

Intro

Niech mi pan powie, kim pan jest, jak się pan nazywa, skąd pan pochodzi? Wygląda pan tak, jakby trzeba było o to pytać. Bije od pana jakieś pytanie i jakieś zdziwienie, nie to, które pan sam czuje, czuje je ten, kto siedzi naprzeciwko pana, zdziwienie, które pan budzi. Człowiek zapytuje sam siebie i dziwi się panu, a potem tęskni do tego, by pana postuchać i wyobraża sobie, że to nie pan przemówi, ale coś przemówi przez pana.

Robert Walser, *Rodzeństwo Tanner*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz

Roberta Walsera można porównywać wyłącznie z Robertem Walsерem.

*

Co nie znaczy, że jego twórczość narodziła się w próżni. Jak każdy autor, tak i ten miał wielkich literackich prekursorów; wielkie tradycje, które go poprzedzały i które świadomie uznawał za istotny element własnej tożsamości artystycznej. Kontekst społeczno-historyczny też dorzucił swoje, podobnie jak warunki ekonomiczne, w jakich przyszło Walserowi żyć. Biografia, debaty filozoficzne epoki, wpływy i zapożyczenia, estetyki, poetyki... Do upadłego można by rozciągać tę twórczość na madejowym łożu historii literatury, by ostatecznie udowodnić, że pisarstwo Walsera stanowiło logiczne następstwo określonych zdarzeń i zjawisk.

*

Postaram się uczynić coś innego: odnaleźć rojbera. Poszukam go głównie w powieści (powieści?) *Zbój*, najdojrzałszej emanacji niepisanej i niesformułowanej jeszcze teorii literackiego rojberyzmu. Cóż szkodzi, że sam autor tej teorii nie znalazł? Przecież od dawna wiadomo, że pomysły teoretyczne mogą przemawiać „przez” twórców, choćby ci nie zawsze chcieli na to otwarcie przystać¹; że w wyniku uporczywego powtarzania określonych gestów literackich mogą się one wytrącać z utworów niczym ich konceptualny osad. Jeśli zgodzimy się z Umberto Eco, że dzieło to przede wszystkim sposób kształtowania, wówczas musimy też uznać, że właśnie w sposobie kształtowania przedmiotów wypowiedzi ujawnia się niepowtarzalny głos Walsera, jego nastroje, stosunek do ludzi i rzeczywistości².

*

Czy wymieniając to ostatnie, mam na myśli postacie i świat przedstawiony? Nie całkiem. Bo przecież Robert Walser to twórca, którego proza w pewnym sensie niczego nie przedstawia, już raczej buduje osobliwy układ z rzeczywistością, współdziała z nią na jednej płaszczyźnie³. Taka postawa artystyczna przekłada się na nowe, odmienne doświadczenie literatury, życia, przestrzeni i czasu. Chciałbym je opisać. Jestem bowiem przekonany, że w historii literatury powszechnej próżno szukać drugiego takiego autora; że Walser w istocie nie przynależy do żadnej historii poza swoją własną. Gdyby Roland Barthes znał *Zbója*, uznałby tę powieść (powieść?) za kompletny system lektury świata. Podobnie jak dzieło Marcela Prousta.

Najbardziej pociągające w utworach Walsera jest dla mnie to, że zdają się nie mieć początku ani końca. „Edith go kocha – tak rozpoczyna się *Zbój*. – Więcej o tym potem. Może nie powinna była nigdy nawiązywać stosunków z tym nicponiem bez grosza przy duszy. Wydaje się, że rozsyła za nim emisariuszki, umyślne, czy jak to nazwać. On wszędzie ma takie tam przyjaciółki, ale to nic nie znaczy, a przede wszystkim nic nie znaczy owe, by tak rzec, sławetne sto franków. Kiedyś z czystej uległości, z altruizmu zostawił w obcych rękach sto tysięcy (...)”⁴.

Ucinam cytat akurat w tym miejscu, choć mógłbym to zrobić równie dobrze gdzieś indziej. Z utworami jakiego innego autora wolno poczynać sobie tak bezceremonialnie, bez szkody dla ich artyzmu? Franz Kafka, którego często i zbyt pochopnie uznaje się za literackiego pobratymca Walsera, tworzył opowieści strukturalnie i narracyjnie tak zwarte, że nie sposób wyciągnąć z nich jednego choćby elementu, nie naruszając istotnie całej konstrukcji. W tym sensie autor *Przemiany* – mimo że nowator – bez szemrania akceptował najbardziej rozpowszechniony wzorzec narracji ramowej. U Walsera o żadnych ramach nie ma mowy, a tym bardziej o konwencjonalnej konstrukcji. Jeśli już, powiedzielibyśmy raczej, że mimo wrażenia chaosu słychać w tej prozie wyraźny balans rytmiczny, że ma dobry *flow*. A więc że odznacza się płynnością przejść między kolejnymi zdaniami i sekwencjami zdań, związanymi ze sobą tematycznie luźno lub wcale. Jak się wydaje, Walser – ów literacki fonestetyk – doskonale zdawał sobie sprawę, że najlepsze słowa nie wyrażą wszystkiego; że trzeba tu jeszcze odpowiedniego brzmienia i artykulacji⁵.

