



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Aksjologia w doświadczeniu twórczym Leo Lipskiego

Author: Paweł Paszek

Citation style: Paszek Paweł. (2017). Aksjologia w doświadczeniu twórczym Leo Lipskiego. W: L. Zwierzyński, M. Wiszniowska, P. Paszek (red.), ""Ja" w przestrzeniach aksjologicznych : z problematyki podmiotowości w literaturze XIX-XXI wieku" (S. 141-160). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

PAWEŁ PASZEK
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny

Aksjologia w doświadczeniu twórczym Leo Lipskiego

„JEST DLA SIEBIE jednocześnie polem swojej bitwy, widownią swojej przegranej i mauzoleum własnej klęski”. Te słowa pochodzą z myśliwskiej noweli Faulknera, lecz mówią o polowaniu trudniejszym. Są definicją literatury.

On o swojej pisarskiej klęsce mówił często. Zastanawiam się, jak wyglądałaby jego wygrana. Chyba tak: bohaterowie zmaterializowani i prawie żywi wychodzą z kart książki... [...]

Każde rozwiązanie inne musi oznaczać klęskę. Bo jest tylko jeden problem literatury wart uwagi i warty zachodu, jeden problem serio: żeby słowo stało się ciałem. Słowo musi dążyć do swego dopełnienia – to jego naturalny kierunek. Ten kierunek słowa rodzi literaturę o ambicjach najwyższych. O ambicjach tak wielkich i tak zarazem prostych – że uśmiechną się dzisiaj pobłażliwie i nie zrozumieją¹.

„Pisanie jest ze swej natury niemoralne”² – Michał Głowiński słowa te wypowiedział podczas rozmowy z Martą Tomczok i Pawłem Wolskim, która ukazała się na łamach pierwszego, inicjalne-

¹ A. FALKIEWICZ: *Ta chwila*. Wrocław 2013, s. 184–185.

² „*Pisanie jest ze swej natury niemoralne*”. O narracji i Zagładzie z Michałem Głowińskim rozmawiają Marta Tomczok i Paweł Wolski. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 141–160.

go numeru „Narracji o Zagładzie” poświęconego kwestii kanonu literatury Zagłady. Sąd Głowińskiego może budzić wątpliwości, a z pewnością rodzi pytania. Czy teza ta dotyczy konkretnego rodzaju pisania? Czy można rozszerzyć jej referencyjny horyzont?

Głowiński nie wyjaśnia swego sądu, rozmówcy nie podejmują wątku. Wydaje się, że nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że słowa autora *Kręgów obcości* dotyczą niemoralnej natury pisania – pisania literackiego – które mierzy się z tym, co w epistemologii późnej nowoczesności określono mianem niewyraźnego. Oczywiście rodzą się kolejne pytania: Czym jest „natura pisania”? Na jakiej zasadzie niemoralność wkracza w pisanie? Czemu należy się status niewyraźnego?

Na pytania te oczywiście nie sposób odpowiedzieć krótko. „Natura pisania” jest raczej trudna do jasnego zdefiniowania: mieniąca się, piwotująca w nieustannej przemianie; „natura pisania” jest właściwie opowieścią i historią pisania piszącą samą siebie. Przeto próba określenia „natury pisania” musi opierać się na tautologii (*ignotum per ignotum*) – „natura pisania” to po prostu pisanie³. Poza tym nie występuje jedna, esencjalna i niezmienna „natura pisania”, mamy do czynienia z wielością języków, dyspozycji i doświadczeń, z pluralistycznym *universum* skodyfikowanych gramatyk, funkcjonalnych retoryk, a przede wszystkim z żywiołem pisanych opowieści.

W planie ogólnym przedstawione uwagi są jak najbardziej na miejscu, jednakże rzeczą naszego namysłu jest aksjologia doświad-

³ Interesujące, w tym wypadku autotematyczne, poetologiczne wyznaczenie Salvadora Elizondo: „Piszę. Piszę o tym, że piszę. W myśli widzę siebie piszącego o tym, że piszę, i mogę także ujrzeć siebie patrzącego na to, jak piszę. Przypominam sobie samego siebie piszącego, a także oglądającego siebie podczas pisania. I widzę siebie przypominającego sobie, jak patrzę na siebie piszącego, i przypominam sobie siebie, jak oglądam się sam we wspomnieniu, że pisałem, iż piszę, widząc siebie piszącym, że pamiętam, iż widziałem już dawniej siebie piszącego, że pamiętałem, iż widziałem siebie, jak pisałem, i że pisałem, iż piszę, że pisałem. Mogę też sobie wyobrazić siebie piszącego, że już napisałem, iż mógłbym sobie wyobrazić siebie piszącego, że napisałem, iż wyobrażałem sobie siebie piszącego o tym, że widzę siebie piszącego, że piszę”. S. ELIZONDO: *Grafograf*, cyt. za: M. VARGAS LLOSA: *Ciotka Julia i skryba*. Przeł. D. RYCERZ. Kraków–Wrocław 1983, s. 5.

czenia twórczego, dlatego niejako imperatywem staje się obranie jakowejś, choćby najbardziej osobliwej, wartości, która mogłaby stanowić fundację dla naszej refleksji. I tak założycielską dla nas myślą niech będzie tyleż znane, ileż nieustannie ważne poetyckie *dictum*: „Wiele doświadczył człowiek. / I Niebian wielu też nazwał, / Odkąd jesteśmy rozmową / I słuchać możemy się wzajem”⁴.

