

ANNALES  
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA  
LUBLIN-POLONIA

Vol. III, 1

SECTIO FF

1985

Instytut Filologii Polskiej Wydziału Humanistycznego UMCS

Lech LUDOROWSKI

*Ptaki dla myśli*      Urszuli Koziół

*Ptaki dla myśli* d'Urszula Koziół

*Ptaki dla myśli* („Птицы для мыслей”) Уршули Козел

Jest jasne, że świat, w którym żyjemy, zmienia się z wielką szybkością. Tradycyjne techniki opowiadania nie potrafią zintegrować wszystkich nowych stosunków [...] Piszemy zawsze w literaturze (M. Butor; *Powieść jako poszukiwanie*)<sup>1</sup>.

[...] powieść jest jedynym rozwijającym się i dotąd niegotowym gatunkiem. Siły gatunkotwórcze działają na naszych oczach; powieść rodzi się i rozwija w pełnym świetle dnia historii. Gatunkowemu kręgosłupowi powieści daleko jeszcze do okrzepnięcia, a nam trudno do dziś przeczuć wszystkie jej możliwości formalne.

Powieść [...] jest plastyczna. Jest to gatunek wiecznie poszukujący, wiecznie badający sam siebie i przewartościowujący wszystkie swoje formy. (M. Bachtin: *Epos a powieść*)<sup>2</sup>.

Przyczone cytaty Michela Butora i Michaiła Bachtina (niby krytyczno-badawcze „słowa—klucze”) pozwalają zbliżyć się i lepiej uzmysłowić istotę tego niezwykłego i zaskakującego jednocześnie zjawiska polskiej prozy lat siedemdziesiątych, jakim okazała się niezwykle interesująca, lecz także wielce kontrowersyjna powieść Urszuli Koziół pt. *Ptaki dla myśli*. Utwór znakomitej poetki wrocławskiej przedstawił się bowiem krytyce i czytelnikom jako dzieło wysokich i ambitnych, chociaż niezmiernie trudnych, prawie karkołomnych lotów, jako dzieło tak wyraźnie i odważnie poszukujące ze szczególnie wyostrzoną świadomością nowej, oryginalnej formuły artystycznej. *Ptaki dla myśli* — prawdziwy fenomen sztuki narracyjnej — są jednocześnie zadziwiającym przykładem owych niespodzianek, jakie może nam jeszcze sprawić „rozwijająca się”, „niegotowa” (w Bachtinowskim rozumieniu)

<sup>1</sup> M. Butor: *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, tłum. J. Guze, Warszawa 1971, s. 8, 136.

<sup>2</sup> M. Bachtin: *Epos a powieść (O metodologii badań nad powieścią)*, [w:] id.: *Problemy literatury i estetyki*, przełożył W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 537.

powieść. Ale fascynuje również jako fenomen autorski, zaskakujący (choć w pewien sposób sugerowany wcześniej) zwrot w obrębie świata pisarskiego Urszuli Koziół: poetki, eseistki, prozatkorki.

Wznowienie przez Wydawnictwo Literackie *Ptaków dla myśli* stwarza możliwość jeszcze jednego spotkania (po dawniejszych spotkaniach w recenzji literackiej, referacie na ogólnopolskiej sesji naukowej i rozprawie) z tą ze wszech miar wybitną i znaczącą powieścią. Jest okazją kolejnego do niej powrotu. Także pożyteczną dla autora niniejszego studium.

# I

Świat prozatorski Urszuli Koziół wypełniają dotąd dwie powieści: *Postoje pamięci* (wydane w roku 1964)<sup>3</sup> i *Ptaki dla myśli*, ogłoszone siedem lat później<sup>4</sup>. Są to wprawdzie powieści całkowicie odmienne, ale jednocześnie bliskie sobie. Różne w typie zrealizowanego wzorca strukturalno-gatunkowego: powieści bardziej tradycyjnej, pamiętnikowej (*Postoje pamięci*) i „nowej powieści” (*Ptaki dla myśli*). Różnią się one także stopniem komplikacji konstrukcyjnej. Łączy je natomiast pokrewieństwo techniki poetyckiej, nasycenie struktury powieściowej żywiołem liryzmu, manifestacje subiektywnego punktu widzenia i wreszcie silnie akcentowany nurt biografizmu, dający się przecież dekonspirować (zwłaszcza w drugim utworze) podsuwanymi kluczami transpozycji autobiografii pisarki na biografię literackich bohaterów. I w tym ostatnim zwłaszcza aspekcie *Ptaki dla myśli* stanowią dość widoczną kontynuację *Postojów pamięci*. Są bowiem — *mutatis mutandis* — ciągiem dalszym losów powieściowej bohaterski — Mirki — kontynuacją, która nie została dotąd właściwie dostrzeżona przez krytykę, a zasługiwałaby na szczególnie refleksję interpretacyjną.

*Ptaki dla myśli* zwróciły uwagę swoją niezwykłą indywidualnością i zostały powitane (o czym już wspomniano) jako wybitne i znaczące, lecz jednocześnie kontrowersyjne zjawisko prozy powieściowej początków lat siedemdziesiątych. Rozpiętość ocen okazała się wręcz diametralna: od wysokiej pochwały aż do całkowitej negacji (co często bywa jednym ze znaczących kryteriów wartości artystycznej utworu — w rozumieniu aksjologii popularnej), skłaniając do bacznej obserwacji tak właśnie przyjętego (wybitnego wszakże) dzieła przez krytyków. Powieść Urszuli Koziół została zakwestionowana przez jednych już u samej pod-

<sup>3</sup> Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza wznowiła utwór w 1973 r.

<sup>4</sup> U. Koziół: *Ptaki dla myśli*, LSW, Warszawa 1971. Wszystkie przywołania i cytacje tekstowe podaję według tej edycji, sprawdzając je z edycją II (Wydawnictwo Literackie, Kraków—Wrocław 1984).

stawy lekturowego odbioru — jako książka tak „bełkotliwa”, że niemożliwa do czytania i niemożliwa do przeczytania przez „normalnego” odbiorcę, a stanowiąca natomiast znakomity, wymarzony wprost, obiekt do wszelkiego rodzaju roztrząsań analitycznych. Lektury dla b a d a c z y. Inni krytycy zalecali gorliwie *Ptaki dla myśli* do wnikliwej i starannej lektury, do przełamania wielkich trudności, jakie nastrocza odbiorcy czytelnicze obcowanie z tą „prawdziwie ambitną i prowokującą do dyskusji”<sup>5</sup>, „żarliwą, mówiącą wiele o sprawach ważnych dla współczesnego człowieka”<sup>6</sup> powieścią. Powieścią — trudną, ale trudną przede wszystkim dla samej autorki — bo stanowiącą mistrzowski popis kunsztu, wirtuozerski koncert poetki.

Jednakże krytyczna ocena powieści jako utworu nie do przeczytania narzuciła się ze szczególną wyrazistością. J. Niecikowski pisze:

Miałem ostatnio w rękę książkę wybitnej poetki, pani Urszuli Koziół pt. *Ptaki dla myśli*. Nie pragnę jej tu oceniać, bowiem najpierw musiałbym ją w całości przeczytać, a to mi się nie udało i nigdy nie uda. Toteż chętnie przyznam rację każdemu, kto by twierdził, że jest to dzieło wybitne i fascynujące. Czytając tę książkę, najpierw doświadczyłem uczucia irytacji, potem przyszła nuda, aż wreszcie fascynacja. Tyle, że w tym momencie przestałem już czytać powieść p. Koziół, lecz przerzucałem ją jedynie, zwracając uwagę na sprawy drobne i drugorzędne. [...] Bohaterowie *Ptaków dla myśli* prowadzą wielce uczone i subtelne rozmowy. Czegóż w nich nie ma? Marks i Hegel, Sartre i Freud, Bach i sztuka Wschodu, Musil oraz zagadki egzystencji współczesnego człowieka. I wiele, wiele jeszcze innych rzeczy. Doprawdy rzadko spotyka się książkę, w której by uczyniono tyle aluzji do pomników europejskiej i nie tylko europejskiej kultury. Imponująca erudycja. Jest tylko pewien kłopot. Otóż rozmowy bohaterów wcale nie są rozmowami. Po prostu popisują się oni przed sobą wiedzą. [...] Toteż doskonale rozumiem autorkę, że zazwyczaj rozmowy bohaterów przekształca w zwykły bełkot [...] w zwykłe gulgotanie [...]”<sup>7</sup>.

I dla ilustracji przytacza J. Niecikowski taki oto fragment (jeden spośród licznych) „bełkotliwej” rozmowy powieściowych bohaterów.