*

Nie rozchodzi się wcale o brzmienie dla brzmienia, czy o artykulację dla niej samej. Dźwięk jest siedzibą czasu – pisał Brodski, wprawdzie o poezji, lecz można odnieść to zdanie do prozy Walsera; jest on tłem, dzięki któremu utwór nabiera cech trójwymiarowości⁶. Aby jednak te wszystkie niuanse dostrzec i odpowiednio docenić, nie wolno czytać Walsera, będąc literatury głodnym. Przeciwnie, trzeba być jej już do pewnego stopnia sytym. A nawet przejedzonym. Podobnej rady udzieliła zresztą w swoich wspomnieniach długoletnia przyjaciółka pisarza i adresatka wielu jego listów, Frieda Mermet. Jej zdaniem była twórczość Walsera literackim smakołykiem, rarytasem, specjałem⁷. Nie da się jej „pochłaniać”, jak pochłania się prozą takiego choćby Franza Kafki, Ernesta Hemingwaya, Ursuli Le Guin, Margaret Atwood.

*

Ktoś mógłby potraktować te stwierdzenia jako sugestię, że dopiero tak zarysowane „warunki brzegowe” pozwolą ujawnić oryginalność Walsera. Byłby to wniosek przedwczesny. Rojberyzm tego pisarza, jakkolwiek pod wieloma względami spójny, jest też multcentryczny, a jego zasady – zarazem nieugięte i względne. Doskonale wyczuwał te antynomie Bruno Cassirer, wydawca pierwszej powieści Walsera, *Rodzeństwa Tanner* (*Geschwister Tanner*, 1907), o której wyraził się, że równocześnie odniosła kolosalny sukces i poniosła kolosalną klępkę⁸.

*

Słowa te można z powodzeniem odnieść do całej twórczości szwajcarskiego pisarza. U czytelników, którzy sięgają po nią po raz pierwszy – przejedzeni już wcześniej dorobkiem innych wybitnych autorów okupujących pierwsze miejsca list rankingowych historii literatury – szczególna dykcja Walserowskiej prozy nierzadko budzi zdziwienie. A także konfuzję, irytację; zdarza się, że nudę. Niekiedy prowokuje, by ją odrzucić, szczególnie w *Zbóju*. Manieryczności Walsera (proszę wziąć głęboki oddech: częste zmiany tonacji, dygresje, przerywniki i komentarze do własnego tekstu, luźno powiązane ze sobą dywagacje, brak wyraźnie zarysowanej fabuły, tendencja do rozbijania klasycznej struktury powieściowej i przymus improwizacji, czy wreszcie irytujące niekiedy wahanie między ciepłą ironią, ceremonialną grzecznością, romantycznym patosem a cokolwiek naiwniacką pogodą ducha, która często przybiera wręcz znamiona maniakałnego optymizmu) wystawiają na próbę cierpliwość najżyczliwiej nawet usposobionego czytelnika.

✱

Sprawy nie ułatwia bynajmniej ostentacyjny antyintelektualizm Walsera. Od co najmniej dwustu pięćdziesięciu lat znamienici twórcy literatury, a szczególnie reprezentanci dwudziestowiecznego modernizmu, dają czytelnikom do zrozumienia, że są od nich dużo inteligentniejsi; że dzięki – jak to się uroczo nazywa – „uprawianiu” literatury potrafią trzeźwiej spojrzeć za siebie, wokół siebie i w przyszłość, po czym wyróżnić zdarzenia przełomowe i punkty zwrotne; krótko mówiąc, że ich wiedza, wyobraźnia, rozległość horyzontów czy przenikliwość predestynują ich do tego, by wobec jednostek i społeczeństw odgrywać rolę *praeceptores*.

Takie pretensje kolegów po piórze zawsze wywoływały na twarzy Walsera co najwyżej ironiczny uśmiech. Podczas rozmowy z Carlem Seeligiem stwierdził on pewnego razu, że „pisarze terroryzują czytelników swoimi opasłymi nudziarstwami. Cokolwiek niesmaczny to znak czasów, że literatura poczyna sobie tak imperialistycznie. Wcześniej była skromna (...). Dzisiaj przyjmuje pańskie maniery. Ludzie mają być jej poddanyymi. To chorobliwa tendencja”⁹.