Dokonując parafrazy słów Friedricha Hölderlina, mogliśmy rzecz również w ten sposób: wiele doświadczył człowiek i wiele zostało nazwane, odkąd pisanie (pisanie literackie) jest rozmową i słuchać możemy się wzajem. Nie będziemy nazbyt oryginalni, stawiając tezę, że rozmowa do pewnego stopnia, metonimicznie, figuralnie zatem oddaje istotę pisania – pisanie można w pewnym, podobnie przenośnym, sensie traktować jako prośbę o obecność, czy też, postępując za Hölderlinem, współobecność. Tego rodzaju metapoetyzująca teza nadaje pisaniu doniosły charakter i wysoki kontekst, włączając weń problematykę etyczno-moralną. Możemy więc powiedzieć, że pisanie to nie tylko przestrzeń mowy, ale także przestrzeń nasłuchu. Gest wykonany w stronę Innego, gest wprowadzający, zapraszający, ale także gest sprzeciwu, negocjacja, mowa i słuchanie – wszystko to wchodzi w zakres semantycznego pola rozmowy. Nie możemy pominąć także tego, że pisanie, jako przede wszystkim akt ekspresji, wywołuje sytuację oczekiwania – pisanie więc nie tyle jest rozmową, ile może nią być.

Charakter rozmowy *in spe* dopełnia przypadek, którego zlekceważyć nie sposób – chodzi o rozmowę z sobą, pisanie ku sobie, do siebie, o pisaną autoepistemologię i autohermeneutykę. Tu można wskazać wiele istotnych źródeł. Antyczne *hypomneumata*, korespondencje pisane w ramach treningu i praktyki siebie. Wstępnych analiz tych kwestii dokonuje Michel Foucault w znanym tekście *L'écriture le soi*⁵. Ważne wydaje się zwrócenie uwagi na to, że tego rodzaju pisanie miało funkcję – jak przypomina w innej swej

⁴ F. HÖLDERLIN: *Niosący pojednanie...* [3] (jedna z wersji *Święta pokoju*). Przeł. A. LAM. Pułtusk 2014, s. 338.

⁵ M. FOUCAULT: *Sobąpisanie*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: M. FOUCAULT: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Oprac. T. KOMENDANT. Przeł. B. BANASIAK [et al.]. Warszawa 1999, s. 303–319.

pracy Foucault – etopojetyczną, tzn. że poprzez pisanie zmieniało prawdę w etos. Zdaje się, ten etopojetyczny fundament pisania jako idea przetrwał i występuje w nowożytności jako przesłanka, że „podmiot, taki, jaki jest, jest zdolny do prawdy”⁶. Zdaje się, iż podobna myśl powiodła Kartezjusza do jego odkrycia samodzielnego *Cogito*. Czy zwrócimy się ku pismom Seneki, Plutarcha, Marka Aureliusza, św. Augustyna, Celliniego, Kartezjusza, Jeana-Jacques’a Rousseau, musimy przyznać, cokolwiek o nich myśląc, że jednym z głównych celów ich pisania, często eksplicytnie tematyzowanym, było skierowanie dyskursu ku sobie, a tym samym celowanie w prawdę „ja”.

Nowoczesność także nie zrezygnowała zupełnie z takiego wymiaru praktyk pisarskich. Częściej jednak od prawdy „ja” szukano prawdy sztuki. Skutkiem tego okazał się, również pojmowany i oceniany różnorako, zysk nienaruszalności, autoteliczna fortyfikacja artefaktu – inaczej mówiąc: sztuka wraz ze swą prawdą została wyprowadzona w rezerwat negatywnej wzniosłości.

Oględnie rzecz ujmując, świat w wielu aspektach zmienił się – XX i XXI wiek świadczą o tym wyraźnie. Sztuka i literatura skrupulatnie to dokumentują. Wracając znów do zdania Głowińskiego i uwzględniając wskazane kwestie, a przede wszystkim zmiany w obrębie statusu prawdy i załamanie konwencji w teorii poznania (w tym poznania wynikającego z pisania), można rzec, że problem moralności pisania mniej więcej od drugiej połowy XX wieku wyrasta z rozterki dotyczącej wyrażalności oraz dostępności i skuteczności prawdy. Interesująco, a zarazem syntetycznie i zwięźle rzecz niewyraźności ujmuje w jednym z artykułów Edward Balcerzan:

