

# Stefan Treugutt

---

## Rygory spowiedzi

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (10), 174-184

---

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Stefan Treugutt*

## **Rygory spowiedzi**

Wspomina się w *Robakach* autentyki filmowe, *cinéma vérité*, pozbawione wybiórczego porządku łapanie na gorąco tego, co akurat podsuną „lepkie, nigdy nie zakończone obroty wyobraźni”. Taka intencja w *Robakach*: zapisywać, jak leci, bez ustalania skali ważności, bez udawania, bez wstydu przed intymnościami.

Zapis bez  
udawania

„Te kartki niestarannym, kulfoniastym pismem zapisane — to jest to, co chciałbym robić, co próbuję robić od miesiąca. Jest to zapis kilku dni, chcę ciurkiem zanotować sprawy ważne i nieważne, a najbardziej tę skrytą, zakamuflowaną warstwę, te bebechy gromadzone niejawnie, starannie chowane, nawet sam przed sobą wypieram się często tych bebechów (...) I cały czas przy próbie zapisywania tego — mocna niechęć we mnie, strach przed ujawnieniem całej tej konspiracji spraw grząskich, ponurych i tandetnych. Nervowa robota, za silny związek ze mną (...) cholernie nervowa robota, jakbym sam z siebie wywalał dymiące flaki, przekładał, oglądał (...)”.

Czy już jakiś zbieracz autografów miał w ręku te kartki „niestarannym, kulfoniastym pismem zapisane”? W *Robakach* bohater, w pierwszej osobie zapisujący całą rzecz, pisze o pisaniu właśnie *Robaków*. Pisze o własnym pisaniu tego, co pisze — to ważne,

trzeba by tu mówić o zapisywaczu, nie zaś o opowiadaczu, o skrypcorze, nie narratorze. To ważne, gdyż pozycja narratora, opowiadającego, jest z konieczności rolą przybraną sztucznie, skoro ów narrator nic nam w rzeczywistości nie opowiada, skoro my czytamy jego opowiadane słowa. Tu ma być nasze czytanie napisanego przez niego o sobie. Bez pośredników. Ale wiadomo, że trudno już dziś o proste, naiwne utożsamianie osoby realnego autora z bohaterem literackim, zapisującym w pierwszej osobie własne perypetie. W pierwszej osobie opowiada bohater nowelki Nowakowskiego *On*, nikt z nas przecież nie wpadnie na pomysł, by narratora, atakującego tam rozpalonym pogrzebaczem „onego” pod tapczanem, przypasowywać koniecznie do osoby Marka Nowakowskiego. Mniejsza, czy sam Nowakowski miał „zwydy”, czy to on sam, czy jakiś jego kolega patrzył na namiękły, łysy ogon „onego”. Niechby i nikt, bo może historia zmyślona. W każdym razie słowa kogoś opowiadającego zapisano, zapisano opowiadanie w pierwszej osobie. I jeżeli o realnym, możliwym, wymyślonym istnieniu opowiadającego nie potrafimy niczego pewnego powiedzieć, to zapisujący opowiadanie, raportujący je nam, czytelnikom, ma imię i nazwisko, dowód osobisty i wszystko, co potrzeba. W *Róbakach* inaczej. Ten drugi, zapisujący, stwierdza czarno na białym, że to on sam o sobie pisze, że tu żadnego opowiadacza nie było, że nikt nie podsłuchiwał, nie raportował, nie wchodził w rolę jakiegoś społecznie określonego osobnika, że owszem, autor wszedł w rolę samego siebie, wszedł w siebie i snuje bez mediacji. Wszystko z pierwszej ręki.

