

HENRYK BEREZA

alfabetyczność

**TEKSTY O LITERATURZE
I ŻYCIU**



**Państwowy Instytut
Wydawniczy**

C Z Ł O W I E K

pisanie

Proza z importu, 1979

Sposób myślenia, 1989

Pryncypia, 1993

Pisarz — w stopniu większym niż inny artysta i niż każdy człowiek — jest skazany na swoją „walkę z szatanem”, czyli na walkę ze świadomością i poczuciem własnej niepotrzebności. W tej walce nie można zwyciężyć (konieczności własnego istnienia zawsze da się zaprzeczyć), ale można do końca nie skapitulować, nie nabierając się przy tym na żadne pozory. Możliwość pisania — jak możliwość życia — zależy od wszystkiego, co przemawia za tym, że się jest lub może być w świecie potrzebnym. Prawdy w tym względzie nie trzyma się w dłoni, gra toczy się w ciemno, w obiegu są prawdziwe i fałszywe karty, fałszywych jest więcej niż prawdziwych, na pierwszych można się nie poznać, drugich może w ręku zabraknąć. Czyż Olav Duun, który zmarł blisko czterdzieści lat temu, mógł wiedzieć, że stanie się dla kogoś takiego jak ja bardziej życiodajny niż chleb i wino

tylko dlatego, że na skutek zbiegu okoliczności stał się tym jedynym pisarzem, którego chciałem i mogłem czytać w stanie rozpacz. Literatura, żeby była potrzebna, musi być górą w konkurencji z pokusami pijaństwa, rozpusty i wszystkich innych grzechów głównych. Literatura jest takim jabłkiem z drzewa wiadomości dobrego i złego, którego zakaz zrywania nie może dotyczyć, bo nawet raj bez możliwości bezgrzesznego grzeszenia stałby się dla człowieka piekłem.

Jacy więc mają być pisarze? Tacy, żeby nieznani inni chcieli i mogli ich czytać nie z jakiegokolwiek obowiązku, lecz z wewnętrznej potrzeby duchowego odnalezienia się w sobie i w świecie, z wewnętrznej potrzeby obcowania z prawdą. Tę prawdę, która ma milion twarzy, odnaleźć musi dla siebie ten, kto chce i może być pisarzem. Każdy, kto odnajdzie swoją twarz prawdy, stanie się potrzebny innym. Amen.

artyzm

„Twórczość” 1991, nr 3 (*Czytane w maszynopisie*¹⁾)

Pryncypia, 1993

Słowa artyzm i artystyczność przywołują łacińską nazwę sztuki i zarazem wiele innych znaczeń słowa *ars*, z których dla potrzeb tego tekstu najważniejsze są umiejętność i sztuczny sposób.

Związek tego drugiego znaczenia ze sztuką i artyzmem zachował się i trwa szczególnie sugestywnie w wielu językach europejskich.

Jest to szczęśliwa okoliczność, bliskość słów sztuka i sztuczność nie pozwala zapomnieć, że sztuka zrodziła się z zastępowania jednej rzeczy przez drugą, z zamiany i przekształceń charakteru lub funkcji tworzywa, z przeniesienia czegoś z jednego porządku lub układu w inny, który dla dzieła sztuki się ustanawia.

1 Stała rubryka Henryka Berezyna w „Twórczości”, prowadzona w latach 1977-2005. Tutaj ukazywały się m.in. listy do pisarzy, noty o ich twórczości, zapisy snów, ogólne refleksje o literaturze, a przede wszystkim recenzje utworów znanych Berezynie „w maszynopisie”, jeszcze przed oficjalną publikacją.

O ile nie podano inaczej, przypisy pochodzą od redakcji.

Zastępowalność, przemienność, zamiennność, przenośność i przekładalność stanowią o samej istocie sztuki i o istocie artyzmu, dzięki któremu powstaje nie to samo, lecz coś innego.

Podważa to w znacznym stopniu teorię mimesis, ogranicza jej użyteczność i wręcz wyklucza jakiekolwiek naiwne jej rozumienie.

Teorii mimetyzmu nie sposób odnieść z jakimkolwiek sensem nawet do makatki z jeleniem, nie mówiąc o rzeźbie Michała Anioła, o *Święcie wiosny* Igora Strawińskiego i o jakimkolwiek dziele sztuki literackiej.

