

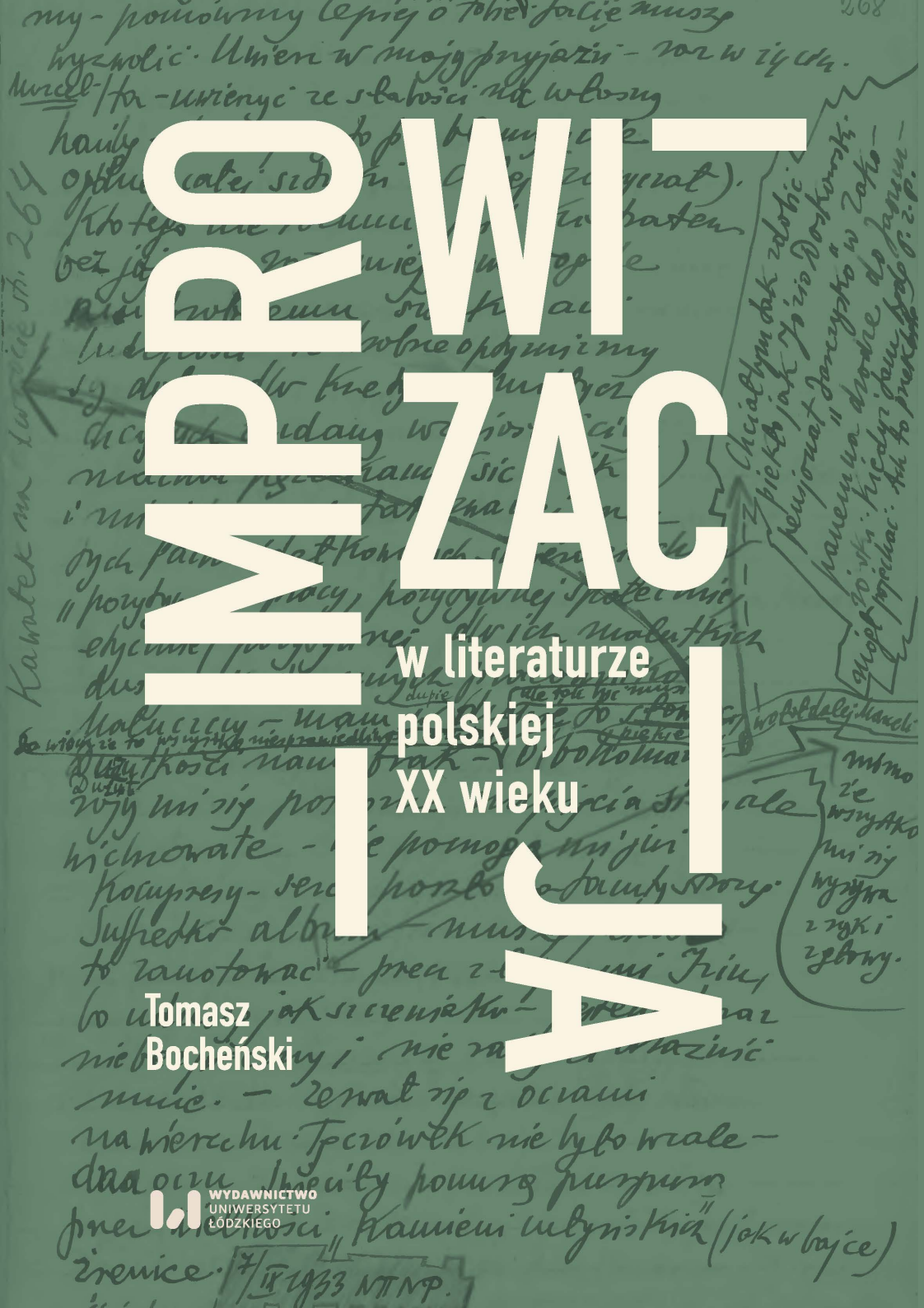
ROZWI- RZĄC- I

w literaturze
polskiej
XX wieku

Tomasz
Bocheński



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO



IMPROMPTU WIZACJA w literaturze polskiej XX wieku

[Kup książkę](#)



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

[Kup książkę](#)

PROWIZACJA

w literaturze
polskiej
XX wieku

AL

**Tomasz
Bocheński**

**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2022

[Kup książkę](#)

Tomasz Bocheński (ORCID: 0000-0003-1704-3456) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

Piotr Łuszczkiewicz, Józef Olejniczak

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE

Beata Otocka

SKŁAD I ŁAMANIE

AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA

Anna Jakubczyk

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Na okładce wykorzystano zeskanowaną stronę rękopisu *Jedynego wyjścia*
Stanisława Ignacego Witkiewicza, dzięki uprzejmości
Dolnośląskiej Biblioteki Cyfrowej

© Copyright by Tomasz Bocheński, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10135.20.0.M

Ark. wyd. 15,4; ark. druk. 20,5

Publikacja opiniowana w trybie podwójnie ślepych recenzji

ISBN 978-83-8220-831-3

e-ISBN 978-83-8220-832-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

[Kup książkę](#)