Nie kończy się na deklaracji prawdy. Autor idzie dalej. Pisze, a my czytamy: „Odsuwam te kartki, przykrywam, w kąt stołu pod stare tygodniki wsuwam, zabieram się do innego, spokojnego pisania. Taki przerwut dla równowagi. Rzecz nosi tytuł — *Marynarska ballada*”. I książeczka pod takim akurat

Czy narrator  
jest Markiem  
Nowakowskim

Parametry  
się zgadzają

„Trzydziesto-  
letni  
chłopiec”

tytułem wyszła w 1966 r. w Czytelniku. Autor: Marek Nowakowski. Naturalnie. I parametry wszystkie się zgadzają. *Ballada*, nad którą pracuje bohater *Robaków*, ma mieć „do dziewięćdziesięciu stron maksimum”; *Ballada*, którą wydrukował Nowakowskiemu Czytelnik, ma stron 90 plus dwie nieliczbowane. Informacja wydawnicza: oddano do składania 10 listopada 1965 r. W *Robakach* pisze się i doprowadza *Balladę* do końca jesienią, oczywiście przed 10 listopada, wiele razy podkreśla się, że jest niezwykajnie gorąco, jak na tę porę roku, „spóźnione lato”. Ale czy ta jesień w *Robakach* to jesień 1965? Piszący *Robaki* ponuro o sobie: „trzydziestoletni chłopiec”. Marek Nowakowski prawdziwy urodził się wczesną wiosną 1935 r. Wychodzi, że *Robaki* z uwagami o pisaniu *Marynarskiej ballady* to w samej rzeczy jesień 1965. I chyba była upalna. Można sprawdzić w gazetach z tamtego roku. I na pewno zaczęli grać wtedy w Teatrze Współczesnym *Tango*, na które wybiera się ze Swoją Dziewczyną piszący *Robaki* i *Balladę*. W końcu lipca 1965 r. na gwałt robiłem notkę do programu *Tanga*, oczywiście musiało to być tuż przed warszawską premierą tej sztuki. To akurat pamiętam, ale na przykład dentysta, do którego chodził Nowakowski, mógłby z kolei ocenić wiarygodność informacji — w *Robakach* — że autor *Ballady* ma „wprawioną protezkę na wiązadełku (cztery zęby)”. A rodzina i znajomi mogą sprawdzić, czy prawdziwy Nowakowski mieszkał wtedy we Włochach, czy miał siostrę, rodziców nauczycieli, telefon od niedawna w domu, jak podróżował dojazdową kolejką, jak to wszystko się zgadza, pasuje, bez kamuflażu, z pierwszej ręki... Powiedzmy, że wierzę temu od *Robaków*, że wszystko o pisarzu Marku Nowakowskim rzetelnie podał, zgodnie ze stanem faktycznym. I w protezkę można uwierzyć, a za nią w te wszystkie kobiety-Giganty, kobiety-kaplice, w „robaczywy ścieg” i w marzenia o „uporządkowanym, jasnym życiu”. Ale nie idzie o to, że ja wiem o prawdziwości

Kobiety-  
Giganty

tego o *Balladzie*, o *Tangu*, o parudziesięciu innych sprawach. Ktoś inny może wiedzieć o tatusiu, o siostrze z mężem, kocie domowym — jeszcze ktoś inny niczego nie potrafi sprawdzić, nawet może przypadkiem nie wiedzieć, że opisana w *Robakach* powiastka morska wyszła naprawdę drukiem — nie każdy musi być z Warszawy, znać tutejsze ulice, redakcje, obyczaje, zestawiać daty i tytuły, nie każdy będzie się głowił, dlaczego ten z *Robaków* ma na imię Krzysztof, a nie Marek. Różne będą kręgi wtajemniczenia w prawdę wszystkich możliwych czytelników takich *Robaków*. Bo i co ja na przykład wiem — chociażby ze słyszenia — o Marku Nowakowskim? Datę urodzenia ze słownika, daty wydań jego książek, to, co da się wykombinować z tych książek na temat autora, i tyle. Jeżeli nawet widziałem człowieka, to nie miałem pojęcia, że to właśnie on. Ważne wszelako, że można „kombinować” na temat autora. Przede wszystkim na podstawie *Robaków*. Bo to utwór tak napisany, żeby wszystko w nim wyglądało właśnie na coś pisanego z drobiazgową prawdziwością o sobie samym. Jest prawdziwe czy wymyślone, czy też prawdziwe pod lekkim narzutem fikcji (bohater *Robaków* ma jednak na imię Krzyś, nie Marek) — ma to robić wrażenie autentyku. I robi.