W sztuce literackiej samo tworzywo — słowo — nie należy, jak dźwięk w muzyce, jak kolor w malarstwie, do tworzyw, żeby tak to nazwać, naturalnych.

Żywe słowo jest umowną kompozycją ludzkich dźwięków o umownym znaczeniu, czyli o umownym odniesieniu do zjawisk tak zwanej rzeczywistości.

W swojej istocie każde żywe słowo jest skończonym dziełem sztuki, powstało w sztuczny sposób, zastąpiło rzecz lub czynność, zamieniło materialność lub niematerialność na układ dźwięków, przeniosło jeden porządek w inny.

Tworzywem sztuki literackiej jest wielkie zbiorowisko językowych dzieł sztuki (słów), tworzonych przez społeczności ludzkie, stwarzających się niemal samoczynnie w procesie użytkowania języka przez ludzką zbiorowość.

Od dawna jednak sztuka literacka rozluźnia związek z żywym słowem, przestaje być sztuką żywego słowa, jak bywało w dawnej poezji, ona bardzo często działa już tylko w materii graficznych znaków żywych słów, osiągając niejako kolejny stopień sztuczności.

W dziele sztuki literackiej — w przeciwieństwie do dzieł innych sztuk — mamy do czynienia — skoro żywe słowo jest

tworem pierwszego, słowo pisane drugiego przekształcenia artystycznego — ze sztucznością drugiego lub trzeciego stopnia.

Sztuczność trzeciego stopnia (zerwanie związku z żywym słowem) jest najprawdopodobniej chorobą (rakowatością) sztuki literackiej. Graficzne mumie słów dobrze służą pamięci o językowym życiu, nic żywego z nich się nie urodzi.

Pamięć o przeszłym życiu jest przydatna w procesie życia, zastąpić życia nie powinna i nie może.

Przy dwustopniowej sztuczności samego tworzywa literatura nie może nie być sztuczna, trudno w niej widzieć zwierciadło czegokolwiek.

Szukać odpowiedniości życia ludzkiego (albo świata, albo rzeczywistości) w tym, co o nim (albo o świecie, albo o rzeczywistości) może być powiedziane we fraszce, w wierszu lirycznym, w tragedii lub w powieści, to absolutny bezsens.

O pierwszym (o życiu) nikt nie wie — wbrew pozorom — nic istotnego, z drugiego (ze sztuki) nic nie da się zrozumieć, jeśli brakuje orientacji, co jest w niej do znalezienia.

Ze sztuki nie może wynikać nic innego jak próba rozeznania się — w procesie kreacji, sposobem artystycznym, czyli rodzajem podstępu lub fortelu wobec dzieła stworzenia — w tym wszystkim, co uchodzi za życie ludzkie (świat, rzeczywistość).

Chcieć znaleźć w dziele sztuki potwierdzenie tego, co się uważa za prawdziwą wiedzę o życiu, oczekiwać od niego powtórzenia tych artystycznych potwierdzeń, które się zaaprobowało, to wielka pycha, wielka pogarda dla sztuki i wielka jej degradacja.

Intelektualna niezawodność źródeł wiedzy (jeśli to możliwe), wysoka ranga artystycznych spełnień — bezzasadności takich oczekiwań w niczym nie umniejszają.

Sztuka nie chce być wobec czegokolwiek wtórna, nie chce niczego powtarzać (choć powtarzać musi), jej ambicją elementarną jest niepowtarzalność, swoistość własnych relacji ze światem.

Powtarzanie może służyć zdobywaniu artystycznych umiejętności, nie może być celem sztuki, jej na powtórzeniach nie wolno poprzestać.

Jeśli jej celem nie jest jakakolwiek odpowiedniość do czegokolwiek, bo skąd niby można by wiedzieć, czym to miałoby być, takim celem staje się bogactwo odniesień do tego czegoś nieznanego, czyli bogactwo znaczeń, które sztuka odkrywa, kształtuje i nadaje swoim wytworom.

Miary artyzmu w sztuce są różne w różnych jej dziedzinach i rodzajach, w różnych epokach jej istnienia. Miarą, która wobec dzisiejszej sztuki jest najbardziej sprawdzalna, bywa najczęściej potencjał znaczeniowy dzieła, jego znaczeniowe wyposażenie.

W dziejach sztuki istnieje, być może, zjawisko oscylacji między jednoznacznością i wieloznacznością, czyli wieloznacznością.

