krótka wewnętrzna eskapada Ewy, jej nagłe zanurzenie się w siebie, ukazuje nieszczelność fabuły – z luki w fabularnym teraz wydostaje się przyszłość, która już się wydarzyła⁵³. „Salon lustrzany” – obraz-figura redundancji i rekurencyjnego zapadania się we własnych odbiciach – ukazuje wielokrotne oblicze jako fasadę obecności: niemożliwość bycia sobą tu i teraz. Ten złowieszczy symptom wpisane w życie bycia ciągle „gdzie indziej”, okazuje się również ironicznym, czy wręcz „diabolicznym”⁵⁴ odwróceniem powtarzanego przez Ewę i Jo „nigdy więcej”. Wydaje się, że „salon lustrzany” można potraktować jako swoistą autotematyczną figurę, auto-trop lektury – wędrujące od tekstu do tekstu zdania, czy ogólnie sensy, niczym w „salonie lustrzanym”, odbijają się wzajem, re-

⁵² E. Levinas, *Istniejący i istnienie*, s. 126.

⁵³ Wyobrażenie, które projektuje w sobie Ewa, przypomina jako żywo obrazy pamięci z tułaczki, którymi Piotruś raczy Batię w epizodzie na górze Karmel: „Byłem w Teheranie. I chodziłem do burdeli. Tam pracowały dziesięcioletnie dziewczynki. [...] A jeszcze tam w Teheranie chodzili pięcioletni chłopcy z tacą na głowie. Na tacy pomarańcze, złote rybki w akwarium, kura gotowana, suszoną owoce, jedno na drugim. Tam właśnie w burdelu. [...] W Bejrucie w samym środku miasta jest dzielnica czerwonych latarni. Tam siedzą w oknach prostytutki wyczekujące, w norach, gdzie są tylko drzwi, siedzą półnagie i tańczą w takt małego radia. Gdy wchodzisz, klękają, pytają, czy masz jakieś specjalne życzenie, potem zasuwają firanki, każą ci się położyć, mówią, że „nie trzeba być zbyt zmęczonym”, i rozpoczynają rozmowę. W czasie rozmowy, zresztą obojętnej, orientują się powoli, powoli” (P, s. 232, 234).

⁵⁴ Por.: A. Zajac, *Do-świadczenie anomiczne. Święty Paweł Leo Lipskiego*, [w:] *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*, red. P. Sadzik, Warszawa 2019, s. 214.

kurencyjnie konfigurują i zapadają się w sobie. Korelacje syntaktycznych całości, kopie kolokacji, zdań i motywów, czynią z tej twórczości żyzny grunt dla lektur kryptonimicznych, ale w nie mniejszym stopniu stanowi to gotową pożywkę dla lektur figuralnych. Przy czym, należy stanowczo podkreślić, iż figuralna lektura tekstów Lipskiego opiera się na innej tradycji, czy też właściwie tworzy inną, niby okazjonalną, tradycję figuralnego czytania. Za przykład niech posłuży znakomita, skrupulatna i precyzyjna, retoryczna lektura autobiograficzna prozy Lipskiego, którą zaproponowała Jagoda Wierzejska⁵⁵. Dzieje się tak zapewne dlatego, że figury w dziele autora *Niespokojnych* nie wiodą wyłącznie w stronę „samouwielbienia” języka. W cieniu, niby na stronie, tworzą sieć sygnałów meletycznej pracy w obrębie formy pisania (co ma wyraźne odbicie w meletycznej lekturze). Dotyczy to tak tekstualnych faktur, jak i wewnętrznych, semantycznych, intra- i intertekstualnych napięć. W tym sensie, językowo-figuralna konstrukcja nie jest wyłącznie pokłosiem selekcji i organizacji danych uzyskanych z przeszłego doświadczenia – staje się prawdziwym symptomem wspólnego działania tekstu i piszącego.

Spójrzmy na *Piotrusia* – tytułowy bohater-narrator tej powieści to ruchoma sylweta, przypominająca figuralno-tekstowy klaster. Jak pamiętamy, jest on „wypadkiem skomplikowanym”, można go „ogłądać w dwóch lub wielu lustrach” (P, s. 246), sepleni, jąka się, pamięta zbyt dużo, jest niepełnosprawny, posiada niebываły dar narracji, na głębiach swej degradacji nie ustaje w kolejnych próbach, pisze. Krótko mówiąc: Piotruś to rozmaitość. Przez pryzmat sytuacji fabularnej możemy zobaczyć bohatera, który sam siebie sprzedaje – Piotruś jako człowiek niezupełny, prawie *faux vivant*, przeznaczony do użycia, ale ograniczonego przez jego mizerne możliwości, wymienia siebie w zamian za dach nad głową. W tej perspektywie to bohater sprowadzony na samo dno, upadający w otchłań poniżenia, którego zaciąga się do upokarzającego zajęcia, absolutnie nietwórczego trudu, czyniącego zeń podmiot bezwarunkowych odruchów, pozwalających zachować zdegradowaną biologiczną aktywność:

Słońce dopieka. Już rano. A w południe muszę się zasłaniać muszlą. Ponieważ nie mogę całego ciała zasłonić, muszę to robić na raty. I tak albo tyłek się opala, albo nogi, albo piersi i profil, albo plecy. Nauczyłem się wielu akrobatycznych pozycji. Nauczyłem się, jak wąż, zwijać u podnóża sedesu. [...] Ranem wdrapywałem się znów na ściany, gdy było słońce, przeraźliwe. Nauczyłem się głowę wkładać do muszli, do wody. Gdy ją potem wyjmowałem, wszystko się kręciło (P, s. 209, 228).