Z drugiej strony, jak niewielu było Horacych na tym świecie — wzdycha obłudnie Iza. Wiadomo, że zacznie teraz swoją litanie. Owidiusz wygnany, Willon w pohańbieniu, Swift skazany na pręgierz, Dante pędzony z miasta do miasta, Norwid w zapomnieniu w przytułku, Zenon z Elei wrzucony do kotła i zatłuczony kijami. — Nie, to inaczej było; kiedy tyran Nearchos przesłuchiwał go, Zenon powiedział, że chce mu coś wyznać na ucho, i he, he; chwycił go zębami, he, he, i tak długo trzymał, he, he —

— Nie mów, hu, hu; Eleata? To samo ucho? Hu, hu; czy już inne?

<sup>5</sup> A. Stroińska: *Z jakim kompasem chcecie przebrnąć dziś do sztuki?*, „Życie i Myśli” 1972, nr 7/8, s. 263.

<sup>6</sup> H. Bereza: *Portret artysty*, „Tygodnik Kulturalny” 1972, nr 21.

<sup>7</sup> J. Niecikowski: *Z punktu widzenia kobiety*, „Literatura” 1972, nr 14.

(Klang — pang; klang — pang.) — Myślisz z Heraklitem; rozumiesz Achilles i żółw; rozumiesz; nie ma próżni.

— Hu, hu, to wszystko jedno; hu, hu, tym lepiej; bo i ucha nie ma!  
(*Ptaki dla myśli*, s. 154).

A opuszczając dialogi i czytając wszystko, co jest między nimi zdołał cytowany krytyk znaleźć i sporządzić ironiczny katalog bełkotliwej mowy powieściowych bohaterów, takie oto (jak pisze) „bogactwo spostrzeżeń i określeń”:

zaćwierkał Manieczek z ulgą, ... wysapał ... łysy grubas, ... sapnął dwornie nosowy bas, ... [...] warknął Pierro czujnie, ... zapiszczał Pierro, ... rozkaprysił się Antonio, ... sapnął Teksil, ... stęknął Pietia, ... beknął Szymon, ... wybełkotał Szymon, ... bia-dolił Cyprian, ... warknął właściciel, ... zagdakał Cyprian<sup>8</sup>.

Wprawdzie głosowi Jerzego Niecikowskiego można by przypisać zbyt wiele felietonowej przekory, ale wrażenie bełkotliwości niekorzystnie zaważyło na ocenie powieści, utrudniając niewątpliwie jej „normalny” odbiór. Również charakterystyczna formuła książki „nie do czytania” powtarza się w innych wypowiedziach.

I tak Stefan Melkowski w recenzji pt. *Piekło słów* pisze wręcz, „[...] że dokonanie sztuki zwykłego przeczytania tej książki jest (po prostu) niemożliwe. Można tylko (a być może i trzeba) podjąć trud przebrnięcia przez nią”. Jest to bowiem „książka, którą trudno przyswoić, książka z oporem poddająca się jakiegokolwiek (mniejsza o to, w jakim kierunku prawdziwej) racjonalizacji”<sup>9</sup>.

*Ptaki dla myśli* — podkreśla inny krytyk, Krzysztof Nowicki — są przede wszystkim książką dla badaczy, a nie dla normalnego, przeciętnego czytelnika. Jest to:

[...]utwór tak bardzo zawikłany, mimo widocznych rygorów wewnętrznych, tak bardzo wymowny, mimo oczywistych niejasności, że ktoś, kto by tę rzecz próbował czytać tak jak się czyta prozę tradycyjną, zgubi się natychmiast w morzu przypuszczeń, hipotez, twierdzeń, insynuacji, dotyczących losów jej bohaterów, w tym prawdziwym mrowisku myśli. [...] Jakikolwiek klucz do *Ptaków dla myśli* może okazać się przydatny jedynie dla ich fragmentów. Książka umożliwia tyle interpretacji, ilu znajdzie czytelników. A ponieważ stawia im wysokie wymagania, można powiedzieć, że stanowi niewątpliwie arkadię dla badaczy, [...] lekturę ćwiczebną dla badaczy literatury, zdolnych dzięki wnikliwej analizie jej kształtu wmówić nam właściwie wszystko [...] Powieść ta jest także wdzięcznym materiałem do analizy przemian języka współczesnej prozy<sup>10</sup>.

A więc *Ptaki dla myśli* — to powieść bardzo trudna dla czytelnika. Zdaniem Edwarda Balcerzana — to powieść „pułapka”, „batalia wydana

<sup>8</sup> Por. *Ibid.*

<sup>9</sup> S. Melkowski: *Piekło słów*, „Tygodnik Kulturalny” 1972, nr 19.

<sup>10</sup> Por. K. Nowicki: *Mrowisko myśli*, „Nowe Książki” 1972, nr 8, s. 41.

przyzwyczajeniom czytelnika”, „[...] niekiedy (wręcz) masakra jego (naturalnych, naiwnych?) oczekiwań, wyprowadzająca w pole odbiorcę »dobajcowanego do ostatecznej głątwy«, mamiąca go pozorami twórczej współpracy z autorką, zwodząca po manowcach „estetycznej polisemii”, „chytra gra bez ujawniania jej reguł”<sup>11</sup>. I dlatego też czytelnik (w domyśle: ten czytelnik „normalny” czy „przeciętny”, dojrzewający wprawdzie w trakcie lektury do współpracy estetycznej z twórcą dzieła) nie może tak naprawdę aspirować do roli równoprawnego partnera<sup>12</sup> autorki, ponieważ ta z góry wyznacza mu rolę zupełnie inną — tylko pasywną. Czytelnika *Ptaków dla myśli* — stwierdza E. Balcerzan (czy jednak słusznie?) — „obowiązuje jeden nakaz: nakaz aktywnej bierności”, została mu bowiem narzucona wyłącznie rola „[...] biorecy słów, konsumenta, czulego »pochłaniacza« autorskiego kunsztu; namiętności współtwórcze powinien poskramiać; jego rola okazuje się jedynie rolą obserwatora”<sup>13</sup>.

Natomiast jest to utwór o wiele trudniejszy dla samej autorki. Stanowi on pokaz umiejętności w pokonywaniu celowych utrudnień, które „[...] sama [...] sobie wybiera i mnoży, i komplikuje, i spiętrza. Rzecz by można rzuca kłody pod nogi. (Idzie, skacząc po kłodach)”<sup>14</sup>.

Bardzo surową ocenę *Ptaków dla myśli* — jako „piekła bezsensu”, powieści, w której „na szczęście nie wszystko udało się autorce zepsuć” — sformułował Erazm Kuźma. Upatruje on przyczynę owego „piekła bezsensu” w erupcji „wyzwolonej wyobraźni” poetki, odrzucającej rygoru sztuki powieściowej i niszczącej naturalne koherencje epickiego ujmowania świata.

Powieść [jej] chce ten bezsens opisać, ale nie tak, jak to bywało dotychczas: spójnymi obrazami, fabułą, narracją, co zawsze prowadziło do sprzeczności, bo logiczny wywód jest częścią tego świata. Urszula Koziół inaczej: swą bełkotliwą powieścią tworzy homologię do również bełkotliwego świata. Tak więc sen miesza się tu z jawą. Przeszłość z teraźniejszością. Intelktualizm z prymitywizmem. Proza z poezją. Nie ma fabuły. Nie ma narracji w dawnym stylu, bo jest to wypowiedź kilku postaci, czasem przybierająca kształt dramatu. Związek między akapitami jest rozluźniony, czasem tak — jakby rozsypane kartki zapisu ktoś złożył najzupełniej przypadkowo, przerywając tok w pół słowa. Symultaniczność — to już było, ale Koziół znajduje dla niej nowe układy graficzne: można je czytać w pionie i poziomie, jak kto chce. Taki literacki happening<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Por. E. Balcerzan: *Jak są zrobione „Ptaki dla myśli”*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8, s. 129.

<sup>12</sup> W jednej z późniejszych wypowiedzi podejmuje U. Koziół problem Sartre’a: dla kogo pisze autor?, ubolewając nad całkowitą niemożnością wpływu autora na wybór czytelnika. Wróćmy do tej kwestii w trzeciej części pracy.

<sup>13</sup> Por. Balcerzan: *op. cit.*, s. 129.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 130.

<sup>15</sup> E. Kuźma: *Piekło wyobraźni*, „Spojrzenia” 1972, nr 4, s. 24.

Bełkotliwy charakter powieści świadczy więc o rozmiarach niepowodzenia eksperymentu autorki. Polega on także — zdaniem E. Kuźmy — na tym, że logiczny charakter języka nie pozwala „[...] na stworzenie struktury znakowej (językowej, powieściowej) homologicznej do bezsensu świata, życia [...]”, ponieważ „[...] nawet autentyczny bełkot idioty jest systemem rozpoznawalnym dla wprawnego psychiatry [...]”<sup>16</sup>.

W konsekwencji i „globalne” oceny recenzentów powieści wypadają — chyba w przeważającej mierze — raczej ostro. Krzysztof Nowicki, wskazując „niezwykłą pomysłowość”, „walory językowe” i „śmiałość artystyczną książki”, przyzna *Ptakom dla myśli* wartość dość dziwną, bo wartość artystycznego paradoksu; powieść Urszuli Koziół stanowi (jego zdaniem) wymowne „świadcstwo niedojrzałości prozy dojrzałej”<sup>17</sup>.