Jednoznaczność bywa w cenie, gdy jest pochodną uznanego wszechznaczenia, wieloznaczność potęguje się, gdy wszechznaczenie traci władzę i uznanie, gdy swoją własną wieloznaczność musi odstąpić czemukolwiek, co istnieje.

Cokolwiek, co istnieje, jest niewyczerpalnym źródłem znaczeń, człowiek (osoba ludzka) jest siedliskiem wszelkich znaczeń możliwych, zawiera przecież w sobie całość bytu.

Artystyczne odkrywanie i kształtowanie znaczeń — artystyczna robota w znaczeniach — ma ogrom możliwości, jest wśród nich i taka, że samo pomyślenie, czy byłoby się w stanie zabić (jak w powieści Tadeusza Nowaka), może zrównoważyć niejedną bitwę pod Grunwaldem.

Wyspecjalizowany w kreacji znaczeń artyzm może je przekształcać, powodować ich fluktuację, utrzymywać je w ciągłym ruchu i zmienności.

Zapożyczony od Witolda Gombrowicza pojedynek na miny przekształca się w narracji Jana Drzeżdżona w groteskową historię wojen i rewolucji.

Współdziałający z wyobraźnią, odwołujący się do niej artyzm — wyobraźnia ma moc poruszania się pośród wszystkich postaci istnienia i bytu — jest w stanie w czymkolwiek zmieścić wszystko i z czegokolwiek wszystko wyprowadzić.

Tworzywo realnych słów we współistnieniu z tworzywem idealnych znaczeń może być tak uległe wobec wyobraźni i wobec artyzmu, że nieprzekraczalne dla nich stają się tylko ich własne granice, granice bezwzględnej skończoności wszystkiego, co ludzkie.

Uwięzienie w przyrodzonych granicach równa się takiej wolności, jaka jest człowiekowi dostępna. Człowiek powinien w niej mieć swój udział przynajmniej poprzez wyobraźnię i artyzm.

dyskursywność

referat wygłoszony podczas sesji na Uniwersytecie Warszawskim we wrześniu 1998 i na konferencji *Filozofia a filologia. Wyjaśnienie – Rozumienie – Współczucie* w Kaliszu we wrześniu 2001 – zob. s. 34

„Twórczość” 2001, nr 12

Dwusłowie. Dyskursywność i pisarstwo [w:] *Filozofia a filologia*, 2002

W sprawie relacji między dyskursywnością i niedyskursywnością w literaturze mogę powtórzyć raz jeszcze swoje od lat powtarzane: myślę inaczej.

Wbrew świadomym i nieświadomym rzecznikom usługowej dyskursywności literatury, opowiadam się za jej autonomicznym uczestnictwem w poznaniu, czyli za autonomią poznania artystycznego, z właściwymi mu sposobami działań poznawczych.

W dyskursywności nie ma żadnego lekarstwa na jakiegokolwiek, rzeczywiste lub domniemane, niedomogi literatury.

Przeciwnie, trwała szansa literatury tkwi w zerwaniu z dyskursywnością, która, gdy zaczyna w literaturze górować, pozbawia ją wszelkiej poznawczej fundamentalności, uzależniając ją od wielorakich niedowładów dyskursów.

Mowa dyskursów może być, oczywiście, elementem literatury, może być dla niej glebą lub mierzwą, składnikiem

jej tworzywa, jej materii, nie może natomiast determinować i ograniczać jej celów poznawczych.

Cele literatury, czyli — jej najwyższa postać — poezji, są ponad dyskursami, górują nad nimi pełnią swojej tożsamości z językiem, ze słowem.

Poezja, jeśli jest sobą, może i musi być pierwsza w językowym kontakcie z bytem. Kto powinien, wie o czym mowa.

Tylko w jej słowie przetrwała — jako możliwość, która nierzadko się spełnia — jego pierwotna moc kreacyjna.

Jej opis — przecież niedyskursywny, jakkolwiek dyskurs rozumieć — rozpoczyna Janową ewangelię, ujawniając naturę prawdziwego słowa.

Słowo filozofii miało ją na samym początku, gdy jeszcze było tożsame ze słowem poezji, jak u wielkich kreatorów myśli Wschodu, jak u pierwszych filozofów greckich.

Ta moc ulotniła się ze słowa filozofii, pojawia się ona w tym słowie już tylko z rzadka w ciągu wieków, szukać jej można tylko w słowie największych z filozofów.

Może u Augustyna, może u Montaigne'a, może u Pascala.