SPIS TREŚCI

Wstęp do improwizacji	9
-----------------------------	---

Wiesław Myśliwski

Rozdział 1. Traktat z nieistnieniem	23
Trzy powieści, dwie kwestie	23
Melodia istnienia	25
Apokryf o logosie	28
Groza utraty siebie	31
Biografia jako los	34
Niemy koncert	37
Od grania do słyszenia	41
Przestrzec przed nieistnieniem	44
Wysłuchiwanie	47
Nietożsamość z sobą	52
Walka o niebylejakość	56
Literacki rozmówca	59
 Rozdział 2. Trzy inwencje Myśliwskiego	61
Inwencja pierwsza – „gdyby”	61
Inwencja druga – zawołanie i odzew	64
Jeszcze pół inwencji	67
Inwencja trzecia – medytacja nad szczegółem	69
 Rozdział 3. Strącone ze schodów	75
Metafizyczna zagadka, czyli <i>Ucho Igielne</i>	75
Starcza pustka i młodzieńcza energia	78
Mit igielny	80
Realne z nadrealnym	82
Koniec czyni początek	84
Potrzeba odnowienia własnej sztuki	86

Bruno Schulz

Rozdział 1. Okrucieństwo nowoczesności wypowiedziane przez Brunona Schulza	91
Nowy Meksyk	91
Ubytek treści	93
Konieczna metamorfoza	96
Program wtórej demiurgii	97
Przemiana wiedzy o rzeczach	99
Wymienność ciężaru i lekkości	102
Humor władzy i humor pokory	106
 Rozdział 2. Schulz improwizujący	115
Banał pierwszym podejrzanym	115
Improwizacja ożywiająca komunał	121
Słowa-przedmioty	124
Odjazd na metafory	128
Odbicie w lustrze – improwizacja	129
Samotność, coś po tobie?	132
Duet niesłuchających siebie improwizatorów	135
 Rozdział 3. Rzecz o warstwach u Schulza	139
<i>Płynna, śluzowata</i> nowoczesność	139
Preparowanie literatury	140
Przemiana Księgi w książki	143
Teoria improwizacji z Schulza wyeksplikowana	146
Zejsć do Matek po inwencję	150
Ze Spenglerem do Matek	155
Nazwane stare staje się najnowsze	157

Witold Gombrowicz

Rozdział 1. Autoapologia, czyli <i>Dziennik Gombrowicza</i>	161
„Stałem się literaturą”	161
Tasiemiec, który sięgnął słońca	165
„Świat istnieje dla nas tylko jako możliwość bólu, lub rozkoszy”	167
Śmiech z pomnożonej litości	169
Apokryf Gombrowicza	173

„Deklaracja Nierówności”	176
Rzecznik młodych kultur	179
„Wtórna młodość”	182
„Bądź zawsze obcy”	185
<i>Suvenir o zmarłym przyjacielu</i>	188
 Rozdział 2. Pan nad improwizacją	191
Całość narodzi się po urodzeniu	191
Pisarz powściąganej improwizacji	195
„Falszywy asceta”	199
Rozmowa konieczności z wolnością	202
Negliz władzy i wojny	208
Atlas sadystyczny	212
<i>O, solitude</i>	215
 Rozdział 3. Co ukrył Gombrowicz w <i>Opętanych</i> ?	219
Okrucieństwo, obojętność i ekscytacja	219
<i>Niższość</i> spreparowana	223
„Stać się gorszym, niższym”	226
<i>Fornalizm</i>	230
Zejście do siebie, czyli euforyczna katabaza	233
 Rozdział 4. <i>Ślub</i> na szczęście?	239
Zazdrość o pijaństwo	239
Chłodna krytyka poetyckiego szału	243
Pompowanie sławy	244
Pożądanie zamienione w teorie pożądania	245
 Julian Tuwim	
Rozdział 1. Tuwima dialogi z banałem	253
Spadająca chusteczka poruszająca wszechświat	253
Anachoreta w środku miejskiego zgiełku	255
Kadencje wygrane na banale	260
Upiorny banal epoki	263

Witkacy

Rozdział 1. Witkacy, czyli improwizacje wizjonera	271
Niezapisane wariacje	271
Kraina doznań istotnych	274
Związek profesji i narracji	278
Objaśniające amplifikacje	285
<i>Attyla, Chimborazo i mózg w lemoniadzie</i>	289
 Rozdział 2. Witkacowska etyka improwizacji	293
Diabeł tkwi w wariacjach	293
Wariacje nieczyste	296
Improwizacja w niemytych społecznościach	297
 Rozdział 3. Czy współczesny bubek może się wyzwolić, czyli <i>Nowe</i> <i>Wyzwolenie Witkacego</i>	301
Witkacy dziedziczy po Wyspiańskim	301
Wartość społeczna sztuki czystej	304
Wizja artystyczna a społeczne treści	305
Dlaczego Witkacy chce śnić?	309
Nadchodzą Ktosie	313
Postępowiec ograniczony	315
Nowe wyzwolenie nie może się powieść	317
 Bibliografia	321
 Nota bibliograficzna	327