Najostrzej brzmi jednak werdykt Stefana Melkowskiego, poparty szczegółowym wywodem o ontycznej różnicy między „poezją” i „prozą”, której nie da się „po prostu — jak podkreśla autor — zrobić ze słów i tylko z słów”, ponieważ „proza, powieść musi odnieść się do jakiejś rzeczywistości poza słownej”, natomiast ta „niby-powieść” — takiego odniesienia w ogóle pozbawiona — „jest próbą stworzenia widowiska ze słów, dla samych słów i dla samego widowiska przede wszystkim”. I to właśnie — zdaniem krytyka — jest „równie trudne do wykonania (czy też równie niewykonalne) jak rzeźba w wodzie”. Zatem ambitny eksperyment Urszuli Koziół okazał się nieudany, bo niewykonalny już u swoich podstaw. Zawiodła autorkę jej filozofia artystyczna, pochopna wiara w możliwość oddania niezborności, niespójności świata — niezbornością słowa, wiara, „że świat jest usypiskiem”, które można oddać „za pomocą imponującego usypiska słów”.

Wprawdzie „[...] są w tym usypisku liczne i wspiane bryły złota: oryginalne obserwacje, głębokie myśli, celne sformułowania, znakomite fragmenty, ale — kto zdoła je stamtąd wydobyć, kto oceni ich wielką wartość, znudzony przerzucaniem olbrzymich warstw piargów? Stało się więc to usypisko ołtarzem ofiarnym, na którym autorka postanowiła ofiarować na całospalenie swoją autentyczną i przecież wybitną sztukę. [...] — W imię czego złożyła tę krawą ofiarę?”<sup>18</sup>.

Z odmiennego punktu widzenia — podobnie ujmuje tę kwestię inny krytyk — pisząc:

Odbiorca chce ogarnąć całość tekstu. A tekst rozsypuje się mu w oczach. Uczy się imon postaci, a imiona odlatują od osób<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Por. Nowicki: *op. cit.*, s. 42.

<sup>18</sup> Melkowski: *op. cit.*

<sup>19</sup> Balcerzan: *op. cit.*, 129.

Zastrzeżenia generalne wzdłużają się o szczegółowe wyliczenie negatywów. Z dezaprobatą recenzentów spotkały się zwłaszcza mankamenty artystyczne, jak „[...] odrażająca brzydota, estetycznie negatywna — zbędna [...]”, „[...] przesadna brutalność i wulgarność niektórych scen, drażniąca, manieryczno-obsesyjna wprost stylizacja języka wielu postaci, nacechowana niecenzuralnym słownictwem, rozwlekłość pewnych epizodów to znowu przeszarżowanie groteskowych ujęć, czy uproszczenie rysunku niektórych postaci”<sup>20</sup>. Lecz na tym nie koniec, zarzuty mnożą się.

Oto, zdaniem jednego z krytyków, występuje w powieści Urszuli Koziół znamienne pęknięcie, czy spięcie, sprzeczności między narracją autorską i założeniem punktu widzenia w świadomości głównego bohatera, Szymona, „zmęczonego otoczeniem, rozdrażnionego”, nieomal „nawykowo zirytowanego »bez żadnego konkretnego powodu«, „częściej gapiącego się bezmyślnie”, a więc bohatera „ograniczającego pole obserwacji narratora”. Budowanie zatem świata powieściowego będzie się odbywać „ponad Szymonem, a zarazem przeciw Szymonowi”, który „[...] upokorzony przez świat [...] jest [...] ustawicznie, może i najdotkliwiej upokorzony w słowie autorskim”<sup>21</sup>.

Jeżeli spięcie między punktem widzenia i narracją prowadzoną jakby przeciwko bohaterowi nie musi być traktowane w kategoriach pomyłki, bo może ono przecież zmierzać do innych celów, na przykład, do mniej lub bardziej wyraźnej jego kompromitacji (aczkolwiek nie wydaje się, aby to właśnie stanowiło zamiar autorki) — o tyle pozostałe zarzuty mają uzasadnione podstawy.

Do nich należą krytyczne sądy o „źle wykonanych parodiach”, często „tandetnych, groszowych”, „nieudanych parodiach dowcipnych tekstów”, zarzuty o „pasjach imitatorskich wpędzających raz po raz autorkę w rejony chyba nie kontrolowanej szmiry”, zarzuty o „wdzięczeniu się powieści ekspresjonistyczną taniochą”<sup>22</sup>.

## II

Cytat, aluzja, trawestacja, pastisz, parodia, rzeczywiście nadużywane w *Ptakach dla myśli* z manieryczną obsesyjnością, świadczyć mogą o poszukiwaniu oryginalnej formuły dla powieści eksperymentalnej, for-

---

<sup>20</sup> Por. L. Ludorowski: *Licytacja lektur w labiryncie powieści*, „Literatura” 1972, nr 10.

<sup>21</sup> Balcerzan: *op. cit.* s. 130.

<sup>22</sup> Por. *Ibid.* s. 131.

muły wyrażanej różnorodnością tworzywa, a przede wszystkim heteronomią środków stylizacyjnych i jednocześnie uporczywie demonstrować przeświadczenie, główną tezę kreacyjną o nieoryginalności sztuki, więcej niemożliwości oryginalnego tworzenia i sztuki i literatury. A może przede wszystkim — właśnie — powieści. Czy taki był rzeczywisty zamiar autorki — zamiar pokazania nieoryginalności powieści (dodajmy) — „tradycyjnej”, jakby swoistej kompromitacji jej „niewydolności” strukturalno-artystycznej, jej niezdolności wyrażania współczesnej świadomości, „naszego czasu”? Wolno przypuszczać, że i takie zamierzenie mogło znajdować się w zasięgu zamysłów autorki.

Jest bowiem w eksperymentalnej powieści Urszuli Kozioł dostrzegalna postawa ironii wobec mechanizmów tradycyjnej powieści, oscylującej między drwiną, kpina, żartem a dramatyczną refleksją. Wyrażają je przede wszystkim dwie formuły: labiryntu — jako nie tylko najogólniejszej metafory losu każdego człowieka czy symbolicznego a przedziwnego gmaszyska, w którym błądzi Szymon — „apostoł sztuki Szymon — Piotr”<sup>23</sup>, lecz i zarazem znaku ostrzegawczego, sygnalizującego ową wielce skomplikowaną budowlę powieściową; drugą — jest formuła — licytacji lektur.

Trwa w tym labiryncie powieściowym nieustająca licytacja lektur, to przekrzykiwanie się bohaterów wiadomościami nabytymi, wiedzą jakby wtórną, wykutymi mądrościami książkowymi z najrozmaitszych dzieł, wiedzą o sztuce, literaturze, muzyce, filmie, etyce, miłości. Oto jeden ze znamiennejszych przykładów, jedna z kolejnych „licytacji lektur” w bełkotliwie prowadzonej rozmowie Manieczka z Szymonem.

Weźmy taką choćby „Mszę h-moll” —

— Taką choćby h-moll! parsknął Szymon, ale Manieczek nie dopuścił go do głosu; najwyraźniej dorwał się do kwestii już nauczonej, recytował ją z gorączkowym pośpiechem i jakby w strachu, że nie pozwoli mu się dotrzeć do kropki.

— Tak, „h-moll”. Kiedy w Incarnatus powolne następowanie po sobie fug przechodzi w pianissimo, kiedy domyślamy się tajemnicy jeszcze nie objawionej, ledwo zasugerowanej przez półtony, przez owe pasaże spadające w dół małymi tercjami, przez urywane synkopy i prowadzenie melodii w górę i dół —

— Skoro już o tym mowa przerwał Szymon leniwie, starannie skrywając satysfakcję, jaką wietrzył w kolejnej licytacji ich lektur — czy pamięta pan w „Sztuce fugi” tę ostatnią nie dokończoną, która po dwu nowych tematach wprowadza rytmiczny wariant tematu B — A — C — H i nagle urywa się dramatycznie i pozostawia nas rozdartych i samotnych pośrodku drogi! I ta melodia, której nikt już nie dźwignie i nie podejmie, zawieszona w przestrzeni, zdaje się tam trwać jak utracona rzeźba, jak dorycka kolumna, która mimo strzaskanej głowicy trwa wzniosłe w czystym (stopniowo upatetyczniał głos), przeźroczystym powietrzu, ale w mgnieniu jakiejś chwili może runąć i powalić nas bolesnym stężeniem własnego piękna. [...]

<sup>23</sup> S. Barańczak: *Szymon zwany Piotrem*, „Odra” 1972, nr 5, s. 105.

— Pan prawdopodobnie słyszy w muzyce Bacha coś innego niż ja, to zresztą naturalne, zaczął Manieczek nie zbity z tropu, ale Szymon tym razem postanowił nie wypuścić z rąk zwycięstwa, którego był pewien.