Nieco odmienny obraz bohatera wyłania się z epizodu, który ma miejsce w Hajfie. Piotruś opowiada Batii swoje perypetie. Można rzec, że „bawi” on swoją okresową, efemeryczną zbawicielkę szeregiem anegdot z własnej rozbitej historii. Dzieje się to w nocy spędzonej na wzgórzu poza miastem w posiadłości, którą para nietypowych kochanków, mówiąc ogólnie, wynajęła w sposób raczej nieoficjalny. W epizodzie tym z *Piotrusia* wyłania się osobliwy narrator – ktoś o zaskakującej umiejętności obserwacji, dysponujący niebываłą sensualną wrażliwością rejestru-

⁵⁵ Zob.: J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna*, s. 365–474.

jącą każde zjawisko. Mówiąc wprost, na naszych oczach dokonuje się przemiana – przerzucany z miejsca na miejsce Piotruś wydobywa się z dna poniżenia, z faux vivanta wijącego się wokół muszli klozetowej zmienia się w imponującego opowiadacza. Jego dygresyjne, szokujące, nieco „świńskie” gawędy dosłownie zajmują miejsce toczącej się fabuły – stają się sztańcami powieści w powieści. Konstelacja tych narracyjnych fragmentów, jak się zdaje, ma swe odbicie w rozrzuconych na ciemnej tafli morza światłach rybackich łodzi. Bohaterowie liczą te świetlne punkty w antraktach między poszczególnymi opowieściami: „Policz światła na wodzie. – Osiemnaście. – To dobry znak” (P, s. 240).

Snute przez naszego bohatera opowieści okazują się czymś więcej niż tylko zestawem różnego typu anegdot zebranych w trakcie tułaczki. Piotruś, po kolejnym napomnieniu Batii, aby kontynuował, wypowiada dosyć zaskakujące, zważywszy na sytuację, zdanie: „Jeśli przeszłość, która zwała się nade mną, spaliła wszystkie ziarna, przygniotła mnie, wydobędzie się przez to opowiadanie, to...” (P, s. 237). Do bohatera, adepta narracji, dotarł nieokreślony zew. Opowiadanie w sposób osłabiony i niepewny (tryb przypuszczający) zyskuje etyczny imperatyw, jednocześnie odsłania swą wybrakowaną, niedopełnioną formę (przerwana nagle syntaksa) – nie jest już fantastyczną, lecz fatalną *via media* opowieścią, która nie wydobywa pamięci, lecz puste miejsce po niej, nieobecność. Tekst ten, jako puste miejsce po pamięci, staje się jednocześnie linkiem wiążącym *Piotrusia* z *Niespokojnymi*:

Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną, jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących je udami, aż zmieszają się w wielkim składzie potu, łajna, 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).

Zanikające słowa *Piotrusia* nie są wyłącznie echem założonego na wstępie *Niespokojnych* „czarnoksięskiego” projektu ocalenia przez pisanie⁵⁶. Są one, w pewnym sensie, jego konfiguracją, przemianą, obnażeniem. Światło, a właściwie cień, niedokończonego zdania, owej luki, pada wstecz, tak na pierwszy rozdział *Niespokojnych*, jak i na całą powieść, która, jak pamiętamy, pozostaje sygnaturą rozziwu, dokumentem nieobecności.

Ujawniająca się w ten sposób transgresyjna metalepsa, zarówno określa zasadę fabularną i sensotwórczą *Niespokojnych* (fabularne i intratekstowe zaburzenie chronologii), jak i odgrywa ważną rolę w całym twórczym przedsięwzięciu Lipskiego. W tej perspektywie szczególnego znaczenia nabiera *Sarni braciszek*. Ostatnie dzieło Lipskiego, ów tekst-wydarzenie, tudzież tekst-działanie, przypominający Blanchotowskie *récits*, dotyka nieobecności i, jak wyznaje sam autor, dotyk ten sprawia, że owa nieobecność jeszcze bardziej staje się nieobecna: „On już odchodzi

⁵⁶ Zob.: J. Wierzejska, *Retoryczna interpretacja autobiograficzna*, s. 381–412 oraz A. Zajac, *Do-świadczanie anomiczne*, s. 213–239.

ode mnie. Zasnawa się jak mgłą. Gdy jemu coś się stało, to nie mamy prawa istnieć, ani ja, ani Ty” (SB, s. 272).

Obok Piotrusia-na-dnie, który przylega do przedstawionego powyżej Piotrusia-opowiadacza, ujawnia się eksplicytnie, pozostający w oczywistym związku przyległości z tym ostatnim, Piotruś-pisarz: „Ale nie o Jafie chciałem tu pisać” (P, s. 211) – czytamy w trzynastej części powieści. W piętnastej, o której Adam Lipszyc stwierdza, iż zyskuje ona „posmak rozprawy filozoficznej”⁵⁷, bohater nasz, zanurzony w autohermeneutycznej interrogacji, pisze-wyznaje:

Coraz mniej jest rzeczy wartych spisania. [...] Słowa pisane są jak futerko białej myszki, jak kołysząca się mgła. [...] Słowa są jak ranne ptaki przelatujące morze. [...] Język, którym myślę, rozpada się i kruszy. Jest niby-mamrotaniem starych kobiet, co moczą biszkopty w mleku. Gwałtowna atrofia: kurczę się. Zostaje ze mnie tylko fasada, która mówi, śmieje się (P, s. 213).