WSTĘP DO IMPROWIZACJI

Improwizacja to jedno z najważniejszych słów w kulturze polskiej. *Wielka Improwizacja!* Tak *wielka*, że potrafi poruszyć koła historii, jakby sama stanowiła przyzwolenie na dziejową improwizację, jakby sama mogła przekroczyć mury teatru, jakby potrafiła natchnąć zastygłe formy. Improwizować przeciwko czy na przekór zamknięciu, osaczeniu, więzieniu – tak mówi do nas przecież Konrad. I monolog z III części *Dziadów* miał taką siłę sprawczą, że potrafił naruszyć formy pozornie nienaruszalne, ale czy potrafił wykreować nowe, swobodne formy rzeczywistości? Potrafił, mówią słowa dramatu, gdyż wyrażają wiarę w sprawczą moc poezji wyimprowizowanej z kosmicznej harmonii:

Ty Boże, ty naturo! dajcie posłuchanie. –
Godna to was muzyka i godne śpiewanie. –
Ja mistrz!
Ja mistrz wyciągam dłonie!
Wyciągam aż w niebiosy i kładę me dłonie
Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.
To nagle, to wolnym ruchem,
Kręcę gwiazdy moim duchem.
Milion tonów płynie; w tonów milijonie
Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;
Zgadza je, dzielę i łączę,
I w tęcze, i w akordy, i we strofy plącze,
Rozlewam je we dźwiękach i w błyskawic wstęgach¹.

Wszyscy to wiemy – *Wielka improwizacja* zawiera w sobie wzniosłą pochwałę natchnionej poezji, ale czy odczytujemy z niej również przenikliwie sformułowaną poetykę improwizacji? Píše przecież poeta o „muzyce” godnej „natury” i dobywaniu tonów

¹ A. Mickiewicz, *Dziady*. Część trzecia. W: tegoż, *Dzieła*. T. III: *Utwory dramatyczne*. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1949, s. 159.

z kręgów kosmicznej harmonii. Napisał też Mickiewicz rolę dla mnie – piszącego i dociekającego istoty improwizacji oraz dla wielu innych czytelników i interpretatorów uwolnionego pisania:

Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!
I wzrok ziemski, do ciebie wysłany za gońca,
Choć szklanne weźmie skrzydła, ciebie nie dolata,
Tylko o twoją mleczną drogę się uderzy;
Domyśla się, że to słońca,
Lecz ich nie zliczy, nie zmierzy².

Na szklanych (*szklannych*) skrzydłach postanowiłem się wyprowadzić w stronę szklanych harmonii improwizujących artystów: Wiesława Myślińskiego, Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza, Juliana Tuwima i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Z pewnością to zadanie niezwykle trudne – tak mówi poeta – choć może nie trzeba wznosić się tak wysoko, gdy nie interpretuje się wieszczych strof, a tylko nowoczesną literaturę, może nowoczesna literatura tak wysoko nie wlatuje, jak latały słowa Mickiewiczowskie, może uda się ją „zmierzyć” i „zliczyć”? Dla interpretatora – lepiej, żeby wysoko wzlatywała, lepiej, by nowoczesnymi formami literatura poznawała, stwarzała, wymyślała odrębne światy, do których nauce, polityce czy wiedzy zbiorowej trudno się zbliżyć. Wymieniłby słowo „zbliżyć” na podobne – „dotrzeć”, które zawiera w sobie wysiłek przedzierania się przez kolejne warstwy. Należy docierać do warstw pierwotnych, ukrytych pod wielowarstwową strukturą naniesioną przez czas – oto cel oczywisty. Ufając regresowi dotrzeć do matecznika znaczeń, dotrzeć do matrycy formy, dotrzeć do Matek – któż nie zna tej Goetheańskiej metafory. Palimpsestowe warstwy tekstu powinny skrywać ślady improwizacji – praktyki pierwotnej, nie tylko w sferze muzyki³, ale i literatury. Pojmuję jednak wyrażenie „praktyka pierwotna”

² Tamże, s. 158.

³ „Historycznie rzecz biorąc, swobodna improwizacja jest najstarszą praktyką muzyczną. Pierwsze znane ludzkości formy muzykowania po prostu nie mogły mieć innego źródła i rozsądnie będzie założyć, że od tamtej

podobnie jak Artaud, Breton czy Witkacy, czyli jako sposób odnowienia martwiejących form współczesnej sztuki, a nie jako sięganie do technik oralnych sprzed istnienia pisma. Odnowione praktyki pierwotne tworzą czasem najnowszą warstwą palimpsestu!

Improwizacja to praktyka twórcza obecna zapewne w całej historii literatury zachodniej. Znamy dość dobrze romantyczne improwizacje poetyckie, te nadzwyczajne oraz całkiem zwyczajne czy pospolite (grafomańskie⁴) dowody natchnienia⁵. Współcześnie również poznajemy, choć zwykle nie naukowo, improwizowane formy słowne, zwykle wspierające się na muzyce, często przyjmujące formę publicznej rywalizacji: slam, hip-hop, melorecytacja, stand-up, turnieje opowiadaczy dowcipów, baśni, legend itp. Zdaje się, że te formy stają się podstawową narracyjnymi utworów literackich: jak *Paw Królowej* Doroty Masłowskiej czy *Mikrotyki* Pawła Sołtysa. Można zauważyć, że współcześnie improwizacja jako metoda twórcza jest niezwykle popularna. Improwizują aktorzy, reżyserzy teatralni, muzycy klasyczni, bluesowi, jazzowi, hip-hopowi, folkowi, ludowi, rockowi, muzycy flamenco, qawwali, wykonawcy pustynnego bluesa, gamelanu, rag, fado, śpiewacy ludowi z Sardynii, Bułgarii czy Polesia itd., improwizują tancerze, performerzy, poeci, wykładowcy, konferansjerzy, pacjenci na terapii... W czasach coraz większej liczby rygorów się improwizuje! Ale jak się improwizuje w literaturze nowoczesnej?