— W jego muzyce słyszy się to, co w niej obecne, ale i to, co nieobecne, słyszy się w niej także, ta muzyka jest rzeczywistością.

— Jednak musi pan zgodzić się ze mną, że dzieło Bacha jest otwartą księgą, w której w zależności od nastroju i chwili można czerpać to, co się chce, wtrącił śpiesznie Manieczek.

— Ale to już są banalne aforyzmy! przerwał Szymon niegrzecznie, jednak Manieczek nie ustępował.

— Weźmy taką „Ofiarę muzyczną”, ciągnął przekrzykując Szymona — [...].

(*Ptaki dla myśli*, s. 118—119)

W podobny sposób przebiega wiele innych dyskusji i rozmów, jak na przykład rozmowa mająca charakter testu egzaminującego Szymona ze znajomości poezji Safony. Czytany „linearnie” tekst wprowadza bohatera w zakłopotanie.

To nie jest „strumień świadomości”, to nie luźny monolog wewnętrzny! zawołała [Sabina].

— Nie poznał pan? Przecież to Safona; z ocalałych fragmentów; [...].

(*Ptaki dla myśli*, s. 62)

Ta nieustająca „licytacja lektur”, czasami serio, częściej ironiczna i groteskowa, błyskotliwa żonglerka aluzjami, przeskakuje z języka dialogów do narracji autorskiej, zamieniają się w niej w aluzje strukturalne o funkcjach fabułowtórzych, jakby w przekonaniu, że inna konstrukcja literacka jest już w ogóle niemożliwa, jak tylko robienie „czegoś” względnie nowego z „czegoś” przedtem istniejącego. Rozważania o niemożliwości stworzenia oryginalnego dzieła, o skrajnym relatywizmie nowości w sztuce egzemplifikowane jakby równocześnie budowaną fabularno-narracyjną warstwą utworu — znajduje swoje bardzo wyraźne uogólnienie w refleksyjno-filozoficznym nurcie powieści dwukrotnie powracającym wyznaniem:

Bo czymże innym jest nasze ułomne tworzenie, jeśli nie przekładaniem elementów z jednego miejsca na drugie, jeśli nie porządkowaniem ich, burzeniem i wiązaniem w inne jeszcze układy<sup>24</sup>

(*Ptaki dla myśli*, s. 258)

Tkwi w tym dramatyczny gest świadomości twórczej — próba uporządkowanego poszukiwania nowości, bez nadziei jej znalezienia, w rozgrzebywanej od wieków, wciąż tej samej rupieciarni, złomowiska staroci, mimo wszystko — fascynujących swym przedziwnym urokiem, na które

<sup>24</sup> Jak refren wraca ta myśl w końcowych fragmentach powieści (por. s. 334).

skazała nas kultura śródziemnomorska i literatura grecka (jedyna — jak wiadomo — naprawdę oryginalna literatura europejska). Imperatyw nowości, oryginalności, wiąże się głównie z postulowaniem nowego języka wypowiedzi<sup>25</sup>. Bohaterowi powieści zostanie więc przypisana następująca myśl:

[...] język dawnych epok może być wdzięcznym ornamentem naszego czasu, jednak nie może już tego czasu ani wyrazić, ani udźwignąć [...]

(*Ptaki dla myśli*, s. 63)

Trwa zatem owa „licytacja”, palcem bezpośrednio wskazywana, bądź tylko sugerowana. Musil, Gombrowicz, Kafka, Joyce, Ionesco, Andrzejewski, mitologia, Homer i Dante, Goethe, romantyczni wieszczowie, współcześni autorzy powieści o Włoszech; historia kultury i historia sztuki, malarstwo, architektura, rzeźba, muzyka i filozofia (darujemy sobie bardziej szczegółowe wyliczenia) — całe to przedziwne, splecione *panopticum* — kokietuje nieustannie błyskotkami pozorów oszołomionego i zagubionego czytelnika. I znowu autorka ma tu coś na swoje usprawiedliwienie: totalna niemożność oryginalności, niemożliwość prawdziwie indywidualnego, własnego aktu tworzenia.

Powtarzamy więc zabawy przodków, (mówi Szymon), choć aranżerzy tych osobliwych dreszczyków za boga nie chcą się do tego przyznać; oni wolą cichcem zagrabić nie tyle wykwit, co przekwit pewnych kultur i wmówić nam, że są to prawowite i niepodzielne ich własne odkrycia wysnute w głębokiej zadumie z „zodiaku prywatnej wyobraźni” ... ale w końcu jest to blask zapożyczony;

(*Ptaki dla myśli*, s. 64)

I niemożność wszelkiej samodzielności, autentycznej indywidualności. Oto znamienne wyznaczenie bohatera utworu — Szymona:

Któż dziś jest w stanie być samodzielny? Odkrycia naukowe, poglądy i interpretacje z chwilą ich opublikowania czyż nie stają się po prostu użytkową własnością wszystkich? Własnością już anonimową?

(*Ptaki dla myśli*, s. 120)

Przedstawione dotąd tezy ukazują podstawy światopoglądu artystycznego autorki. Jakże stąd płyną konsekwencje strukturalne dla jej powieści eksperymentalnej?

Licytacja lektur odbywa się w labiryncie powieści, w bardzo dziwnym, więcej, dziwnym świecie powieściowym, na pół realnym, na pół widmowym, nie podległym rygorom czasu empirycznego i logice spoistych związków. Świat ten zawieszony został w jakimś nie-

<sup>25</sup> Por. Nowicki: *op. cit.*, s. 41.

określonym temporalnie przeszłego „teraz”, ostro wypunktowany narracyjnymi sygnałami w inicjalnych i finalnych manifestacjach opowiadanego słowa czasem terażniejszym, formami rozkazników.

Oto początkowa, jakże charakterystyczna, eksklamacja relatora autorskiego, zawierająca jednocześnie prośbę o opowieść, „nakaz” czytelnika i odpowiedź narratora — otwierająca powieść.

*Opowiadaj.*

— *Opowiadam, opowiadasz, opowiada, opowia-*

— *daj, — dam, — dasz, — da* wystukiwały koła pociągu;

— *daj, — dam, — dasz, — da, —.*

(*Ptaki dla myśli*, s. 5)

Kończy utwór elegijna pointa (wybrzmiewająca już poza wszelką fabułę jakby muzyczno-poetycką *codą*) — „błagalna modlitwa” do bóstwa poezji Słowa o słowo, zapadająca w finalnym geście odejścia.

Czy kiedykolwiek jeszcze słowo; czy jakiegokolwiek kiedy słowo; czy słowo; raz choćby słowo. Tak, tak, odpowiedz: słowo. Powiem ci powiedz: słowo. Raz jeszcze słowo —

Zanurzamy się w cieniu.

(*Ptaki dla myśli*, s. 368)

Ów labirynt powieściowy, znajdujący się gdzieś poza przestrzenią Euklidesową, ewokuje przeżywane regiony czasoprzestrzeni z pogranicza jawy i snu. Pełno tu postaci — symboli, postaci — cieni, postaci z drobnych i złowieszczych snów. Postaci blakających się spletanymi torami pogmatwanych wątków, gubiących się w nieustającym wirze nagłych przeskoków narracyjnych, gubiących się w przerywanych, rozbijanych zdarzeniach przecinanych w pół zdania, niekiedy w pół słowa (np. we fragmencie pt. *Zapiski Nemo*), postaci powracających w całkowitym nieładzie chronologii, w amorfii ciągów fabularnych i nagle zanikających, jak ów Manieczek Dwa — „wewnętrzny podpowiadacz” Szymona.

Wśród nich — tylko niektóre dają się ucieleśnić, mają jakąś „psychologię” (lub choćby jakieś jej strzępy): Szymon, Iz, Rosita, Nemo, Filip, Sabina, Fat. Inne dają się (przynajmniej w pewnym stopniu) wyobrazić: Zeno, Ben, Julian, Misza, Datta, Klubber, Hir, Sejfa. Jeszcze inne — są już tylko nazwami; nie mają już nic poza imionami i nic poza własnym (choć nie zawsze rozpoznawalnym) głosem: Filozof, Nub, Melissa, Ja, Oko, Flanelowy Pan Nr 1, (anonimowe Głosy), czy Chór Dobrej Intencji. I tak naprawdę, to „[...] nie wiadomo, czy istnieje człowiek Piotr (Piet?, Pietia?), czy chodzi tu o tajemniczą instytucję P.I.O.T.R.”? <sup>26</sup> Postaci te, tłumnie skupione w dwóch zwłaszcza fragmen-

<sup>26</sup> Balcerzan: *op. cit.*, s. 129.

tach powieści, w Kliszach i Gonitwach wybuchają zgiełkliwym jarmarkiem rozmów.