Nieco dalej natrafiamy na równie zaskakujący monolog-esej naszego bohatera – przepalony słońcem, wysuszony nieustającym chamsinem, niczym płód z opowieści pani Cin, Piotruś wstępuje na szczyt refleksji:

Poza. Nie taka literacka ani artystyczna. Lecz fascynował mnie człowiek, który gra. Strasznie trudno dojść do prawdziwych źródeł życia, o ile w ogóle istnieją. [...] I tak, szukając tego co istotne, jeżeli chcemy szukać, a mało kto ma ochotę, przewracamy się we wszystkich swoich stu tysiącach póz, aby wreszcie pod jedną odkryć pulsujące życie. Lecz zamiast życia, ku naszemu zdziwieniu, znajdujemy doskonale pulsującą rolę, na której siadamy okrakiem. A gdy po wielu koziołkach ociera się o coś trochę prawdziwego, gdy widzi się, że nie ma się czego grać, że w ogóle ta możliwość zostaje odjęta, jest się przerażonym – sztywnieje. I wtedy fabrykuje się „śmierć” ze strachu, przy której da się kręcić tyłkiem, wyczyniać przecież różne wygibasy. I znów się gra, choćby ta śmierć była prawdziwa, najprawdziwsza ze wszystkich śmierci, do ostatniego tchu. Bowiem dno jest straszliwsze od śmierci. Prawda istnienia jest nie do wytrzymania, cokolwiek o tym by się mówiło. [...] Ludzie, którzy się otarli przypadkiem o dno, szukają panicznie, na złamanie karku, czegoś naumyślnie (P, s. 219).

Piętnasty rozdział, z którego pochodzi refleksja o pisanych słowach, jak powiada Lipszyc: „wypełniają mniej lub bardziej oderwane akapity szczekliwego wywodu, aforyzmy, rozważania, mikronarracje, przy czym wiele z pomieszczonych [w nim – P. P.] zdań to fragmenty tzw. egotyków, krótkich utworów Lipskiego pisanych prozą poetycką. Pisarz cytuje więc samego siebie, stłaczając czy wręcz zgniatając fragmenty swojego dyskursu w jednym krótkim rozdziale-montażu”⁵⁸. Co więcej, Piotruś-pisarz w owym rozdziale dekonstruuje najbardziej znany pisarski projekt odzysku i restytucji utraconego czasu, którego tradycyjnym reprezentantem jest pulchna Proustowska magdalenka. Nasz piszący bohater nicuje kultowy obraz, nanosząc na czyste barwy zimowego dnia w Combray, mlaskający cień „niby-mam-

⁵⁷ A. Lipszyc, *Leo Lipski: część śmierci*, s. 74.

⁵⁸ Tamże.

rotania starych kobiet, co moczą biszkopty w mleku”. Ingres tego, co pamiętane, sprawia, że język się rozpada, rozpuszcza, zanika. Tam, gdzie winien być trwały język, jest rozpadająca się struktura: oderwane akapity, strzępy aforyzmów, niedokończony, fragmentaryczny, pełen lakun tekst. Tym samym, za sprawą Piotrusia-pisarza, fabuła dociera do powierzchni tekstualnej tkanki. Dramat Piotrusia okazuje się dramatem tekstu. I tak, do oczywistego trialogu: Piotruś-na-dnie, Piotruś-opowiadacz, Piotruś-pisarz, dochodzi jeszcze Piotruś-tekst. Nie trzeba przekonywać, że ten ostatni stanowi szczególnie ważny stopień lekturowego wtajemniczenia. Wskazany przez nas jako pierwszy Piotruś-na-dnie, zgodnie z przydomkiem, najczęściej operuje „na dnie”, w głębi fabuły, Piotruś-opowiadacz przejmując narrację, opowiada i stwarza siebie, co prowadzi do wyłonienia się Piotrusia-pisarza. Wskazany jako ostatni, Piotruś-tekst, w pewnym sensie przekracza wyznaczone konwencją ramy, pozostając, mimo wszystko, skrytym bohaterem, szarą eminencją powieści. Posługując się eliptycznym, tautologicznym skrótem, możemy stwierdzić, że Piotruś to w istocie *Piotruś*. Elementy fabularne, opuszczone na dno, powtarzając ruch pisania *à rebours*, przedzierają się na powierzchnię tekstu. Uwagi te dopełniają przekonujące ustalenia Olgi Osińskiej, która w kliniczno-tekstologicznej analizie twórczości autora *Waadi* wskazała na indeksalny związek kluczowych cech języka i stylu Lipskiego, jak również właściwych jego pisaniu specyficznych tekstowych struktur (werbalne, syntaktyczne, obrazowe perseweracje, zaburzenia, zblokowania), z twórczą dyspozycją dotkniętego niepełnosprawnością, afatycznie doświadczonego pisarza⁵⁹. Wymienione przez Osińską tekstowe aberracje, wykołajenia, stanowią swego rodzaju punkty styku, „mysie dziury”, które łączą tekst z życiem pisarza. Ujmując rzecz w skrócie – Lipski pozostaje indeksalnie związany ze swoimi tekstami, te zaś stanowią tkankę indeksalnych znaków i śladów, wiodących wprost do Lipskiego. Rodzi się analogia: podobnie jak fabuła koreluje z powierzchnią tekstu, tak powierzchnia tekstu koreluje z życiem i losem Lipskiego. Między innymi w ten sposób realizuje się sens pisania Lipskiego jako *bio/tekstografii*.