Witkacy i Gombrowicz tworzą teorie sztuki, Tuwim i Myśliwski unikają teoretyzowania. A Schulz? Krytyczny wobec teorii jednak

pory niemal przez cały czas funkcjonowały tradycje o podobnym charakterze". D. Bailey, *Swobodna improwizacja*. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. Ch. Cox, D. Warner. Gdańsk 2010, s. 327.

⁴ „Improwizacja pociągała poetów, była uważana za szczególny dar, aż się zdewałowala do gry towarzyskiej albo groteski branej na serio, jak u poeciwej Deotymy". J. Parandowski, *Alchemia słowa*. Warszawa 1961, s. 111.

⁵ Tradycję improwizacji poetyckiej oraz jej związek z wizją proroczą najpełniej opisał Wiktor Weintraub. Zob. W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982. Por. także I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*. Kraków 2013.

powściągliwie teoretyzuje w *Mityzacji rzeczywistości*, w tekstach krytycznych i w listach. Witkacy i Gombrowicz chcą przy pomocy formy panować nad elementami wyimprowizowanymi, Schulz, Tuwim i Myśliwski oddają się wariacjom. Silna teoria niekoniecznie zamyka drogę do swobodnych inwencji, choć w improwizowanych frazach zwykle przeobraża się w technikę kontrolującą przebieg tekstu. Brak czy rudymenty teorii niekoniecznie prowadzą do wolności twórczej, gdyż nie pozwalają kontrolować fraz zużytych czy autoplagiato- wych. W wybranych tekstach pięciu twórców śledzę ślady improwizacji, szukam teoretycznych uzasadnień i filozoficznych kontekstów. Interpretacje autorskich koncepcji ułożyłem w formie przypominającej palimpsest, schodzę bowiem w głąb czasu – od warstw najnow- szych do najstarszych, od pisarza najbliższego współczesności (My- śliwski) do autora najdalszego (Witkacy). Jakże jednak zwodnicze są struktury czasu! Najnowsze błyskawicznie się starzeje, najstarsze bywa pełne życia. Matki tkwiące w czeluściach dają twórczą energię (Schulz, Witkacy), ojcowie panujący nad teraźniejszością czują, że tracą siły (Gombrowicz, Myśliwski).

Jakie imię nosi najważniejszy z wielu darów, które przynosi improwizacja? Improwizator przeżywa niezwykle wtajemniczenie, wchodzi do wnętrza tekstu i zapomina o zewnątrz⁶. Tak opisałbym ten nadzwyczajny dar – to możliwość „unicestwienia” świata. Do- daję konieczną korektę – „unicestwia się” jeden świat, by w innym się zanurzyć. Zapomina się o otoczeniu na rzecz innego otoczenia – dzieła, które powstaje. I w tym dziele *in statu nascendi* odnaleźć można radość immanencji, i wewnętrzną wolność. To szczególna immanencja, znajdująca się w ruchu, nieprzewidywalna – przy- najmniej w części, w pewnym sensie nieskończona, uzależniona głównie od inwencji, rozumianej szeroko jak u Graciana, jako talent potrafiący zapanować nad improwizatorem. Immanencja inwencji!

⁶ Vaneigem pochwalał improwizację jako wyraz spontaniczności, która powinna odnowić życie społeczne; improwizację w węższym zna- czeniu – jazzową, i w szerszym – jako spontaniczny gest społeczny. Zob. R. Vaneigem, *Rewolucja życia społecznego*. Przeł. M. Kwaterko. Gdańsk 2004, s. 192–193.

Można się w niej zanurzyć i zapomnieć o świecie. Zamiast świata znajduje się inny świat wewnętrzny, zadziwiający, choć przez samego improwizującego swobodnie tworzony, świat, nad którym się przestaje panować, świat wymykający się kontroli⁷. Zdarzało się zatem wybitnym improwizatorom mówić o mistyce improwizacji, nie tylko autorom dawnym. Nie lekceważę mówienia o „mistycznych” doznaniach czy wizji – zbyt często się pojawia w tekstach moich autorów. Zanurzyć się w rzeczy przez siebie improwizowanej, to dać się pochłoniąć przez przedmiot, i – w jakimś sensie – sprawić, że ten przedmiot staje się ważniejszy niż inne przedmioty świata tego, łącznie z improwizatorem i jego instrumentami. Zdaje się, jakby wszystko mogłoby się zmieścić w rzeczy małej i jeszcze nieznanej. „Nie-skończoność w szklance mieść” – jak wyimprowizował Witkacy. Gdybyśmy szukali paradoksu, powiedzielibyśmy np. o immanencji, która mieści transcendencję albo o kosmosie inwencji. Moglibyśmy też stworzyć zagadkę: co może zmieścić człowieka i jego świat?