Oto czytamy słowa o sobie, dowiadujemy się, że mieszka w miasteczku, czy też na dalekim przedmieściu miasta, i że to nie jakaś wymyślona okolica, ale Włochy i Warszawa. Jedno i drugie na mapie, można sprawdzić, czy domy prawdziwie opisane, czy wszystko podobne (wedle stanu z jesieni 1965). Ma rodzinę, znajomych, własną biografię, jest pisarzem, to jego główne zajęcie. Pisze opowieść morską, która się ukazała jako rzeczywista książka, pisze też o sobie, zapisuje siebie, co z kolei my czytamy, jako utwór *Robaki*. Co jest takim chytrym sylogizmem, z którego ma wynikać owo wrażenie autentyczności. Piszę, że piszę *Marynarską balladę* —

Pod lekkim  
narzutem  
fikcji

Prawda o  
erotyce

możecie ją wziąć do ręki — jest prawdziwa — taka sama jak w *Robakach*, moja — piszę, co mi się śniło, jakie mam obrotu wyobraźni, odkłamuje samozakłamanie własne — czy nie macie powodów, żeby mi tu tak samo wierzyć, jak we Włochy pod Warszawą, jak w datę premiery *Tanga*, jak w realność *Ballady*, jak w to wszystko, co po prostu wiernie wam odfotografowałem z natury? Tam porządne, kolorowe zdjęcia świata dookólnego, tu migaweczki z natury wewnętrznej, fotografia myśli, negatywy może tylko, ale jedno i drugie z tą samą dokładnością odnotowane na papierze. Jeżeli to nie jest cała prawda, to tylko dlatego, że zawsze między tym, co jest, między fenomenem jakimkolwiek, a między opisem, słowną relacją, jakąś schematyzacją musi nastąpić, usztywnienie przez werbalizację — ale to tylko tyle. „(...) bo jeśli ktoś próbuje o tym rzetelnie powiedzieć, to nie wiadomo, jak to powiedzieć (...)” Nowakowski tak zeznaje o trudnościach pisania prawdy o erotyce, ale to się da powiedzieć o wszelakich opisywaniach. Tyle tylko, że niemożliwość dokładnego relacjonowania swojego patrzenia na — powiedzmy — łąbędzie na stawie Łazienkowskim można łągodzić przez podłączenie się do konwencji już istniejących, można dużo sposobów wypróbowanych jakoś pomysłowo uruchomić, „odnowić” — z zapisem „plugawej, brudnej pornografii”, tej wewnętrznie prawdziwej, gorzej, tu jakże łatwo o „kłamliwy pic”, trudniej odrzucić „słowa-pozory, słowa-udawanie”. Przy próbie prawdziwego słowa, Marek Nowakowski, po jakże udanej serii stylizacji środowiskowych, zabrał się do autostylizacji na poziomie wysokiej trudności pisania o skrytej, ukrywanej przed innymi erotomanii.

Autotematyczny naturalizm Nowakowskiego — bo i tak można nazwać pisanie o pisaniu dwu aż utworów, *Robaków* i *Marynarskiej ballady* — służy nie tylko zagęszczaniu atmosfery autentyzmu, to nie tylko stylizacja na prawdziwość. Autor atakuje bo-