I z najbliższych naszym czasom chyba tylko u Nietzschego.

U pomniejszych filozofów nie ma co jej szukać, głupstwem byłoby szukać jej w jakichkolwiek niższych rewirach dyskursywności, w słowie nauki, polityki, w słowie wszelkiego ideologicznego użytku.

Podległość wyższości wobec niższości kończy się źle, rezultat takiego stanu rzeczy jest wiadomy i nie może być inny.

Ostateczne potwierdzenie tego wolno widzieć w doświadczeniu Syna Człowieczego, który — dla najwyższych racji — poddał się wyrokowi niższości.

Niższość nie jest pozbawiona swojej ciemnej mocy, mocy niszczenia wyższości.

Czyż trzeba na to jakichkolwiek literackich dowodów.

Zawsze i wszędzie słowo poezji umiera, gdy godzi się z utratą swojego pierwszeństwa pośród słów i rezygnuje ze swojej wyższości.

Gdy przestaje być słowem ponad dyskursami, gdy uznaje ich władzę nad sobą, gdy chce się w dyskursach zmieścić.

Odwołuję się do zawsze i wszędzie, bo odwołuję się do oczywistości, którym tak nieopatrznie się zaprzecza, łamiąc na drzewie sensu gałąź samoocalenia.

Zejdźmy jednak na nasz padół, do naszego tu i teraz.

Myśląc nawet najgorzej o polskim słowie poezji (mam na myśli całość literatury), zawsze jeszcze — przy wszystkich uzurpacjach dyskursów — znajdziemy takie słowo poezji, w którym uznamy i uhonorujemy jego fundamentalną moc.

Dla mnie byłoby to słowo Leopolda Buczkowskiego, Witolda Gombrowicza, Tadeusza Różewicza, dla innych niech sobie będzie inne.

Myśląc najlepiej o polskim słowie dyskursów u jego zbiorowych lub indywidualnych kreatorów, nie sposób przyznać któremukolwiek z nich takiej pierwszorzędności, która byłaby w stanie usprawiedliwiać dążność do jakiegokolwiek supremacji nad jakimkolwiek rodzajem słowa (nie mówiąc o najwyższym).

Mogłaby tu wchodzić w grę w najlepszym razie — według zwyczajowo używanej skali — drugorzędność, która uzależnione od niej słowo poezji skazywałaby na trzeciorzędność, czyli na zupełną bylejakość.

Myśleć w takiej sytuacji o Mironie Białoszewskim jako o narzędziu polskich dyskursów okołoliterackich, to pozbawić go jakiegokolwiek pisarskiej autentyczności.

A przecież jest to pisarz prawdziwy.

Na szczęście, taka uzurpacja rzeczników supremacji dyskursów musiałaby być czysto aberracyjna.

Nie jest żadną tajemnicą, że u nas prawdziwych dyskursów już nie ma. Nade wszystko nie ma prawdziwych dyskursów okołoliterackich, za ostatni dyskurs udawany mogłaby uchodzić dyskusja o mowie pozornie zależnej w *Murach Jerucha* Tadeusza Brezy.

Roman Ingarden wprowadził przed laty do filozofii literatury kategorię quasi-sądów, ma ona sens albo nie ma, na jej podobieństwo należałoby jednak stworzyć kategorię quasi-dyskursów.

U nas od dawna już istnieją tylko quasi-dyskursy.

Dyskursy zawiesiły się albo 1 września 1939, albo już na początku pierwszej wojny światowej.

Na przykład po użyciu przez Niemców gazów bojowych w Bolimowie nad Rawką.

Wtedy już powstał prawdziwy koniec epoki szarż ułańskich i teorii mimezy w sztukach. Z mimezą na scjencyficznym fundamencie w szczególności.

Narodziny quasi-dyskursów wyznaczyły najosobliwszą, nie ma co, linię rozwoju myśli polskiej.

W dyskursie okołoliterackim doprowadziło to do powstania przed ćwierćwieczem fundamentalnego dzieła *Świat nie przedstawiony*.

Na jego podstawie od dziesięciu lat odbywa się zbiorowy pościg za przełomem literackim pod nazwą Rok 1989.

Istnieje więc tu i teraz okazja dla uczczenia kategorii quasi-dyskursu.

I tym samym inauguracji obchodów jubileuszu ćwierćwiecza dzieła *Świat nie przedstawiony*.

I dziesięciolecia pościgu za przełomem literackim.