Naprawdę, może improwizator zanurzyć się bez reszty w improwizacji? Może – odpowiedziałbym, choć zwykle nie bez reszty. Jakaś resztką panowania, władzy, techniki, przewidywania, powtarzania znanego, czyli zewnętrznego, ciągnie improwizującego na powierzchnię improwizacji, ciągnie ku zewnętrzności. Bez tego panowania formalnego zbyt często indywidualne wariacje grzęzłyby w banale, grafomanii, oczywistym przebiegu, w naśladownictwie, autoplagiacie i w innych zużytych formach. Formalne opanowanie inwencji nie tylko pozwala panować nad własnym głosem, ale

⁷ O braku kontroli, o swoistej wolności, o niemożliwości antycypowania improwizacji mówi większość analiz dotyczących improwizowania w muzyce. Por. E. Langraf, *Improvisation as Art. Conceptual Challenges, Historical Perspectives*. New York–London–New Delhi–Sydney 2011. Zdaniem Langrafa nie można kontrolować języka ani przewidzieć biegu improwizacji; przywołuje m.in. argumenty Derridy, zob. s. 21–23. Por. G. Peters, *Freedom, Origination, and Irony*. W: tegoż, *The Philosophy of Improvisation*. Chicago 2011, s. 21–73; B.E. Benson, *The Improvisations of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*. Cambridge 2003; H. Gembański, *Improwizowana forma otwarta. Między wolnością a koniecznością*. Katowice 2015.

i w głosach innych znajdować twórcze impulsy. W sztukach performatywnych zdarza się, że dwie immanencje wzajemnie się wspomagają, nie pozwalając wtargnąć zewnętrżności – immanencja „aktora” i immanencja widzów. Improwizator wciąga ich do swojego grania, oni dają się wciągnąć i pomagają mu w jego wyprawie do wnętrza „roli”. Oddają się, on i oni, przedmiotowi wewnętrżnemu, stwarzanemu, przekształcanemu. Zapominają o zewnętrżności, zapewne w takim celu przyszli. W literaturze ta wspólnota również może powstać, gdy widzowie słuchają autorskiej recytacji, i może się zebrać, gdy głos pisarza jednoczy czytelników oddzielonych od siebie czasem i przestrzenią. Wspólnota na przekór zewnętrżności, czy lepiej mówiąc – wspólnota wewnętrżności, powstaje z ludzi pochłoniętych przez improwizację. Tworzy tę wspólnotę raczej stan zanurzenia niż sam przedmiot. Dać się wchłonąć czy pochłonąć przez inwencję improwizatora to paradoksalne doświadczenie, oznaczające poddanie się przygodzie innego, jakby była naszą przygodą.

Improwizacja zapisana w utworze literackim ma inny wymiar niż improwizacja muzyczna czy „romantyczna” improwizacja poetycka, inny niż twórczość przedstawiana *ex tempore* przed słuchaczami. Improwizacja, która musi się zdarzyć przed publicznością, zawiera zwykle elementy teatru tworzenia, nawet mistyfikacji czy udawanego natchnienia, i często podaje w wątpliwość spontaniczność aktu twórczego, wątpliwość usuwaną przez konwencję przedstawienia. Inaczej rozumiem ślady improwizacji zapisanej, gdyż nieudane, nie dające twórczych efektów improwizowane fragmenty pisarz może po prostu odrzucić. W publicznym improwizowaniu w większości przypadków wskazuje się wyraźnie początek i koniec improwizowanych fraz, w literaturze raczej granice się zaciera, i rzadko wskazuje się miejsca (Witkacy, Gombrowicz), w których pisarz daje się nieść słowom. Piszę „zwykle” i „raczej”, by nie pominąć przypadków granicznych i by unikać dialektyki.

Improwizacja literacka stanowi skrytą warstwę tekstu, gdy zostaje przez autora przepisana, uformowana, obłożona kontekstem czy uzupełniona. Czasem z zapisanej improwizacji zostaje zdanie czy kilka zdań, które niełatwo rozpoznać w większej całości. W tym sensie improwizacja zapisana w prozie zawiera czasem tylko

ślady, często zatarte, beztroskiej swobody twórczej, ślady swobodnego pisania, nie liczącego się z zaplanowanym przebiegiem utworu. Zdarza się, że po improwizacji zostaje tylko niespodziewane zwieńczenie jakiejś całości, podporządkowane wcześniejszemu swobodnemu rozwijaniu później wymazanej formy. Nawet u pisarzy klasycyzujących, dążących do powściąganej formy, znaleźć można ślady improwizacji, choćby w twórczości Zbigniewa Herberta. Zresztą szorstkości Herberta, czyli swoiste dysonansowe akordy, to wyraźne ślady swobodnego prowadzenia frazy. Herbert, podobnie jak Witkacy, zostawia chropowatości, bo zawierają energię niepodporządkowaną wyważonej formie. Dysonansowe wyrażenia czy fragmenty wierszy to ich Monkowskie czy Mingusowskie zwroty autoteliczne – zmuszają czytającego, by się na nich zatrzymał, by potknął się o nie i przejął brzmieniem. Pochodzą te dysonanse jakby z innego utworu, jakby oznaczały wtargnięcie innej muzyki do brzmienia tekstu. Ale tej muzyki właściwie naruszającej integralność tekstu, nie chcą – twórcy tak różni jak Herbert i Witkacy – harmonizować z tonacją całego utworu, gdyż wtedy straciłaby swoje odmienne brzmienie.