Labirynt powieściowy *Ptaków dla myśli* tworzą przemieszane, heterogenne elementy prozy i poezji, splecione w kapryśnym, nie dającym się przewidzieć splocie narracyjnego toku. Wśród tych niespodzianek — jeszcze zaskakujące chwytły (jak chce jeden z krytyków) — „takie literackie happeningi” — nagle przechodzenie linearnej, homofonicznej narracji w tercjowe akordy równoległych słów, w „trójkanałową emisję głosów”, w muzyczną wręcz polifonię trójtematowej fugi, nabrzmiewającej dynamiką ruchu asemantycznych dysharmonii trzech odmiennych tematów w Kliszach (fragmencie o bardzo zresztą pomysłowej fakturze)<sup>27</sup>.

A wygląda to w sposób następujący. Po linearnej, homofonicznej wypowiedzi narratora autorskiego:

Teksil wydmuchał kolejny pierścień dymu, przyglądając mu się z upodobaniem.

relator powieściowy uruchamia trzy równocześnie mówiące głosy?

ale czy on przypad-  
kiem nie jest  
masochistą

barbarzyństwa,  
powiadam

VX jest lotniejszy  
i bardziej aktywny  
chemicznie

(*Ptaki dla myśli*, s. 199)

Taka „trójkanałowa emisja głosów”, nazwana (bardzo trafnie zresztą) przez autorkę „akordem” — biegnie przez trzy kolejne strony z niewielkimi interpolacjami narracji homofonicznej.

W innych fragmentach Urszula Koziół sięga po takie sposoby wypowiedzi, które można by nazwać fugatami dramatycznych *recytatywów*, sięga po śpiewne refreniczne nawroty całych fraz (Glosa: z *wy-zieczki* — wiersz o labiryncie), tworzy klarowne symetrie i paralelizmy o pięknych melodycznych intonacjach (tak często stosowanych również w pierwszej powieści, *Postojach pamięci*). Uruchamia splecione w precyzyjnym wielogłosie kanony dialogów w Gonitwach, instrumentuje poetyckie słowo fakturą subtelnych dźwięków, zabarwia elegijnym zaśpiewem tonację głęboko wzruszającego *finale* Głosy: *Pod okiem nieba*. Umuzycznia: myśl, słowo i strukturę swojej powieści.

Kompozytorskie przedsięwzięcia Urszuli Koziół, a zwłaszcza zaledwie wskazane tutaj tylko w najogólniejszym zarysie pewne zabiegi imitacji form muzycznych (a bez wątpienia imitacji quasi-polifonicznej uwyrażnionej przecież partyturowym sposobem zapisu głosów w układzie wer-

<sup>27</sup> Por. Ludorowski: *op. cit.*

tykalnym) w *Ptakach dla myśli* — jednej z najbardziej umuzycznionych czy muzycznych<sup>28</sup> współczesnych powieści polskich — mogłyby być interesującym i płodnym motywem interpretacji struktury tego utworu (dającym się zresztą odnieść w pełni do egzegezy równie interesującej swą muzyczną immanencją powieści do *Fantomów* Marii Kuncewiczowej)<sup>29</sup>. Interpretacji mającej uzasadnienie w ciekawej i trafnej propozycji Michela Butora, autora i teoretyka „nowej powieści”, że „muzyka i powieść tłumaczą się nawzajem”, ponieważ „większość problemów muzycznych ma swoje odpowiedniki w porządku powieściowym”, a „struktury muzyczne znajdują zastosowanie w powieści”. To zbliżenie powieści, jej „[...] pokrewieństwo z muzyką [...] przeculi wszyscy wielcy powieściopisarze”<sup>30</sup>.

Gmatwaną labiryntu powieściowego *Ptaków dla myśli* rządzą jednak i inne zasady, zasady symetrii — sekwencja dwunastu części spinana motywem przyjazdu (*Droga*, cz. I) i odejścia (*Schody*, cz. XI) z silnie wyznaczonym punktem poetyckiej Glosy: *Z wycieczki* podlega również potrójnemu uporządkowaniu (jakby Dantejskiej symetrii trójkowej) — grupującej ciągi fragmentów analogicznych prawie rozmiarów i powtarzającej jeszcze regułę potrójności w trzech głosach. Jednocześnie działa tu inny rygor kompozycyjny: przemienny rytm dwójkowy przeplatający fragmenty bardziej „ufabularyzowane” z bardziej „refleksyjnymi”. W nurcie zdarzeniowym zaś scena zniszczenia obrazu Szymona, oplecioną motywami samozniszczenia w początkowym fragmencie utworu (ćmy ginące w ogniu — urywek rozmowy w pociągu) powtórzy się w wielkiej kulminacji — samospaleniu kolażu Fata (*Schody*), a progresja układu zmierza ku dwóm punktom skupienia (*Klisze* i *Schody*) — centralnego i finalnego.

W punkcie centralnym właśnie — labirynt — domiszcze nieco zwariowanej markizy o 365 salach, 12 korytarzach, 7 ślepych zejściach (po 24 stopnie każde) — parabola współczesności, w której błądzi bohater, by stanąć w końcu przed wielkim Egzaminatorem. Z labiryntu tego nie ma podobno wyjścia, ale jest za to (trochę groteskowy) wyjazd wygodnym autem Gola. Sam Egzaminator okazuje się natomiast nie bezwzględny inkwizytorem spowiadającym bohatera ze sfinksowych za-

<sup>28</sup> Por. Ludorowski: *Dzieło literackie w perspektywie metodologii międzydyscyplinarnej (a dydaktyka literatury)*, [w:] *Dydaktyka literatury* t. 2, LTN, Zielona Góra 1978, s. 164; id.: *O badaniu muzyczności dzieła literackiego*, [w:] *Kieleckie Studia Filologiczne* t. 2, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Jana Kochanowskiego, Kielce 1983, s. 12.

<sup>29</sup> Por. Ludorowski: *Temat z wariacjami*, „Nadodrże” 1972, nr 7.

<sup>30</sup> Por. Butor: *Przestrzeń powieści*, [w:] id.: *op. cit.*, s. 39; Ludorowski: *Muzyka powieści*, „Przegląd Lubuski” 1972, nr 2.

gadek życia, lecz jakby wyrozumiałym panem z telewizyjnej „wielkiej gry” czy z *Lekcji* Ionesco.

Ale sam labirynt ma w sobie równocześnie coś z *Pieła*, (choć nie jest to piekło w całości i w pełni traktowane na serio). Emanuje zeń atmosfera infernalna tu i ówdzie rozświetlona krótkimi przeblaskami żartu, kpiny, groteski, parodii. Nie wydaje mi się wszakże, aby przyświecał tutaj autorce tylko cel parodystyczny (jak twierdzi jeden z krytyków), a przynajmniej parodystycznie wystylizowane fragmenty mają znaczenie ponadparodystyczne. Oto bowiem Dantejskie wędrówki po piekle współczesności w poszukiwaniu sensu istnienia uzyskują znaczenie całkiem poważne. A ów groteskowy egzamin z rozumienia sfinkswych zagadek życia zaczyna emanować atmosferą tragizmu, nabrzmiewać kafkowskimi tonami totalnego zagrożenia jednostki w stechnicyzowanym świecie, jednostki śledzonej i szpiegowanej, obdzieranej bezwzględnie z praw do intymności, indywidualności i wolności — kończy się nieoczekiwaną, przekorną (zgodną zresztą z poetyką dzieła) interwencją na rzecz bohatera. Ale kapryśna perypetia w losach Szymona załamuje nagle ekspresję Klisz.

Przywraca tę ekspresję zaraz potem znakomity wiersz o labiryncie, o błędzeniu w mrokach życia bez nadziei znalezienia pewnej drogi, bez szans wyboru słusznej postawy, wśród mamiących, złudnych pozorów:

gdzie już inna Ariadna inny zachwala kłębek  
lub namiastkę kłębka lub  
cokolwiek zamiast.

Wiersz o beznadnym i beznadziejnym zabłąkaniu wśród nieprzeniknionych tajemnic bytu:

w labiryncie [...]
   
tamta ściana to nie żadna ściana
   
to ściana ściany
   
a ta ścieżka to nie żadna ścieżka
   
to ścieżka ścieżki
   
a ten znak wydrapany na murze
   
to donikąd znak
   
to znak samego znaku.

Wiersz o rozpaczliwym absurdzie egzystencji:

jak tu cuchnie
   
od potu czekania od potu spocenia
   
jak tu dudni
   
od przebierania nogami w miejscu i w miejscu

Wiersz o braku nadziei na jakąkolwiek inną rzeczywistość, poza którą nie czai się już żadna niespodzianka:

w każdym razie  
w tym labiryncie nie ma labiryntu innego

(*Ptaki dla myśli*, s. 231, 232)

poza którą nie czyha żaden nowy *inferno*.

Z labiryntu nie ma wprawdzie żadnego wyjścia (można — jak wiadomo tylko z niego wyjechać!). Co ma jednak robić bohater zabłąkany w beznadziejnej sytuacji swego losu? Wszystkie próby postaw (łącznie z etyką heroizmu) są jednakowo zawodne, jednakowo relatywne, jeden wszakże konieczny i chyba aprobowany przez autorkę wzór *vitae activitatis* i solidarna świadomość wspólnego losu. I tylko one przecież chronić mają przed owym egzystencjalnym stanem „lęku i drżenia” znanym z filozofii Kierkegaarda.