wiem z kolei samą kategorię prawdziwości. Rozszcze-  
pia on tę kategorię na całą serię antynomicznych par  
tego, co zewnętrzne i wewnętrzne, powierzchniowe  
i ukryte, zracjonalizowane i irracjonalne, fabular-  
nie, zorganizowane, jak *Ballada*, afabularne i chao-  
tyczne, jak *Robaki*, ascetyczne i orgiastyczne, du-  
chowe i cielesne, jednoznaczne i wieloznacznie nie-  
uchwytnie, na „kobietę-człowieka” i „kobietę-ciało”,  
na „maskę” i ukryte pod nią „bajoro żądy”... Dużo  
tego manicheizmu i opozycji, które dodajmy, mają  
w większości całkiem czcigodną tradycję w myśleniu  
europejskim, a za alegorią platońską sprowadzić to  
można do dylematu białych i czarnych koni, szarpią-  
cych pojazdem naszej osobowości w przeciwne stro-  
ny, woźnica zaś, czyli rozum, lejcem ma przeciwności  
hamować, kierunek wyrównywać. W taki sposób pi-  
sanie *Ballady* ma być u Nowakowskiego kontrą na  
*Robaki*, a „biała” relacja ze Swoją Dziewczyną ma  
„czarny” odpowiednik w Tamtej i w tych wszystkich  
„samicach-ołtarzach”, łączących po ulicach i po my-  
ślach bohatera. To nie te same kobiety. Nawet i tu,  
w tej „czarności”, kolejne poziomy autentyczności,  
ponieważ jedne sprawy dzieją się w skrytych poczy-  
naniach erotycznych bohatera, inne pozostają w sfe-  
rze „mitu bez potrzeby realizacji”. Z tymi najtrud-  
niej. Jest nałożona na człowieka maska przyzwoito-  
ści, a pod tym bulgoce żywioł, ale nawet gdy ten  
wstydlivy spód wyjdzie na powierzchnię, gdy czło-  
wiek cichcem odważy się na wykroczenia przeciw u-  
dawaniu przyzwoitości, to też nie zyskuje autentyz-  
mu, to z kolei gra w nieprzyzwoitość, nakłada inne  
maski, znowu pod spodem coś i tak bulgoce, eroto-  
mańska wyobraźnia pracuje autonomicznie, szuka  
wprawdzie w świecie zewnętrznym materiału do  
obróbki, ale to kontakt jednostronny, dopływ bez  
odpływu, a „To wewnątrz” niezależne, i myślenie  
„o Tym”. Platoński woźnica już tylko obserwatorem  
jest, nie kieruje, ale rejestruje. Chciałby kierować,  
ale nie ma dokąd jechać. Potrzeba organizacji, pla-

Dużo  
manicheizmu

Platoński  
woźnica

nowania samego siebie („Korczaginowski rygor”) tak samo tu silne, jak brak przekonania o skuteczności takiego planowania. Jedno prawdziwe, jako ideał pożądany; drugie prawdziwe, jak codzienne udrażanie się z sobą:

„(...) gdy tak snuję tę próbę rozgrzebania siebie (...) to tak, jakbym parszywił i tonął w grzęzawisku, ale myślę też, że każda rzecz, co mocno i boleśnie siedzi w człowieku, równa jest sobie, niech będzie dramat władzy, konflikt idei i życia, sumienia i jeszcze czegoś tam, a niech to będzie zwykła oślizgła żądza, wszystko ma ten sam ciężar, nie ma ważnego i nieważnego, i tak rozgrzebując to kłębowisko, siedząc w tym labiryncie, co jakiś czas piszę słowo *fabuła*, w tym słowie zawiera się moje marzenie o uporządkowanym, jasnym życiu, gdzie wszystko wyważone jak harmonijna budowa, nic z błota, nic z zamętu. Tak przetykam coraz to pisanie słowem *fabuła*, i stało się to słowo symbolem nie spełnionych marzeń, hasłem tęsknym, oczyszczającym ten duszny, ze skrytości wywlekany zapis. I ciągnę dalej robaczywy ścieg”.

Nie literacka już tylko ważność „fabuły”, ale egzystencjalna ważność tłumaczy, dlaczego tak często w zapisie pojawiają się uwagi o *Marynarskiej balladzie*, refleksje z nią związane, korektury tekstu *Ballady*, podtrzymywanie się i ratowanie tym pisanem. *Robaki* znajdują uzasadnienie, opozycyjną zasadę odniesienia właśnie w *Balladzie*. Ale i odwrotnie, *Balladę* można serio pisać, gdy się ją jednocześnie ogląda przez pryzmat autotematycznego notatnika z tego pisania: to z kolei *Ballada* ma mieć uzasadnienie w *Robakach*. Jedno siedzi w drugim. A razem to „miotanie się, żeby się nie dać”, test na obie strony. Spotęgowane u czytelnika wrażenie autentyzmu. I pisarz prawdziwy, i pisze prawdę o swoim skakaniu od fabularnej fikcji do pisania bez fabularnego zakłamania, od jedności racjonalnej w ciemność kapitulacji wobec nałogów myślenia nieporządnego. Sprytnie wymyślona równowaga. I efektowne zestawienie: pozytywnej, krzepkiej opowieści o marynarzach („morze dla nich najważniejsze (...) kobiety u nich marginesowo”) z tematem obsesji ero-