Banały, zużyte chwytły, powtórzenia to ważne problemy pisarzy wariacyjnych fraz. Improwizacja słowna nie pozwala przecież na pełną kontrolę języka. Korzysta z automatyzmu mówienia, ale szuka nieautomatycznych wypowiedzi. Kiedy nie panuje się całkowicie nad pisaniem czy mówieniem, często jest się „mówionym” przez utarte zwroty, przez nawykowe powiedzenia, przez perseweracje. Utarte wyrażenia nie są celem improwizacji, raczej koniecznością. Nawykowe, zużyte konstrukcje pisarz musi postawić w nowym kontekście lub nadać im niespotykany sens, by ujawniły twórczy potencjał. Mają jeszcze utarte wyrażenia jeden niejawny walor – nie zatrzymują biegu mówiącego ani czytającego. Zrozumiałe natychmiast lub pozbawione znaczenia, czyli uwalniane od sensu, mogą być traktowane tylko jako brzmienia. *Perseweracje* są jak fragmenty melodii czy zwroty melodyczne, które wszyscy rozpoznają. Automatyczne mówienie uwalniać może od znaczenia, dlatego stanowi ważny element improwizowanych fraz. Te automatyzmy mogą pochodzić zarówno z języka mówionego, jak i pisanego. Pełno tych zużytych, gotowych fraz w nauce, publicystyce, mediach... Improwizacja musi

modyfikować te sprawdzone części, prowadzące do przewidywalnych konkluzji, by wyruszyć ku niepewnemu i nieoczekiwanemu. Jej sprawą jest naruszyć pewność i przewidywalność, i nie dać się sprowadzić na utarte tory pisania.

Improwizacja mierzy się zatem z formami użytymi, martwymi, wielokrotnie wykorzystywanymi. Te formy mają postać fraz, wyrażen czy słów. W codziennej komunikacji stanowią oczywistą część wypowiedzi, szczególnie współcześnie, gdy komunikacja opiera się zwykle na wypowiedzianiu spodziewanych, znanych formuł. Zużyte, świetnie znane formy mogą napędzać codzienne wypowiedzi, mogą świadczyć o świetnej znajomości gotowych form, ale elokwentne posługiwanie się nimi jeszcze nie wyraża twórczego impulsu. Żeby użyta forma pozwalała na wypowiedzenie twórczej frazy, musi ulec twórczemu przekształceniu, musi podlegać formalnej wynalazczości. Współczesna improwizacja mierzy się z coraz większą ilością użytych form, multiplikowaną przez społeczną komunikację. Skąd biorą się użyte formy? Witkacy odpowiedziałby, że gotowe, martwe, mechaniczne wypowiedzenia wynikają z procesów historiozoficznych, czyli z coraz większej mechanizacji, której podlega i władza, i społeczeństwo. Tuwim powiedziałby, że użyte to znak abdykacji ducha poetyckiego, który zwykle siłą inwencji potrafi ożywić użyte słowa. Gombrowicz widziałby prymat użytych form jako wyraz niezdolności jednostki do stwarzania się, a zatem jako ukryty i jawny efekt oddziaływania tradycyjnych form panowania, narodu, zasad moralnych, hierarchii sacrum itd. Dla Schulza użyte wyraża przemoc martwych formuł, którymi posługuje się społeczność, by zapanować nad skrytą, twórczą, wolną działalnością nielicznych jednostek, właściwie, by wydobyć na światło dzienne i prześladować *ciemne, heretyckie*, inwencyjne prace artystyczne. Dla Myśliwskiego martwe formy wyrażają panowanie nad refleksją i twórczym mówieniem, panowanie, które zmienia swą formę – od pańskiej przemocy nad językiem chłopskim przechodzi do zagłuszania uważnego, wybrednego mówienia i poznawania – przez wszechobecny szum memów. Na pytanie, skąd biorą się formy użyte, literatura odpowiada równie przenikliwie jak językoznawstwo, socjologia czy filozofia polityczna.

Rzeczą literatury jest jednak przeobrażenie martwego w żyjące, zużytego – w gotowe do użycia, ustalonego – w nieustalone itd. Improwizacja jest nadzieją na nowe, nieprzewidywalne złożenia, na dotarcie do nowej składni, która ma potencjał twórczy w sobie, potencjał przygody. Oczywiście nie chodzi tylko o uwolnienie się od schematów składni artystycznej, chodzi także o uwolnienie gestu zapisywania. Mówienie uwalniane i pisanie uwalniane współistnieją w improwizacji. Obie te sfery ujawniają się w literaturze zazwyczaj dyskretnie, chyba że pisarz wprowadza metatekstowe uwagi na temat własnych inwencji.