Wracając do Piotrusia-*Piotrusia* – żadna z wymienionych wersji bohatera nie jest zupełna. W każdej z nich pojawiają się i pracują znamiona, wrażenia, afekty i języki pozostałych; każda z tych wersji jest, na własny sposób i na własny rachunek, wyłącznie rezydualną formą siebie, z elementami i fragmentami swych sobowtórów z innego wymiaru; każda jest też formą osłabioną, noszącą w sobie otarcie o dno, anksjologiczne rozedrganie i nieusuwalne pragnienie: „Ludzie, którzy się otarli przypadkiem o dno, szukają panicznie, na złamanie karku, czegoś naumyślnie” (P, s. 219). Niezwykle istotna jest więc próba określenia „prostej”, „wielokrotnie zawilej” i „przewrotnej” relacji, jaka zachodzi między wersjami tytułowego bohatera powieści. W swoistym spotkaniu wszystkich ze wszystkim, w pozornej pełni, dochodzi do konfrontacji, do przecięcia czy też negatywnego zderzenia. Poszczególne wersje bohatera potwierdzają się wzajemnie w takim samym stopniu (i o tyle), w jakim (i o ile) wzajem się negują. Oznacza to, że w nieokreślonym

⁵⁹ Zob.: O. Osińska, *Afazja Leo Lipskiego: perseweracje, przesunięcia, zblokowania*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość” 2020, nr 1, s. 89–108.

punkcie osobliwego *clinamen*, powstaje luka, która nieustannie zmienia swe położenie. Fabuła (Piotruś-na-dnie) staje się narracją (Piotruś-opowiadacz), narracja staje się pisaniem (Piotruś-pisarz), pisanie staje się graficznie utrwaloną językową strukturą, zwaną po prostu tekstem (Piotruś-tekst) powieści *Piotruś*. W taki sposób jawi się główny i tytułowy bohater tej minipowieści, owego apokryfu. Podsunęte przez samego autora, *quasi*-gatunkowe dookreślenie *Piotrusia* – powieści opartej „w jak największej mierze na elementach autobiograficznych”⁶⁰ – sprawia, że lektura po raz kolejny zawraca: oto teraz rozlatujący się, tajemny, apokryficzny tekst, opada na dno fabuły traktującej o człowieku, który otarł się o dno; doznał wojennej traumy; był uwięziony; postradał przeszłość, bliskich, wszystko; tułał się; miał bliżej nieokreślony wypadek o poważnych konsekwencjach; lizał przedmioty; lizał ziemię; wił się u podnóża sedesu marki Lux; naumyślnie szukał rekonstrukcji, samopotwierdzenia, ocalenia, potrafił też nieźle opowiadać, a nawet pisał coś, co okazało się autobiograficznym apokryfem, napisanym przez Leo Lipskiego (w pierwotnej wersji powieści, główny bohater, rzekomo, nosił imię Leo⁶¹).

Postać głównego bohatera *Piotrusia* rozwarstwia się, zawiera w sobie szczeliny i sekrecje, które konfigurują jego oblicza. Sygnały istnienia takiej szczelinowo-sekrecyjnej struktury docierają już z głębi fabuły. Potwierdza to fragment powieści znajdujący się w jej końcowych partiach. Poprzedza go epizod, w którym udziałem naszego bohatera jest jeszcze jedna opowieść w opowieści – kresowy miraż z piątego rozdziału drugiej części. Pozornie sentymentalna i nostalgiczna fatamorgana prowincjonalnego życia przechwytuje bezwolnego *Piotrusia* zaraz po przynoszącej ulgę defekacji⁶². Bohater nasz, tymczasowo zbawiony, uwolniony od losu, od siebie, od świata, zanurzony w mirażu, przechwycony przez opowieść, która „*polubiła Pietrusia*”⁶³, naraz ląduje na ulicy, niczym „aureola [która – P. P.] spadła z hukiem na ziemię” w obrazie, który formalnie kończy powieść *Niespokojni*.

Najpewniej, jeszcze wśród zgiełku miejskiej arterii, *Piotruś* wypowiada słowa przedziwnej tautologicznej anaklezy: „Wtedy zdałem sobie sprawę, że nie mogę do tego świata dotrzeć. Ze zduszonym gardłem zawołałem do siebie: – Z głębokości wołam do Ciebie” (P, s. 255). Obecna w rzeczonym fragmencie pretensjonalność, a także, jak pisze Lipszyc, teatralna przesada⁶⁴, okazują się wyłącznie wybiegiem, pirsem, który nieco występuje przed linię nastroju, stworzonego przez poprzedzające ów fragment wypadki. Redundancja ta naraz pęka, dzięki czemu, z wyrzutu ciężkiej gatunkowo i kontekstualnie treści, nie pozostaje nic więcej niż semantycz-

⁶⁰ L. Lipski, *Jak powstawał „Piotruś”*, s. 90.

⁶¹ Zob.: L. Lipski, Ł. Gliksman, *Głos z zamurowanego ciała*, s. 208 (przyp. 7).

⁶² *Piotruś*, poszukując optyka na telawiwskiej ulicy Allenby, gnany potrzebą fizjologiczną, trafia do przypadkowego budynku, w którym mieszka rodzina z Polski: „Chodzę i nie mogę znaleźć. A tu coraz bardziej mnie przypieka pewna potrzeba. Więc pukam do pierwszych drzwi: – Puściecie, dobrzy ludzie” (P, s. 251).

⁶³ W kluczowym momencie kresowej dygresji, „od pół” dobiegają uszu bohaterów mirażu, *Piotrusia* oraz czytelników słowa pieśni: „Oj kazali ludzcie da ludzcie / Polubiła *Piotrusia* / Ej ty srocza bielaboczka / Oj skrypić moje serce, jak koła bies mazi...” (P, s. 254). Zdaje się, że to sam język przywołuje imię bohatera.