Filozofia labiryntu nie implikuje, oczywiście, całej myślowej warstwy powieści Urszuli Kozioł. Ta bowiem jest o wiele szersza i ciekawsza, ale nie tyle przez jakąś zupełną nowość problematyki, ile przez interesujące jej skupienie i ekspresywne sformułowanie. Problematyki, zresztą odwiecznej, obecnie jednak odczuwanej ze szczególną dramatycznością, bo bez nadziei jednoznacznych rozstrzygnięć. Nad całą powieścią unosi się wyczuwalna atmosfera pesymistycznej niemocy gnoseologicznej, świadomość niemożności zdefiniowania, owego przedarcia się ku istocie, ku „rzeczy samej w sobie”, niemożność pojęcia i określenia świata nierealnego w swojej realności, nieokreślonego we wzajemnym spleceniu empirii i metafizyki, balansującego w nieuchwytnych, przenikających się wzajemnie przestrzeniach snu i jawy — fantomu w solipsystycznej jaźni człowieka.

A on sam? Uświadamiający sobie swoją absurdalną przypadkowość istnienia (a może właśnie — konieczność?) nie w bycie rzeczywistym, lecz jego słownym znaku, stwarzany przez innych, ale niedostrzegany, anonimowy, a zauważany dopiero poprzez akt fizycznej zagłady, skazany na samotne i bezsensowne zabłąkanie w labiryncie życia, nęcony pozorami pozorów, pozbawiony nadziei absolutu, zdany na ułudę relatywnych aksjomatów. Człowiek zagrożony totalnym samozniszczeniem, poddany nieubłaganej korozji czasu, a jednocześnie świadomy potęgi swojego istnienia w Einsteinowskiej czasoprzestrzeni (mimo kruchości bytu), borykający się z problemami własnej tożsamości, sterroryzowany nieustającą możliwością całkowitej demisteryzacji, kontrolowany, weryfikowany na tysiące perfidnych sposobów, podległy tępej przemocy bezdusznych instytucji, stale ograbiany z własnej prywatności, pozbawiany wiary we własną teleologię.

Te ostatnie zwłaszcza, ontologiczne i epistemologiczne rozterki człowieka współczesnego, niepewności teleologiczne, odnajdują się w niepewności kosmogonii, w wątpliwościach metafizycznego porządku wszechświata, zniechęceniu własnym dziełem Geniusza — Konstruktora, który traci wiarę w jego sens, w doskonałość swego stworzenia. Świat bez Boga, bez Absolutu, bez Wielkiego Demiurga — świat pusty: taki właśnie motyw kosmogonicznej pustki przywołuje utwór Urszuli Koziół. Cyprian, mistrz i apostoł, jeden z rezonerów powieści poświęci tej kosmogonii następujący wywód:

A jeśli Bóg zwątpił w dzieło rozpoczęte przez siebie. Jeśli nie wiedział, co dalej z nim czynić, lub może znużył się nim? A jeśli przytapał się na błędzie, którego nie potrafił już wyeliminować? I powołał człowieka w swoim zastępstwie i dał mu wszelkie pełnomocnictwa [,] do korygowania, przedstawiania i tasowania, jednak bez obietnicy absolutnej naprawy, w tym bowiem zbyt precyzyjnym mechanizmie, w zbytnej doskonałości szczegółów, krył się jakiś postępujący, zwielokrotniający się błąd, przeoczenie, brak; sam zaś oddalił się, być może, w najdalszy krąg nieba i, być może, jeszcze i dotąd oddaje się tam abstrakcyjnym rozważaniom dotyczącym owego błędu, braku, teoretycznym wyliczeniem.

(*Ptaki dla myśli*, s. 259—260)

Okrucieństwu świata i niepewności losu może człowiek przeciwstawić tylko swoją „ułomną miłość i ułomną wierność” (dialog Rosity z Iz w *Gonitwach*) oraz złudną nadzieję wieczności („[...] tylko stwarzane dzieło może dać obietnicę dalszego trwania [...]”; *Ptaki dla myśli*, s. 346). W każdym razie mniej pewną, niż Marii Kuncewiczowej formuła „nieśmiertelności” wyrażona w *Fantomach*, odnajdująca w aseptyce tworzywa sztuki warunki „[...] przetwarzania bytu materialnego na życie wysuszone z ciała, na byt, którego nic nie je, (jak suche kwiaty), wiecznie kolorowy, nie podległy gniciu, choć zrobiony z żywej substancji”<sup>81</sup>

I wreszcie — filozofia sztuki. Wśród niej bardzo liczne myśli, dialogi, dysputy o sztuce, niekiedy interesujące, jak na przykład uwagi o walorach próżni i pustce w sztukach Wschodu, refleksje o muzyce baroku i dziełach Bacha i odwiecznych problemach jej wielkości, oryginalności, tradycji i nowoczesności, a także „[...] sytuacja artysty we współczesnym skomercjonalizowanym świecie, tragedia jego świadomości [...]” (jak głosi nota wydawcy) — oto drugi najistotniejszy nurt *Ptaków dla myśli*, ukazany w aktualnej i retrospektywnej warstwie utworu. Szczególnie przejmujący motyw tragicznego unicestwienia dzieła Szymona w koszmarnym kolażu symbolicznego molocha, Fata, Tempsa, to metafora zagłady cennych, autentycznych wartości indywidualnych w zalewie ekscentrycznej pseudosztuki.

<sup>81</sup> M. Kuncewiczowa: *Fantomy*, Warszawa 1970, s. 250.

W powieści Urszuli Koziół, pełnej wzruszającego piękna, subtelnej poetyckości, czai się w wielu epizodach odrażająca brzydota, w pełni zamierzona, lecz rażąca niektórych krytyków (mnie również). Prawie wszystkie obrazy współczesnej cyganerii artystyczno-intelektualnej ukazane zostały chyba z przesadną brutalnością i wulgarnością (sceny w mieszkaniu Iz i Szymona). Drażniąca jest zwłaszcza manieryczno-obsesyjna wprost stylizacja języka wielu postaci na mowę pełną niecenzuralnych słów i powiedzonek (ponad uzasadnioną artystycznie potrzebę!); i w tej dziedzinie działa więc swoiste prawo licytacji — wolno wątpić, czy ze skutkiem pozytywnym dla estetycznego efektu *Ptaków*.

W technice stylizacji prezentuje zresztą autorka wyjątkową sprawność swej sztuki w mistrzowskich modulacjach trybu narracyjnego, nagłych przeskokach od zwarć leksykalno-syntaktycznych, od poszarpanego, porwanego na strzępy toku potocznego przez foniczne eksperymenty językowe, *staccata* spółgłoskowych onomatopei w naśladowaniu pijackiego bełkotu, śpiewne wokalizy zgłoskowe — po majestatyczne symetrie mowy biblijnej i melodyjne intonacje poetyckich paralelizmów oraz powtórzeń (które tak znakomicie wyzyskała w *Postojach pamięci*). Jak Joyce (w *Uliście*) przeprowadza tu pisarka ciekawy eksperyment sformułowania podstaw swojego „metajęzyka” prozy powieściowej. Wrażliwość na jego foniczną warstwę, muzyczna wirtuozeria słowa, precyzja językowej faktury wypracowana w praktyce poetyckiej Urszuli Koziół, dają w prozie powieściowej znakomite rezultaty, czyniąc z *Ptaków* słowo dla myśli precyzyjne i lotne.

### III

W końcowej części naszych rozważań wolno chyba zaprosić do udziału w dyskusji wokół omawianego utworu również samą autorkę. *Audiator et altera pars*. Jest to przecież przedsięwzięcie w pełni umożliwiane autokomentarzami Urszuli Koziół — nie tylko jawnymi, ale też aluzyjnymi, zarówno z okresu pracy nad dziełem, jak późniejszego, gdy autorka stała się sama świadkiem i uczestnikiem „życia” swej książki, a nawet w pewnym stopniu również „stroną” włączającą się swoimi wypowiedziami do dyskusji wokół powieści. Autokomentarze te, ogłaszane najczęściej w dowcipnej i nieco przekornej postaci felietonu literackiego „Odry” można jednak potraktować całkowicie serio, widząc w nich zobowiązujący wykład własnej poetyki powieści, skoncentrowanej wokół trzech ważnych zagadnień: autor—książka (dzieło)—czytelnik.