Uważam, że analiza śladów improwizacji to znakomita metoda badania procesu twórczego, to zaproszenie do laboratorium formy. Z improwizacji dochodzi głos, który poprzedza pismo, czy też chce wymknąć się kontroli pisma. Ślady wolnych inwencji pozwalają się przyjrzeć formom, których autor bezwiednie używa. Nie chodzi tylko o sprawdzone, powielone czy wyćwiczone rozwiązania, ale również o takie formy, których się po sobie nie spodziewało, które nie wiadomo skąd przyszły. Podstawową sprawą jest też popełnianie błędów, wynikające z „inwazji” niezamierzonego, niekontrolowanego. Błąd – jak wiadomo – może zostać wykorzystany jako początek inwencji. Byłoby naiwnością uważać, że znajdzie się jedno źródło improwizacji albo znajdzie się jedno źródło twórczości, dlatego podejrzliwie przyglądam się zapisanym przez pisarzy wyraźnym receptom na twórczość – sztuka nie rodzi się z jednej recepty ani z jednego sposobu, ani z jednej manii czy muzy. Sceptycznie przyglądać się receptom wybitnych pisarzy, praktykom codziennego obowiązku stawiania znaków oraz działaniom improwizatorów unoszonych przez własne pisanie – to cel moich analiz. Wsluchuję się w „natchnione frazy”, literaturę pisaną głośno odczytuję. Improwizowane fragmenty w prozie domagają się bowiem wykonania, czyli czytania na głos, a nie tylko cichego, choć i czytanie ciche może oddawać muzykę zdań, podobnie jak czytanie muzycznej partytury. Zdolność do słyszenia muzyki tekstu częściej się zresztą spotyka niż umiejętność słyszenia muzycznych partytur, ale mimo wszystko to zdolność rzadko spotykana. Ale co słyszymy, gdy czytamy na głos dziennik albo powieść, czyli gatunki z muzycznością rzadko wiązane?

Związek prozy i muzyki wydaje się nieoczywisty. Zrytmizowane, muzyczne frazy nie warunkują istnienia powieści czy opowiadania. Muzyczny walor tekstu zwykle traktuje się jako efekt oddziaływania poezji. Odwróciłbym to rozumowanie i mówiłby raczej o utracie elementu muzycznego w kulturze współczesnej, o demuzykalizacji form mówionych i pisanych. To amuzja raczej decyduje o formie współczesnej prozy, poezji i muzyki niż wewnętrzne zależności między różnymi odmianami literatury. Przeciwwagę wobec tej utraty słuchu muzycznego, pokazującego się we wszystkich współczesnych gatunkach literackich, stanowi proza (i poezja) z elementem muzycznym. Posłuchajmy Josifa Brodskiego: „Dobry styl w prozie jest zawsze dłużnikiem precyzji, tempa i lakonicznej intensywności dykcji poetyckiej. Poezja, dziecię epitafium i epigramatu, poczęte, zda się, jako skrót prowadzący do wszystkich tematów, cieszy się u prozy wielkim posłuchem”⁸.

Środki muzyczne takie jak rytm, melodia zdania, asonansowe i dysonansowe zestawienia słów, fraz, zdań czy akapitów, kontrapunkt z użyciem słownych rejestrów albo odmiennej składni, polifoniczne połączenie głosów, harmonizacja metafor w zdaniach, użycie znaków pustych, używanie katachrez podporządkowanych brzmieniu, przetwarzanie motywów w inwencjach nieretorycznych itd. itd. to środki muzyczne charakterystyczne dla improwizacji literackich; wszystkich nie wyliczę. Improwizacja opiera się głównie na środkach nieretorycznych, umyka figurom myśli, choć wychodzi nieraz od inwencji znanych z podręczników retoryki. Może korzystać z elementów wielu odmiennych technik pisarskich: toku rap-sodycznego czy asocjacyjnego, ze strumienia świadomości, z pisania automatycznego, poematu rozproszonego, ze słów na wolności, centonu i wielu innych; posługuje się tymi technikami jako głosami gotowymi do użycia i przetworzenia.

Na koniec zapisuję usprawiedliwienie. Książkę niniejszą napisał literaturoznawca, praktyk improwizacji, oczywiście w ograniczonym zakresie akademickiego standardu, autor improwizowanych

⁸ J. Brodski, *Pochwała nudy*. Przeł. M. Kłobukowski, A. Kołyszko. Kraków 2016, s. 83–84.

wykładów, dialogów czy esejów. Zdarzyło się również w przedstawionych studiach, że autor oddawał się wariacjom na tematach wyciągniętych podczas hermeneutycznej egzegezy. W ograniczonym zakresie traktował zatem improwizowanie również jako formę poznania filologicznego. Autor przedstawia czytelnikom pierwszą polską książkę o współczesnych pisarzach-improwizatorach i o współczesnej improwizacji literackiej. Może to w ogóle pierwsza książka o współczesnej improwizacji literackiej? Na pewno jedna pośród licznych prac o improwizacji poetyckiej czy teatralnej oraz jedna pośród wielości rozpraw o improwizacji muzycznej. Taka niewielka modyfikacja ulubionego akordu Witkacego. Zamiast *jedności w wielości* – *jedna w wielości*.