⁶⁴ A. Lipszyc, *Leo Lipski: część śmierci*, s. 95.

ny powidok. Wołanie wraca do wołającego, do osamotnionego egzula, pałającego się między fabułą, narracją, pisaniem i tekstem. Pełne tragizmu, religijne wołanie okazuje się anaklezą anaklezy: oto Piotruś, bohater o wielu obliczach, ten sam, którego można rekurencyjnie oglądać w wielu lustrach, Piotruś – który „nie jest przypadkiem o określonej diagnozie” (P, s. 246) – woła z głębokości siebie samego do siebie samego. W Piotrusiu powstaje rozziw, różnica dzieląca go wewnątrznie. Dramatycznym komponentem tego jest, mające miejsce podczas ostatniego spotkania z Batią, ciemne *anagnorisis*:

Czułem, że czegoś nie rozumiem. Jakbym był oślepiony w pewnym punkcie. Usiłowałem nadaremnie przypomnieć sobie to, co zapomniałem. Ale byłem pewien, że coś tam było jeszcze. I nagle zrozumiałem, że tego nigdy nie zobaczę. To nie było do patrzenia ani do rozumienia. To była część śmierci. Ona nagle zbladła i krzyknęła na mnie: – Idź już. Idź już (P, s. 255–256).

Przytoczony fragment można czytać, przynajmniej, w dwojnasób – oto udziałem Piotrusia staje się pełzająca epifania. Pojmuje on, iż nie zobaczy i nie zrozumie tego, co mu doskwiera – tam, gdzie powinna pracować pamięć i jakiś język, znajduje się nieobecność, „nic”, „część śmierci”⁶⁵. Piotruś z głębokości siebie i z powierzchni tekstu, rekurencyjnie odbijając się w sobie i tekście⁶⁶, już nie woła, lecz mówi przez oślepienie, przez „część śmierci”. Być może jest to mowa dziwnie przewrotna, dążąca z dna ku powierzchni i znów z powierzchni opadająca na dno. Być może dlatego Lipski o swej powieści napisał: „*Piotruś* odwrócony jest pieśnią o życiu”⁶⁷.

Drugie odczytanie moderują słowa bohatera: „Jakbym był oślepiony w pewnym punkcie” (P, s. 255). Owo oślepienie w jednym punkcie, osobliwe *éblouissement* – obok pęknięcia w redundancji, odbijających się w sobie zestrojów, hiatusotwórczych rekurencji i zwrotów – staje się kolejnym figuralnym emblemem rozziwu i różnicy. Ruchomy punkt-ciemność usuwa to, co skrywa, a w zamian oferuje pustkę, pierwotną negatywność, jest samym rozdarciem: „*éblouissement*, które obróciło się w ciemność”⁶⁸ i, niczym obskurna aureola bez centrum, promieniuje w różne

⁶⁵ Podobnie myśli Emil w *Niespokojnych*, niedługo po tym, jak doszła go wiadomość o śmierci matki: „Nikt, ale to nikt, nie może sobie zdać sprawy z czyjejś śmierci. Zrozumieć i odczuć, że jakiegoś człowieka nie ma, nie że odjechał albo coś takiego, że go nie ma, że nie istnieje więcej, a poprzednio istniał – to nie jest możliwe. Ja to zapomnę. Ale nigdy żadnej śmierci nie zrozumie. Wtedy nie płakał. I Ewa była zazdrosna, że nie płakał” (N, s. 117).

⁶⁶ Jak wiemy, Lipski hebrajskiego nie znał, niemniej jednak zachodzi tu swoista korelacja – intonowany przez Piotrusia początek Psalmu 130, w języku hebrajsku brzmi niczym rekurencyjna adnominacja: *mi' ma'amakim* (מִמַּעַמְקַיִם); zob.: *Księga Psalmów*, tłum. I. Cyłkow, Kraków 2008, s. 378–379.

⁶⁷ Cyt. za P. Sadzik, *Zdrobniałe jękanie*, s. 61.

⁶⁸ Przywołujemy tu – przejęte przez nurty awangardowe jako kategoria radykalnej reprezentacji – pojęcie związane z pewną XVIII- i XIX-wieczną modą obserwacji słońca nieosłoniętym okiem. Jak pisze Andrzej Turowski: „Obserwowanie słońca, percepcja jego światła w równym stopniu przyciągała uwagę masowego obserwatora, co była przedmiotem eksperymentów badaczy i artystów. Wpatrując się w słońce jedni i drudzy tracili wzrok, co jednak

strony. Ciemne oślepienie, jak można przypuszczać, dotyka również Batii – ona sama, „orkan rzeczywistości”, „rozpęd młodości”, wnet blednie i przerażona krzykiem wygania naszego bohatera. Jeśli zechcieć wskazać limit fabuły *Piotrusia*, to jest to właśnie ów moment odesłania, odsunięcia czy też wydalenia z opowieści *Piotrusia-Piotrusia*. Inną kwestią pozostaje fakt, iż zachowanie Batii, nawet jeśli uznamy, że nasz bohater nagle nieludzko się odmienił, nie może zostać po prostu wyjaśnione doznaniem szoku. Wydaje się, że Batia musiała zobaczyć w Piotrusiu coś jeszcze, coś spoza fabuły i narracji, coś z tekstu. Piotruś na jej i naszych oczach przylepił się, przyległ raz jeszcze do tekstu. Mówiąc wprost, zamienił się w tekst, ukazał swoje *Piotrusiowe* oblicze. Tym razem, to Piotruś pociągnął Batię ze sobą, która, podobnie jak on, złączyła się z tekstem, jęśliwie powtarzając: „Idź już. Idź już”, odwrócone i przewrotne „koniec i bomba”, *ite, missa est*. Dlatego też nie może dziwić koda powieści:

Już wiedziałem. Czy warto ryzykować życie dla wielu lat konania? Znałem to już. „On nic nie słyszy, biedny. On nie rozumie, co się do niego mówi. On jest nieprzytomny” – mówiła Anka, Lotka. A ja wszystko słyszałem i rozumiałem doskonale. To będzie gorsze. Konanie, w milczeniu, przez lata. Zamurowany we własnym cieple (jak mniszki zamurowano).