tycznych, rozkładowych, nie do rozszeptania („nic tu właściwie nie jest zrozumiałe, nic tu nie jest jasne”). *Ballada* dobrze opakowana w *Robaki*, *Robaki* w *Balladę*. Wydaje się jednak, że ta zabawa w różne poziomy werbalizacji ma swe całkiem patetyczne serio. Doskonale to studium erotycznej monomanii, ależ rzecz nie w ironii wobec fabuły, nie w tęsknocie do fabuły, ani nie w jeszcze jednej próbie zapisu świadomości. Rzecz najważniejsza nie w tym, chociaż zastosowana przez autora technika kolokwializmu i zdań eliptycznych lepiej służy wierności psychologicznej od naiwnych prób wprowadzania prawdy myśli przez eliminowanie znaków przestankowych i pisanie bez pauz syntaktycznych. (Nasze myślenie to przecież seria czegoś w rodzaju pauz syntaktycznych między równoważnikami zdań o niejednakowym poziomie organizacji.) Serio autora tkwi w tym, co chciałoby się nazwać utopią poznawczą. Przeświadczeniem mianowicie, iż można osiągnąć prawdę, albo też do niej się maksymalnie przybliżyć drogą konfrontowania i kombinowania kilku perspektyw poznawczych. I przeświadczenie, iż zestawianie obok siebie wielu relacji o świecie daje może ograniczoną, ale jednak penetrację prawdy: I w ten sposób po zapisywanych przez Nowakowskiego „głosach” innych ludzi słyszymy jego własny, jego relację.

*Robaki* tłumaczą się jaśniej, gdy zestawimy ten zapis z całą serią stylizacji środowiskowych, uprawianych przez Nowakowskiego od lat. To jakby kulminacja i spięcie tych wszystkich poprzednich — a może i przysłych? — opowieści, w których pisarz pożyczal słów od innych, chował się dyskretnie za ludźmi z linii Warszawa-Centrum — Włochy, krążył koło nich, podpatrywał, układał ich monologi, uprawiał z różnym stopniem gatunkowej dokładności monodramatyzm. Był dziesiątki razy reżyserem i aktorem środowiskowego skeczu, zapisu, zbeletryzowanego reportażu. Doszedł do wysokiego kunsztu styliza-