WIESŁAW MYŚLIWSKI

ROZDZIAŁ 1

TRAKTAT Z NIEISTNIENIEM

Trzy powieści, dwie kwestie

Traktat o łuskaniu fasoli, Ostatnie rozdanie i Ucho Igielne, trzy ostatnie powieści Wiesława Myśliwskiego, wolno traktować jako trylogię? Tych trzech książek nie łączą bohaterowie, nie łączą też wątki fabularne, nie łączy jedna forma opowieści w trzech realizacjach. Jeśli postrzegamy te trzy tomy w wielkim uproszczeniu, czyli jako monolog o istotności i nieistotności istnienia, opowieść o stracie uczucia i sztuki oraz powiastkę o tragicznej niemożności rozpoznania siebie, to nawet w tak wielkim skrócie dostrzegamy powinowactwo trzech utworów, podobną powagę znaczeń i wspólny rejestr medytacji filozoficznej. Jeśli wsłuchamy się w ten rejestr, usłyszymy, że wybrzmiewają w nim dwa problemy wielkiej wagi. W trzech ostatnich powieściach Myśliwskiego częściej niż w poprzednich czterech wsłuchać się możemy w medytację, zakończone często pytaniem filozoficznym albo sentencją, w medytację o tożsamości ze sobą i o podstawowych zadaniach sztuki. Te dwa problemy z trzech ostatnich powieści Myśliwskiego czynią trylogię. Na pewno można z tej „trylogii” odczytać ontologię i estetykę twórczości oraz poznać ścisły związek między koncepcją tożsamości a zadaniami sztuki.

Od *Traktatu* do *Ucha* Myśliwski w medytacji na temat nietożsamości ze sobą dochodzi do krańca, do zagubienia linii między dwoma osobnymi *ja* – starym i młodzięcym. Z trudem *ja* odzyskiwać dzięki muzyce (*Traktat*), gubić siebie przez porzucenie malarstwa (*Ostatnie rozdanie*) i nie rozpoznać samego siebie zmienionego przez czas (*Ucho Igielne*) – to trzy stopnie tożsamości opowiedziane w trzech ostatnich powieściach. Myśliwski schodzi po medytacyjnych stopniach poznania w stronę nietożsamości. I maskuje tę katabazę – gdyż to schodzenie kryje grozę – inną, „jaśniejszą” gradacją:

wchodzeniem po stopniach komizmu. Ostatnia powieść ma w sobie najwięcej humoru i energii z całej trylogii, a przedostatnia w trylogii – ma najmniej. Humor ponad kłopotami z istnieniem, nad medytacją o tożsamości, nawet ponad utratą jedności *ja*, humor nawet na ostatnim stopniu katabazy? Trudno się (nie) uśmiechnąć.

W *Traktacie o łuskaniu fasoli* słuchamy opowieści narratora, który oddalił się od czasu – od ludzkich spraw i od dawnych swoich aktywności. W domku nad jeziorem przepowiada tajemniczemu przybyszowi własną egzystencję, przegląda nurt główny i meandry danego mu istnienia, czasem tylko porzucając pamięć, dla terażniejszej aktywności ludzi nad jeziorem. Nieznajomemu opowiada siebie, nieznajomemu, który wiadomo, że kiedyś zjawić się musiał w ustronnym miejscu. Opowiadający właśnie potrzebuje obcego, by opowiedzieć siebie, potrzebuje go jak niezrozumiałego przypadku, jak zagadkowego spotkania, jak przecucia śmierci, a może nawet i śmierci samej. Obcy wzmacnia w opowiadającym odczucie niepewności własnej egzystencji i w ogóle odczucie dziwności istnienia. Narrator mógłby przecież przybyszowi opowiedzieć o własnej przeszłości, jak się opowiada biografię, przechodząc od zdarzenia do zdarzenia, według wybranej konwencji autobiograficznej. I wysłuchujemy w *Traktacie* również fragmentów takiej konwencyjnalnej biografii: o dziecięcej traumie wojny, o powojennej edukacji, pracy elektryka, karierze saksofonisty zespołu estradowego, o występach i zarobkach w zagranicznych salach balowych, wreszcie o nadzorowaniu letnich domów nad jeziorem. Fragmenty biografii konwencyjnalnej szybko przeobrażają się jednak w inną opowieść, która sama szuka dla siebie wytłumaczenia, przeobrażając się w medytację nad dziwnością tożsamości, pamięci i dziwnością samego czasu. Bohater rozmawia z obcym, który przyjechał po fasolę, z uosobieniem znaku zapytania, jeśli pytajnik może stać się osobą, ale i rozmawia sam ze sobą w obecności obcego. Słyszymy, jak narrator w samego siebie się zagłębia i wtedy znika dla niego miejsce – domek nad jeziorem, czas – późny wieczór, i – dodajmy – wieczór życia, znika również obcy, który przyszedł po fasolę, i właściwie znika on sam – opowiadający, a wraz z nim – my czytelnicy zniknąć możemy w nurcie opowieści. Powiedzmy, że *ja* znika w *się*.