I wtedy wejdą zwierzęta do twojego pokoju i siądą na tobie spokojnie, jak na kamieniu i ziemi (P, s. 256).

Lipski cytuje tu samego siebie, dodajmy, że są to fragmenty cytowane przez niego kilkakrotnie, przy różnych okazjach (zapisy, egotyki, korespondencja)⁶⁹. *Piotruś* ma więc jak najlepsze referencje, aby pretendować do modelowej realizacji tekstu sylleptycznego, wszak w całym dziele autentyczność i fikcjonalność nierozzerwalnie splatają się ze sobą⁷⁰. Gdyby jednak zechcieć odczytać ową kodę inwersyjnie, moglibyśmy stwierdzić, iż na ów cień, który rzuca na tekst sylweta samego autora, nakłada się cień dochodzący z głębi fabuły, przechodzący przez meandry narracji. Cienie te spotykają się i nakładają na siebie na tafli tekstu. Swoistą ramą dla tego zjawienia pozostaje wpisane w zakończenie *Piotrusia* czasowe *passe-partout*: „wiedziałem” („znałem”, „słyszałem”, „rozumiałem”, „mówiła”) i „będzie” („konanie”, „zamurowany”) oraz dookreślające to ostatnie „wtedy” („siądą”, „wejdą”). Ten formalny brak czasu teraźniejszego – pomijając kryptoteologiczny kurs i oczywiste

nie przeszkadzało im trwać w zachwycie. Konstrukcja widowiska słonecznego oparta była na zjawisku *éblouissement*, słowie wymagającym w języku polskim wyjaśnienia. Tłumacząc słownikowo, *éblouissement* jest powiązane ze światłem i znaczy zarówno oślnienie, jak i oślepienie. Dotyczy percepcji światła, którego źródło swoim blaskiem, gwałtownością, intensywnością fascynuje, a zarazem rodzi fizyczny ból oczu i ciała, psychiczny wstręt, jest nie do zniesienia. Jako zjawisko niewyraźne wznieca uczucie wzniosłości, a oślepiając, prowadzi ku ciemności. Widowisku słońca odpowiadało widowisko nocy, malarstwu solarystycznemu – nokturny”; A. Turowski, „...*éblouissement*...”, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 79–80.

⁶⁹ Zob.: O. Osińska, *Afaza Leo Lipskiego*, s. 99–101.

⁷⁰ Zob.: R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 108–115.

skojarzenie z gramatyką języka hebrajskiego – wprowadza kodę powieści w reprezentacyjną lukę. W tej niebywałej przestrzenno-czasowej pustej ramie, pod osłoną odbijającego się i zapadającego w siebie cienia, pracuje niemożliwa pointa, ostatni *missing link*, który łączy tekst z życiem. W „ciemnym rozświetleniu”⁷¹, daje się dostrzec krzątająca się – i tu dodajmy, że bardziej w ciemności niż w rozświetleniu – niespokojna forma życia osłabionego: forma pisania. Z tego też powodu, choć w nieco innym sensie, ostatnie zdanie powieści, jak powiada Lipszyc, „nie domyka narracji ani nawet nie doprowadza jej do wzniosłego zwieńczenia”⁷². Nie tylko dlatego, że żadnej narracji w tym ostatnim zdaniu już nie ma.

Na koniec, w ramach podsumowania, chcielibyśmy wskazać jeden fragment z *Niespokojnych*, konkretnie z rozdziału *Na dnie*. Znajduje się tam swoisty kolaps narracyjny. Chodzi o moment, w którym Emil szepece Ewie do ucha, iż jest nią śmiertelnie urzeczony: „Zdechnę, słyszysz, tak mi się podobaś, mam ochotę lizać ziemię (Kochanie, za dwa lata będziesz ją lizał), tarzać się po podłodze” (N, s. 114). W erotyczne wyznanie Emila wtrąca się narrator, Leo, który w pewnym sensie mówi do bohatera, ale mówi to niejako na uboczu, w nawiasie. Sytuacja ta nieco przypomina scenę z *Piotrusia*, w której bohater woła do samego siebie – tutaj, narrator Leo, noszący znamiona autora, wypowiada słowa do Emila, bohatera będącego *porte-parole* Lipskiego. Co więcej, owa apostrofa niesie wieść z przyszłości, która już się wydarzyła (podobnie jak w przypadku wspomnianych wcześniej myśli Ewy). Reasumując: „lizanie ziemi”, które ma na myśli Emil, i „lizanie ziemi”, o którym mówi narrator, nie są tym samym, nie znaczą tego samego. W narrację wkracza w ten sposób radykalna nietożsamość i niezgodność. Pierwsze pozostaje *signifiant* witalnej ekstazy, euforii, jest zenitem życiowej pasji, erotyzmu, absolutnej afirmacji, wydarza się na poziomie fabuły. Drugie to *signifiant* doświadczenia-granicy, sygnał z przyszłości, rozdzierająca fabułę sygnatura rozdarcia. Powierzchnie tych dwu różnych *signifiant*, choć sąsiadują ze sobą, nigdy się nie spotkają, oddalone w nieskończoność, pozostają obok siebie, na scenie tekstu. Podobnie jak samozwrotna modlitwa *Piotrusia*, fragment ten jest czymś w rodzaju parabazy. Narracyjny oddech zostaje wstrzymany, fabuła otrzymuje głębokie i śmiertelne cięcie, tak w jej tkance, jak w tekście powstaje znany nam już rozdział. Przywołany fragment-punkt okazuje się niemożliwą do pominięcia iniekcją ironii, która promieniuje na całą powieść. Dlatego też, obecny w *Niespokojnych* styl „duszej młodopolszczyzny raz po raz osuwającej się w mimowolną śmieszność”⁷³, zmienia się w rozdzierający język, zaś nieco naiwna fabuła, przekształca się w rozdzierającą opowieść o nieobecności. Nie ma w tym jednak żadnej głębi, jest tylko niespokojna powierzchnia, ponad którą unosi się zjawia przyszłości, która już się wydarzyła – „Kochanie, za dwa lata będziesz ją lizał” (N, s. 114). Niestety owa zjawia przyszłości nie staje się po prostu przeszłością – pisanie nie jest osuwającym