*Ballada*  
opakowana  
w *Robaki*

Wysoki  
kunszt  
stylizacji

cji. Reżyserował jako pisarz parcjalne, częściowe prawdy przedziwnych typów ludzkich, osobników z różnych kręgów, utożsamiał się taktownie z ich poziomem widzenia świata. (Pisarz w *Robakach* notuje: „Przedwczoraj znalazłem swoje stare opowiadanie, sprzed sześciu lat, pisane złodziejską gwarą i całe przepełnione złodziejsko-więzienną mentalnością, nawet komentarz autorski nie skażony dystansem i innością, złe opowiadanie, spieprzone, ale zabawne w swej jednoznaczności”). I jako zwieńczenie stylizacyjnej roboty autostylizacja w *Robakach*, samoreżyseria, kreowanie monodramatyczne kogoś z najbardziej własnego środowiska, kogoś takiego, jak pisarz w sytuacji pokoleniowej, biograficznej i psychologicznej Marka Nowakowskiego. Utopia poznawcza, bo to przecież wedle innych można nastawiać na miarę literackiej precyzji prawdziwość wypowiedzi, własnego głosu człowiek nie słyszy normalnie, ale od środka, bez skali porównawczej, zamiast pisanie o sobie samym bez kamuflażu jest z konieczności niezmiernie trudnym poszukiwaniem formalnych sposobów zapisu „naturalnego”, selekcji materiału takiej, żeby osiągnąć wrażenie maksymalnego automatyzmu, to razem ma być tak, jakby pisarz sam na sobie wymuszał protokolarne przyznanie się do prawdy. Ale do jakiej prawdy? Wymusza ją sam na sobie, a więc ma pełną dowolność wybierania pytań i odpowiedzi, uników i dygresji, babrania się w intymnościach takich, żeby wydawały się ostateczne — to tylko dla kogoś innego można ułożyć hipotetyczny, prawdopodobny, możliwy scenariusz myśli. Własny układa się sam — i zawsze trzeba ten materiał racjonalizować „z zewnątrz”, chociażby samemu, ale zewnętrznie wobec zapamiętanych własnych perypetii. *Robaki* to serio próba przebiccia się przez nawarstwienia stylizacyjne do prawdy, do autentyzmu, zapisu od środka. Nie jest to prawda o Marku Nowakowskim. To prawda o iście imponującej, po swojemu patetycznej robocie literata, który

stylizuje na autentyk, ponieważ potrzebny mu na gwałt autentyk. Ma dosyć falsyfikatów, mowy podrabianej, słów zasłyszanych, idei konstruowanych — więc nawraca do siebie, mówi o swoich tęsknotach racjonalnych i irracjonalnych strefach zakazanych, konstruuje tedy siebie dwudzielnego, mówi kilku językami, ogląda w kilku planach. Pisząc o innych, mógł likwidować „dystans i inność” autorskiego komentarza. Siebie może oglądać tylko z dystansu, jako „inny”. Obrót wyobraźni doprowadził znowu do stylizacji. Dostępna naszej świadomości wiedza o sobie jest w końcu projekcją naszej wiedzy o świecie, o innych. Nawet zapis najbardziej osobistych irracjonalności dany jest w procesie racjonalizacji, a więc pojęciowego uogólniania, przez przymiarke chociażby do językowych możliwości ekspresji. Nie ma prawdy o Marku Nowakowskim. Jest pisarz Nowakowski, który napisał ponurą, fascynującą opowieść o kimś takim, jak Marek Nowakowski. Opowieść o rozdarciu, o kryzysie, o dysharmonii. Utrzymaną w rygorach spowiedzi. I znamy mniej więcej dobrze katalog grzechów śmiertelnych i powszednich, wedle którego wypadło tę rejestrację przewinień odprawić. I szczerze odpowiedzi słyszymy. Zabrakło wszelako nauki moralnej. A i rozgrzeszenia. Nie mogło być udzielone, przy założeniach tak precyzyjnej stylizacji środowiskowej osoby bohatera.

Zabrakło  
rozgrzeszenia

### **M. Nowakowski: Robaki. Pogłos niezycliwy**

„Z tym całym swoim bagażem we łbie apetyt mam nielichy. Sprawiedliwie notuję. I próżny jestem, bóle, niepokoje, kłopoty ze sobą, a przy tym spoglądam w lustro, dziś przy stole twarzą do lustra się usadowiłem, jak wyglądam, oczy, nos, miny swoje poprawiam, retuszuję w lustrze. Też sprawiedliwie notuję”.

(M. Nowakowski: *Robaki*)

Ácan się zalewa łzami,  
duszę krwawi, serce krwawi;

ale znać z Acana mowy,  
że jest — tak — przeciętnie zdrowy;  
jutro humor się naprawi. —

(S. Wyspiański: *Wesele*, akt II, sc. 7)

„Zawstydzony grzesznik stokroć jest gorszy od nie zawstydzonego, przeto działającego w popędzie ślepym. Jeżeli bowiem zawstydzony grzeszy dalej, tedy czyny jego złością są napełnione wiedzy o sobie. I nie ma dla takiego powrotu na prostą drogę”.

(*Księga uczynków*, rozdz. 5).