*

W listach do wydawców Walser nigdy nie reklamuje swoich utworów jako głębokich i nowatorskich. Wręcz przeciwnie, jego autocharakterystyki przypominają sztamkowe wypowiedzi ucznia, który chce pokazać nauczycielowi sumiennie napisaną rozprawkę. Swoją prozę zachwala jako „okrągłą”, „harmonijną”, „dobrze zbudowaną”; jako „piękny i troskliwy wytwór pilności i cierpliwości”¹⁰.

Takie epitety brzmią drobnomieszczańsko. A nawet małomiasteczkowo. Zwłaszcza gdy uświadomimy sobie, że dokładnie w tym samym okresie, i to w najróżniejszych częściach świata zachodniego, miał miejsce prawdziwy wysyp literackich arcydzieł. Każde z nich otwiera bez mała nową epokę. Każde (*Proces* Kafki, *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta, *Ulisses* Joyce’a, *Czarodziejska góra* Manna, powieści Hamsuna, Dos Passosa, Faulknera, wiersze Apollinaire’a, *Ziemia jałowa* Eliota, sztuki i teatr epicki Brechta – a przecież to tylko przykłady pierwsze z brzegu) nie tylko rewolucjonizuje literaturę, lecz także w wyrazisty sposób usiłuje opisać kondycję współczesności. Każde chce odcisnąć na niej (to znaczy i na literaturze, i na współczesności) swoje niepowtarzalne piętno; postawić boję, do której będą mogli

przycumować czytelnicy, krytycy, badacze, ci współcześni i późniejsi.

*

Walser? Jego proza od początku sprawiała wrażenie amorficznej, płynnej, pozbawionej punktów orientacyjnych, które mogłyby inspirować do podjęcia ważkich debat intelektualnych i artystycznych. Poskręcana narracja odskakuje na wszystkie strony, myśli prędko dostają zadyszki, potykając się o własne kończyny, fabuła ugina się od nielogiczności, a pochłaniana w zbyt dużych dawkach naraz potrafi zwyczajnie usypiać. Widać to zwłaszcza w późniejszych prozach: jak gdyby natychmiast zapominały, o czym właściwie miały być, i usiłowały to sobie przez cały utwór przypomnieć, bezskutecznie rzecz jasna. Nie, tak się z pewnością nie robi „wielkiej” literatury.

*

Dlatego strategię odbioru takich historii jak *Zbój* są zazwyczaj dwie. Albo, ulegając poczuciu irytacji i frustracji, zaczynamy czytać tekst wybiórczo, przekonani, że tracimy na tym niewiele, skoro i tak ma on strukturę dygresyjną i asocjacyjną, albo też dopiero wtedy zabieramy się solidnie do roboty, doszedłszy do wniosku, że napotkaliśmy autora niepodobnego do innych. Niepodobnego, bo zdecydowana większość wybitnych twórców literatury modernistycznej buduje wysoko sklepione bazyliki tekstowe, oszałamiające rozmachem, wzniesione na stabilnych fundamentach narracyjnych. Ich najmniejsze nawet elementy pełnią – jak klocki Lego – ściśle określoną funkcję w strukturze całości.

Tymczasem improwizator Walser naprędcie kleci wielofunkcyjny zbiornik dla pędzących we wszystkie strony słów, obrazów, skojarzeń. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa zbiornik taki powinien się lada chwila rozpaść. Podobnie jak już w drugim zdaniu *Zbója* rozpada się konstrukcja dopiero co zapoczątkowanej fabuły. A przecież tak się nie dzieje. Na naszych oczach rodzi się coś, co prawie wcale nie przypomina powieści, a jednak nią jest; co prawie wcale nie spełnia kryteriów „rasowej” literatury, tymczasem literackością nasycone jest w stopniu wręcz obłądnym.

✱

Doprawdy, krętą drogą wspinał się Walser na literacki parnas. Czy można go dziś już z czystym sumieniem uznać za klasyka, na przykład według pragmatycznej definicji Pedra Salinasa, dla którego klasycznym jest dzieło potwierdzające swoją ważność w każdych okolicznościach, którego „wartość oświeclająca i rozjaśniająca nie ustaje”¹¹? I tu należy mieć wątpliwości, ponieważ nie zawsze wiadomo, jak wedle miar historycznoliterackich wymierzyć dokładnie wartość pisarstwa Walsera. Przecież – to już wiemy – można go porównywać jedynie z nim samym. Także kryterium oświeclania i rozjaśniania wydaje się nieco zgrzytliwe.

Jeszcze mniej pomoże nam chętnie przywoływany w takich okolicznościach Borges, dla którego „klasyczną jest książka, którą jakiś naród lub grupa narodów, czy też wieki, postanowiły czytać tak, jakby na jej stronicach wszystko było zamierzone, nieuniknione, głębokie jak kosmos i dające się nieskończenie interpretować”¹².

Walser by się uśmieł.