*Ptaki dla myśli* (jak pamiętamy) uznali niektórzy krytycy za powieść „bełkotliwą”, „nie do czytania”, powieść-labirynt, a także „ni-by—powieść”, „powieść—niepowieść”, „antypowieść”, „afabularną po-

wieść poetycką” — bo i taką kwalifikację typologiczną przypisano jej w wypowiedzi recenzenckiej<sup>32</sup> — jest z pewnością zjawiskiem godnym szczególnej uwagi. Autorka niszczy bowiem świadomie i przy tym pro-wo-kacy-jnie (co przecież drażniło krytyków) strukturę powieści tradycyjnej, tę — z „dobrze wykonaną”, komponującą się w klarowną całość — fabułę; rozbija jej podstawowe elementy zgodnie z głębokim przeświadczeniem o całkowitym wyeksploatowaniu jej możliwości kreacyjnych, by z ułamków i szczątków dawnej konstrukcji zbudować demonstracyjnie i przekornie nową kompozycję.

Artystyczny eksperyment *Ptaków dla myśli* ma swoje ogólne uzasadnienie w poglądzie pisarki na dalszy rozwój powieści. Dynamika współczesnej cywilizacji i kultury uniemożliwia (jej zdaniem) powstawanie wszelkich wielkich syntez w sztuce, a więc i wielkich zjawisk typu „literatury wielkiego realizmu”, typu „Tołstoja”, skazuje wypowiedź literacką — na fragmentaryczność, ułamkowość<sup>33</sup>. A przyszłość samej prozy?

Proza odstąpi jeszcze dalej od fabuły, oto rysuje mi się w kłębach dymu bli-ska fabuła jako pretekst do snucia o ileż wdzięczniejszych dygresji;<sup>34</sup>

Ratunek przed kasandrycznym proroctwem zagłady fabuły, kryjącym w sobie grozę unicestwienia epiki, upatruje autorka w dalszej poetyzacji prozy, która przejmie jej technikę niedomówień, przemilczeń i aluzji.

Proza — jak mi się snuje — będzie szukała ocalenia w uniezwykłaniu relacji, być może stanie się mniej dosłowna, bardziej metaforyczna, wieloznaczna<sup>35</sup>.

Oczywiście, trudno nie zauważyć, że wzorem tak zaprojektowanej powieści przyszłości są właśnie *Ptaki dla myśli*. *Quod erat demonstrandum*.

Zwielokrotnienie i jakby urównorzędzenie narracyjnych punktów widzenia, przy osłabieniu centralnej pozycji głównego bohatera i relatora autorskiego dało w utworze (krytycznie na ogół oceniony) efekt rozdźwięku, „niezborności” słów i świata, „bełkotliwej homologii”, a według pisarki, migotliwego widzenia rzeczywistości odbijanej w spękany-m lustrze. W felietonie z 1972 r. pt. *Narodziny, śmierć i życie pozagrobowe*

<sup>32</sup> Por. Stroińska: *op. cit.*, s. 263.

<sup>33</sup> Por. Koziół: *Dwubieg* (1971), [w:] *id.*: *Z poczekalni (Wybór felietonów)* oraz *Osobnego sny i przypowieści*, Kraków 1978, s. 69—70. Wszystkie cytaty i przywołania felietonów literackich autorki podaje według wymienionego wydania.

<sup>34</sup> *Ibid.*, s. 70.

<sup>35</sup> *Ibid.*, s. 71.

konwencji otrzymujemy charakterystyczny wykład o istocie współczesnej powieści jako „strzaskanym zwierciadle”.

Otóż, Stendhalowskie zwierciadło uległo w naszej epoce całkowitej destrukcji z nie wyjaśnionych jeszcze powodów, przestało być „wszechobejmujące” i „gładkie”. Chodząc, jak dawniej, po ulicach odbija świat zdeformowany, „raczej mozaikowy”; „jest zespołem nieregularnych oczek, z których każde na nowo próbuje pochwycić i omigotać dostępną sobie cząstkę, by przez nią wyrazić coś więcej”<sup>36</sup>. Migotliwy obraz świata i wibrująca, „witrażowa” gra jego rozproszonych znaczeń może scalić jedynie aktywna „wyobraźnia twórczego czytelnika”, zdolnego dokonać tak „żmudnej rekonstrukcji”<sup>37</sup>. Autorka rozstrzyga więc Sartre’owski problem „dla kogo się pisze” — jednoznacznie, wyznaczając swemu czytelnikowi najwyższe wymagania. Pisze, jak sama stwierdza, dla „nielicznych wyznawców, smakoszy, elity”<sup>38</sup>, których obowiązuje nakaz nie „biernej”, lecz właśnie „twórczej wyobraźni”, aktywnego współdziałania z pisarką.

Jednak sprawę odbiorcy swojego dzieła ujmuje Urszula Koziół w sposób chyba zbyt drastyczny, chociaż szczery. Pisze tylko dla garstki, elity. Czytelników (mówiąc delikatnie) ograniczonych wyklucza w ogóle z kręgu swoich odbiorców: tym zagroziłaby autorka drogę („głupcom wstęp wzbroniony”) albo pewnej grupie osób „zakazałaby” wręcz lektury i wszelkich wypowiedzi na jej temat, umieszczając ich nazwiska na imiennej liście proskrypcyjnej (!). Co innego stary pomysł: *Index librorum prohibitorum*. Ale lista proskrypcyjna czytelników? Tego jeszcze nie było!

Kogóż umieściłaby autorka na tej liście — na tej ławce oślej, złośliwej, głupoty? Znalazłyby się tu jednak nie jakieś niegramotne matoly, ale jakieś ośle demoniczne inteligencje, przewrotne, złośliwe, wyrafinowane, pełne destrukcyjnej pasji niszczenia; czyli — wedle dosadnych określeń pisarki:

[...] bęcwały buszujące w obszarze naszej wizji, w mieszkaniu naszej myśli i wyobraźni, [...] demolujące nam konstrukcje tekstu, błocące obicia sensów, wydłużające tępymi narzędziami na naszych myślach swoje głupawe dowcipy, a co gorsza, własne inicjały (nie do wywabienia!), napełniając nam przy tym uszy nieznośną wrzawą rozwydrzonych wyrostków<sup>39</sup>.

Takiego właśnie czytelnika spod znaku aktywnej oślej złośliwej głupoty — czytelnika tendencyjnie nieuczciwego — autorka chcia-

<sup>36</sup> Koziół: *Narodziny, śmierć i życie pozagrobowe konwencji*, s. 123.

<sup>37</sup> Por. *ibid.*, s. 124.

<sup>38</sup> *Id.*: *Dwubieg*, s. 72.

<sup>39</sup> *Id.*: *Autor — książka — czytelnik*, s. 125—126.

łaby nie dopuścić do „wnętrza” swojej książki. Ale czy sama nie prowokuje go do tak destrukcyjnych działań i reakcji? Wszakże zauważono już, że i ona prowadzi z czytelnikiem „chytrą grę bez wyjawiania jej reguł”, że *Ptaki* zostały pomyślane jako pułapka dla odbiorcy. Całemu przedsięwzięciu artystycznemu Urszuli Kozioł towarzyszy jakby metodologia autorskiej kpiny i ze struktury tradycyjnej powieści i przyzwyczajęń czytelnika, jego naturalnej, dobrej wiary (do tej kwestii jeszcze wrócimy).

Aby ją jednak lepiej ująć, sięgnijmy po kolejne autokomentarze: *Widma i krawędzie* (1972) oraz esej *Albo napisać powieść (Aneks do Pteków dla myśli)* opublikowany w 1975 r. Interpretując ogólną koncepcję powieści, autorka tłumaczy celowość krytycznie ocenianych labiryntowych zawiłości i pułapek konstrukcyjnych utworu i bełkotliwości jego języka (wieża Babel), pojmowanych jako element, który polega na „powolnym zdychaniu w cuchnącej bezwyjściowości” „celowo zaprojektowanej i wkalkulowanej w strukturę tejże budowli”<sup>40</sup>. Pogłębia ją dramat nieautentyczności, niemożności bycia sobą, utraty indywidualności, zagłada własnej mowy w wieży pomieszanych języków, pogmatwanych nastrojów i stylów, w „wieży Babel pomieszanej z arką Noego” — „odpychającej wieży—studni—fortecy—twierdzy”<sup>41</sup> — pułapki. Czałd egzystencjalnej sytuacji „tumułtu” zaduchu, zagęszczenia osób i sensów wypełnia ten blok, wieżowiec; stan zablokowania nie daje żadnej możliwości, ani nadziei wyjścia, zmuszając jednocześnie do nieustających a daremnych prób wyzwolenia. W pułapki labiryntu wpisana jest także „filozofia syzyfizmu”, która (jak wyklada autorka) determinuje „egzystencjalny” stan bohatera powieściowego, przeżywającego potęgujący się dramat daremności swoich działań, odczuwającego coraz boleśniej niemożliwość sukcesu twórczego i świadomość braku szans na jakikolwiek rodzaj nieśmiertelności. Stąd napięcie „ciąglego rozdrażnienia, neurotycznego poirytowania, sfrustrowania” nadają bohaterowi cechy niesympatyczne dla czytelnika<sup>42</sup>.