⁷¹ Zob.: K. Kuczyńska-Koschany, „*Chassidim tanzen / Chasydzi tańczą Nelly Sachs – wiersz/taniec, ciemne rozświetlenie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 4, s. 229–242.

⁷² A. Lipszyc, *Leo Lipski: część śmierci*, s. 100.

⁷³ Tamże, s. 92.

nazywaniem, pozytywną organizacją traumatycznego odarcia. Jak pamiętamy, następuje tu podłe odwrócenie – opowiedziana przeszłość jest tylko nieobecnością, luką po zjawie, miejscem pustym, przeszłością bez miejsca w przeszłości – to przeszłość, która się nie wydarzyła.

Reasumując: powieść *Niespokojni* staje się czymś, czym nie jest (lub nie będzie) i odwrotnie, jest czymś, czym się nie staje (lub nie stanie). Jest w tym pewien tryb ironii, która będąc zaskakującym performatywem, pozostającym zawsze na końcu, na marginesie i w cieniu, coś obiecuje, ale przede wszystkim przekonuje nieśmiało i niespokojnie, że realne życie jest zawsze „gdzie indziej”, że skrywa się i pracuje „gdzie indziej” (w tym tkwi również jej pocieszenie i przeprosiny)⁷⁴. Dodajmy, że to dopiero ironia pozwala pomyśleć pewną nieokreśloną pointę samoświadomości, którą notuje Piotruś-pisarz: „Strasznie trudno dojść do prawdziwych źródeł życia, o ile w ogóle istnieją” (P, s. 219). Ironiczne, odkształcone zdanie samo siebie neguje – twierdzący impet pierwszej części nagle traci animusz i my sami – odbiorcy, czytelnicy, udziałowcy tekstu – pozostajemy z daleko idącą wątpliwością. Wszelka figuralna konstrukcja oparta na przeciwległych biegunach siłą rzeczy wytwarza trzeci stan, rodzący się z napięcia i różnicy między opozycjami. W tej „fantastycznie wąskiej *via media*” (N, s. 76) pracuje wakat sensu – *signifiant* nieokreśloności utrzymujący się w domenie negatywnej dialektyki pomiędzy znaczeniem, które odrzucamy i znaczeniem, które dopiero powstaje (podwójna nieobecność). Inaczej niż w bardziej tradycyjnych lekturach figuralnych, które odsłaniają autotematyczne spleć, a ostatecznie prowadzą do pieśni języka o sobie samym, w ironii, która w dziele Lipskiego „uderza pasywnie” – podobnie jak Ewa z *Niespokojnych* – „przez lukę” (N, s. 99), daje się odczytać skryty *coup de foudre* życia. O ile w ogóle jakieś życie toczy się w cieniu języka, narracji i fabuły, to należy zakładać, a zarazem ironicznie zakład ów znosić, iż najpewniej dzieje się to w takich niemocnych rejestrach. Z tego, zdaje się, najobficiej czerpie pisana forma życia osłabionego. Zdaje się również, że w dziele Lipskiego, pełnym obrazów rozpadu i śmierci, życie w ten właśnie sposób przechadza się między literami. O ile w ogóle jakieś życie istnieje.

LITERATURA

Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu. Inwentarz Michała Chmielowca.

Adorno T. W., *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

Agamben G., *Czas, który zostaje. Komentarz do „Listu do Rzymian”*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009.

–, *Idea prozy*, tłum. E. Górniak Morgan, Warszawa 2018.

–, *Means without End. Notes on Politics*, tłum. V. Binetti, C. Casarino, Minneapolis 2000.

–, *Otwarte*, tłum. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2008, nr 15.

⁷⁴ Zob.: P. de Man, *Pojęcie ironii*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 10.

- , *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Aristotle (Arystoteles), *De anima*, tłum. [ang.], R. D. Hicks, Cambridge 1907.
- Arystoteles, *O duszy*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 3, tłum. P. Siwek, Warszawa 2003.
- Barthes R., *Efekt rzeczywistości*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 2012, nr 4 (136).
- , *S/Z*, tłum. R. Miller, Gateshead 2002.
- Bielik-Robson A., „*Na pustyni*”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków 2008.
- , *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.
- Bloom H., *Kafka: brak stałego miejsca zamieszkania*, tłum. A. Bielik-Robson, [w:] *Nienasyce-
nienie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011.
- Cuber M., *Trofea wyobraźni. O prozie Leo Lipskiego*, Katowice 2011.
- Dauksza A., *Awangardowe bezforma i ich losy. Prolegomena*, „Zagadnienia Rodzajów Lit-
erackich” 2014, z. 1.
- De Man P., *Pojęcie ironii*, tłum. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- Derrida J., *Edmond Jabès i pytania księgi*, [w:] E. Jabès, *Księga Pytań*, tłum. A. Wodnicki,
Kraków 2004.
- Deuteronomium. Piąta księga Mojżesza*, [w:] *Tora. Pięcioksiąg Mojżesza*, tłum. J. Cyłkow,
Kraków 2010.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Falkiewicz A., *ta chwila*, Wrocław 2013.
- Giacometti A., *Sen, Sphinx i śmierć T.*, tłum. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny”
2003, nr 2–3.
- Gosk H., *Jesteś sam w swojej drodze*, Izabelin 1998.
- Heller-Roazen D., *Echolalie. O zapominaniu języka*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2012.
- Igel S., *Z filozofii doświadczenia witalnego. Odczyt*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1937, z. 1.
- Kadłubek Z., *Nie do czytania!*, [w:] *Podwójny agent. Portrety Kafki*, red. M. Jochemczyk,
Z. Kadłubek, M. Piotrowiak, Katowice 2012.
- Kafka F., *Listy do Felicji i inne z lat 1912–1916*, t. 1, tłum. I. Krońska, Warszawa 1976.
- , *Wybór prozy*, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Wrocław 2018.
- Krupiński P., *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego
wobec tabu*, Szczecin 2011.
- Księga Psalmów*, tłum. I. Cyłkow, Kraków 2008.
- Kuczyńska-Koschany K., „*Chassidim tanzen / Chasydzi tańczą Nelly Sachs – wiersz/taniec,
ciemne rozświetlenie*”, „Teksty Drugie” 2019, nr 4.
- Levinas E., *Istniejący i istnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006.
- Lipschütz (Lipski) L., *O niepokoju i śmierci*, „Kamena” 1936, nr 4.
- Lipski L., *Paryż ze złota*, wyb., oprac., posł. H. Gosk, Izabelin 2002.
- , *Powrót*, wyb., oprac., wstęp A. Maciejowska, Paryż–Kraków 2015.
- Lipski L., Gliksman Ł., *Głos z zamurowanego ciała. Rozmowa z Leo Lipskim i Łucją Gliks-
man*, rozm. przepr. S. Bereś, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Lipszyc A., *Leo Lipski: część śmierci*, [w:] tegoż, *Czerwone listy. Eseje frankistowskie
o literaturze*, Kraków 2018.
- Malabou C., *Plastyeczność u zmiernychu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, tłum.
P. Skalski, Warszawa 2018.
- Nycz R., *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*,
[w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.
- Osińska O., *Afajza Leo Lipskiego: perseweraacje, przesunięcia, zblokowania*, „Rana. Litera-
tura – Doświadczenie – Tożsamość” 2020, nr 1.

- Porzuczek S., *Przestrzeń niewypowiadalnego: „metastazy” bólu i paliatywny aspekt literatury, czyli o „Piotrusiu” Leo Lipskiego*, [w:] tegoż, *Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt*, Kraków 2020.
- Rojek P., *„Historia zmącana autobiografią”. Zagadnienia tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009.
- Sadzik P., *Zdrobniałe jękanie. Teologia afatyczna w Piotrusiu Leo Lipskiego*, „Wielogłos” 2019, nr 2 (40).
- Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, t. 2, Warszawa 1960.
- Słownik grecko-polski*, red. Z. Abramowiczówna, t. 4, Warszawa 1965.
- Śpiewnik dla dzieci*, sł. M. Konopnicka, muz. Z. Noskowski, Warszawa 1905.
- Turowski A., „...*éblouissement...*”, „Teksty Drugie” 2011, nr 6.
- Wierzejska J., *Retoryczna interpretacja autobiograficzna. Na przykładzie pisarstwa Andrzeja Bobkowskiego, Zygmunta Haupta, Leo Lipskiego*, Warszawa 2012.
- Zajac A., *Do-świadczanie anomiczne. „Święty Paweł” Leo Lipskiego*, [w:] *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*, red. P. Sadzik, Warszawa 2019,
- , *„O niepokoju i śmierci” i „List (Knajpa)” – odnalezione utwory Leo Lipskiego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 2.
- , *„Życie półmalpie, sprośne, święte”. Wokół „Mojego ludu” Leo Lipskiego*, „Mały Format” 2018, nr 5, http://malyformat.com/2018/05/zycie-polmalpie-sproсне-swiete-wokol-mojego-ludu-leo-lipskiego/#_ftn5 (dostęp: 11 lutego 2021).

LEO LIPSKI: A WEAKENED LIFE FORM

Leo Lipski's works are an exemplification of the type of writing in which the textual and linguistic structures are inextricably linked with the existential ones. Lipski's oeuvre, approached as a radical form of writing understood as working within corporeality, awareness and memory, constitutes a unique method of highlighting, representation, mediation and filtration of one's experience. In this perspective, Lipski's writing, i.e. his creative act, becomes the essence of life itself. The article attempts to refer to the above-mentioned concepts in a reading of Lipski's writing from organic and microbial perspectives.

KEY WORDS: writing, life form, borderline experience, biography

LEO LIPSKI. FORMA ŻYCIA OSŁABIONEGO

Twórczość Leo Lipskiego stanowi przykład pisarstwa, w którym struktury tekstowo-językowe pozostają w nierozzerwalnym splocie ze strukturami egzystencji. Dzieło Lipskiego, w perspektywie radykalnego ujęcia formy pisania jako pracy w obrębie cielesności, świadomości, pamięci staje się szczególną metodą uobecniania, reprezentacji, mediacji i moderacji własnego doświadczenia. W tym sensie pisanie – twórczy akt – Lipskiego jawi się jako faktyczna formacja życia. W artykule zostaje przedstawiona próba wydobycia wskazanych kwestii z dzieła autora *Niespokojnych* poddanego lekturze mikrologicznej, meletycznej, zorientowanej na pisanie.

SŁOWA KLUCZOWE: pisanie, forma życia, doświadczenie graniczne, biografia



Leo Lipski