Kryzys świadomości przeżywany przez bohatera, artystę intensywnie pojmującego swój czas, eksponuje konstrukcja powieściowa szczególnego rodzaju, konstrukcja pułapki. Autorka określa ją obrazowo jako „koło z wpisanym trójkątem”, którego ostrość i strzelistość (jak w liroyce) rozdziera doskonałą symetrię i przełamuje jego zamkniętą kolistość. Obie figury, równie dynamiczne, pущczone w ruch, zderzane z sobą, (samo koło stanowi bowiem kształt zbyt doskonały i zamknięty, żeby

<sup>40</sup> Id.: *Widma i krawędzie* (1972), s. 130.

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 132.

<sup>42</sup> Id.: *Albo napisać powieść (Aneks do „Pteków dla myśli”)*, 1975, s. 240.

przez nie dał się uwydatnić dramat sytuacji dzisiejszej egzystencji jednostki i jej myślenia) stworzyłyby zamierzoną „wibrację i migotliwość zjawisk”, „mozaikowość świata” (ukazywanych przecież w splekanym zwierciadle utworu)<sup>43</sup>. Powstałaby więc (zamierzona przez pisarkę) owa asymetria układu rzeczy i zdarzeń pozbawionych dominującego ośrodka; cały system odniesień uległby zupełnej relatywizacji przedmiotowej i znaczeniowej. Rzeczywistość przedstawiona uległaby rozbiciu na fragmenty, dehierarchizując jednocześnie świat postaci i pozbawiając go czołowego bohatera, umożliwiając wszakże nobilitowanie każdej postaci (przez udzielenie jej głosu), lecz także jakby urównorzędzenia roli bohatera we wzajemnej powieściowej grze kreacyjnej z autorem. A więc znowu powieść jako gra.

Owe „chytrej grze” z czytelnikiem, odpowiadając na zastrzeżenia krytyków, autorka poświęciła sporo uwagi, omawiając jej rodzaje, funkcjonowanie, a nawet tworząc pewną systematykę zjawiska. Ta „chytra gra”, nie pozbawiona zresztą pewnego ryzyka, ryzyka „samobójczej” bramki (co przyznaje sama autorka) — polega na zwabieniu odbiorcy do jakiejś podstępnej pułapki i poddaniu go skomplikowanemu i wyrefinowanemu egzaminowi, którego w ogóle nie można zdać. Podczas tego dziwnego egzaminu, przewrotnej próby, droczono by się z jego uczonością, każąc mu rozpoznawać zagadkowy „[...] kolaż, montaż prawdy i fikcji, faktów i zmyślenia, [...] mieszający prawdę ze zmyśleniem, sen z jawą, przeczute z doświadczonym, rzeczywiste z nierzeczywistym [...] w tym dopiero tkwi urok przygody pisarskiej”<sup>44</sup>. Celowe transponowanie biografii jednostkowych na pokoleniowe, zmieszanie postaci rzeczywistych z fikcyjnymi, ich najdziwniejsze deformacje, przebrania, role, sytuacje — w tej „zabawie towarzyskiej z czytelnikiem” — autorka podsuwałaby mu „fikcyjny klucz do utworu; prowadząc go oczywiście celowo ku mylnym identyfikacjom, na fałszywy trop. Podobnie jak czytelnik prozy Choromańskiego, odbiorca *Ptaków dla myśli* byłby zatem również wyprowadzony w pole. A to nie jest już gra, czy zabawa „towarzyska”, lecz groteskowe, ryzykowne igraszki z czytelnikiem, traktowanym niepoważnie. Z perspektywy olimpijskiej wyższości pisarki. *Quod licet Iovi...*?

Jednakże postawa kpiny nie określa ani wewnętrznej poetyki utworu, ani nie wyraża zasadniczej teleologii powieści. Zawierają się w nim jeszcze inne poważne prawdy autorki. Przyznaje ona sobie postawę „koczowniczkę różnych idei i środków sztuki”, a więc status poszukiwacza, uporczywego badacza i eksperymentatora, wyzyskującego i porzucającego

<sup>43</sup> Por. *ibid.*, s. 232—233.

<sup>44</sup> Por. *ibid.*, s. 243—245.

go (zużyte już) rozmaite techniki narracji, jak „opakowania towarów”, by znaleźć „[...] najtrafniejszą formułę na oddanie zdyszaney, wirującej rzeczywistości epoki przejściowej, w której wszelkie dotychczasowe ustanowienia zostały zakwestionowane”<sup>45</sup>. *Ptaki dla myśli* — to (w zamierzeniu autorki) wielki i śmiały eksperyment sztuki powieści. Opiera się on jednak na złudnych przeświadczeniach o wtórnym znaczeniu technik narracyjnych, które można zmieniać i odrzucać jak bezużyteczne „opakowania”, nie naruszając istoty kreowanych treści. Eksperymentalna konstrukcja *Ptaków dla myśli* frapuje więc nadzwyczajną pomyślnością, ale jest w tym coś z prestigitatorstwa artystycznego. W tym oszalałym festiwalu pomysłów konstrukcyjnych i narracyjnej wirtuozerii jest sporo efektów pustych, tylko na pokaz, tylko dla zaskoczenia czytelnika kunsztem błyskotliwego słowa. Ten cel, tak wyraźnie wyeksponowany konstrukcją utworu i potwierdzony autokomentarzami, usunął jakby w cień osobisty wymiar dzieła.

A przecież wymiar taki istnieje, poświadcza go wyznanie autorki odsłaniające genezę powieści. *Ptaki dla myśli* zrodziła najgłębsza potrzeba wypowiedzi, całymi latami nurtująca wyobraźnię, mobilizująca ją do aktu twórczego, ów imperatyw, od którego „nie można się uwolnić”. A więc *Ptaki* — to powieść, która musiała być napisana. Musiała być napisana, bo *Ptaki dla myśli* — to dowód obecności autorki we współczesności jutra, to próba zbadania któregoś z możliwych sposobów takiego właśnie istnienia. A jednocześnie, refleksja nad sobą. Próba objaśnienia siebie — poprzez stworzone dzieło — tajemnic własnego istnienia, taka próba (pisze Urszula Kozioł), by „pojąć coś z siebie”<sup>46</sup>.

## RESUME

L'objet de nos considérations est l'une des oeuvres romanesques les plus éminentes, les plus intéressantes et les plus ambitieuses (mais aussi les plus controversées) de la littérature polonaise des années 1970 — *Ptaki dla myśli* (1971, rééditée en 1984) d'Urszula Kozioł, une remarquable femme poète et prosateur contemporaine.

La première partie de la présente étude passe en revue les opinions de critiques. Certains d'entre eux mettent en relief la beauté, raffinée et difficile, de l'oeuvre; d'autres, plus nombreux, portent plutôt un jugement négatif traitant le roman de „balbutiant”, d'„illisible”, et le considérant comme „un piège fin”, ceci pour en arriver à leur propre interprétation de l'oeuvre.

Interpréter le roman du point de vue du labyrinthe (comme la métaphore la plus générale du destin de l'homme et, en même temps, comme une structure artistique compliquée) et d'une licitation infinie de lectures permet de dévoiler, dans la deuxième partie, le vaste ensemble des significations, les principes de la

<sup>45</sup> Por. *ibid.*, s. 246.

<sup>46</sup> Por. *ibid.*, s. 250.

structure artistique de l’oeuvre, l’extraordinaire esprit inventif de l’auteur, mais aussi certains défauts.

La troisième partie de l’essai fait appel à la poétique formulée par l’auteur, c’est-à-dire, à l’exposé des ses propres conceptions concernant l’ensemble des questions-clés: „auteur-oeuvre-lecteur” et constituant une sorte d’auto-commentaire à *Ptaki dla myśli*. Un tel procédé rend possible la confrontation des conceptions de l’auteur avec les interprétations existantes du roman.

## РЕЗЮМЕ

Объектом рассуждений является одно из выдающихся, интереснейших и самых смелых (но и спорных) романских произведений в польской литературе 70-х годов, под заглавием „Птицы для мыслей” (1971, переиздание 1984), знаменитой польской поэтессы и писательницы Уршули Козел.

В I-ой части исследования автор представляет обзор полемических мнений критиков, подчеркивающих изысканную и сложную красоту произведения (реже), чаще оценивающих произведение отрицательно, как роман невразумительный, „непригодный для чтения”, „роман-ловушка”, чтобы на этом основании наметить собственную его интерпретацию.

Прочтение романа (II часть) в категориях лабиринта (как самую общую метафору человеческой судьбы и одновременно сложной художественной структуры) и беспрестанного аукциона литературных ассоциаций позволяет выявить богатую философию значений и принципы осложненной художественной структуры произведения, показать необычную творческую изобретательность автора (но также некоторые ее недостатки).

III-ья часть исследования показывает сформулированную поэтику писательницы — обязывающее изложение ее собственных художественных воззрений, касающихся комплекса основных проблем: „автор — книга (произведение) — читатель”, являющихся своего рода автокомментарием к „Птицам...”, которые автор статьи сопоставляет с существующими интерпретациями романа.