Niepoznawalne, niewyobrażalne, nieprzekładalne. Pojęcia te [...] są powiadomieniami o aktywności duchowej człowieka, która co prawda kończy się porażką (epistemologiczną, imaginacyjną, translatorską, autorską), ale jest to porażka honorowa, bo – uwarunkowana okolicznościami, na które nie

⁶ M. FOUCAULT: *Hermeneutyka podmiotu*. Przeł. M. HERER. Warszawa 2012, s. 40.

mamy wpływu. Kto akceptuje sens powyższych pojęć (należą one do porządku aksjologicznego i w związku z tym mogą być przez niektóre systemy odrzucane jako bezsensowne), ten zakłada, iż porażki owe wynikają z obiektywnych praw natury. Mówiąc o niepoznawalny mamy na myśli niedostępne dla nas bezkresy – wyznaczone przez naturę Bytu. [...] Podobnie kształtuje się znaczenie niewyraźnego. Koresponduje ono z niepoznawalnym, niewyobraźalnym i nieprzekładalnym, a także z analogicznymi sygnałami granic możliwości człowieka. Niewyraźność to awaria komunikacyjna. To – metaforycznie mówiąc – bunt materii: odmowa semiozy, gdy albo wcale nie dochodzi do przekształcenia rzeczy w znak, albo znak nie odsyła do pożądaných kontekstów, albo wreszcie odsyła w sposób, który już to nie satysfakcjonuje nadawcy, już to okazuje się nie do pojęcia dla odbiorcy⁷.

Reasumując: „natura pisania” – mimo implicytnie zawartej w pisaniu wspaniałomyślniej ewangelii wspólnoty – ma udział w odkryciu, że „podmiot taki jaki jest, nie jest zdolny do prawdy, ta zaś, taka, jaka jest, nie jest zdolna zbawić podmiotu”⁸.

Przyznamy rację autorowi *Czarnych sezonów*, że pisanie jest niemoralne, jednak w tym sensie, że pozostawia ono z pustymi rękami⁹, że zabiera to, co udało się zdobyć, że niepokoi, rozdrażnia, narusza morale, dokonuje niejako dekompresji zdawałoby się zabezpieczonego, szczelnego *organum* świadomości.

Są również takie *species* pisania, które wywołują w *universum* znaczeń i sensów aksjologiczną próżnię. Coś takiego było i jest na

⁷ E. BALCERZAN: *Niewyraźne czy nie wyrażone?* „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 5.

⁸ M. FOUCAULT: *Hermeneutyka podmiotu...*, s. 40.

⁹ Odwołuję się do słów Tadeusza Sławka, które wypowiedział podczas wykładu *Ciemne liturgie. Język, historia i gest modlitwy* wygłoszonego 7 grudnia 2013 roku w ramach cyklu „Medytacje filozoficzne w Łazienkach”, którego organizatorem była „Fundacja na rzecz myślenia im. Barbary Skargi”. Spotkanie prowadził prof. Cezary Wodziński – [online] <https://www.youtube.com/watch?v=SpJbQKNHMKs> (dostęp: 15.12.2017).

różne sposoby tematyzowane w literaturze mówiącej o sprawach, o których można tylko milczeć, a zatem o tym, co przechodzi ludzkie pojęcie, przekracza obszar przeżywania, który przylega do egzystencji, występuje poza granicę doświadczenia poddającego się strukturze języka.

Przykładem takiej literatury jest dzieło Leo Lipskiego. Jego pisanie zaś można nazwać pisaniem radykalnym, ekstremalnym, pisaniem granicy. Wydaje się, że podobnie można powiedzieć o trudnej biografii pisarza. Leo Lipski (Leon Lipschütz) urodził się 10 lipca 1917 roku w Zurichu. Ojciec – Samuel Lipschütz – był kupcem związanym z Krakowem; matka Leo, Tonia z domu Orester, pochodziła z Wiednia. Rodzina Lipschützów, kiedy Leo miał kilka lat, zamieszkała w Krakowie, gdzie przyszedł na świat jego młodszy brat – Stanisław. Niedługo po narodzinach drugiego syna Tonia Lipschütz umarła. Do wybuchu II wojny światowej Leo z bratem i ojcem mieszkał na krakowskim Kazimierzu. We wrześniu 1939 roku, wraz z Idą Elbinger, swoją ukochaną, i bratem Stanisławem uciekł przed niemiecką nawałą do Lwowa. Ida nie wytrzymując sytuacji odłączenia od rodziny, wróciła do Krakowa. Nigdy więcej nie zobaczyli się – tak jak większość krakowskich przyjaciół pisarza, Ida zginęła. Leo i Stanisław zostali w końcu aresztowani, trafili do łagru w okolicy Uglicza. Z ZSRR wydostali się z armią generała Andersa. Stanisław z Drugim Korpusem dotarł pod Monte Cassino, tam też zginął 12 maja 1944 roku. Leo nie brał bezpośrednio udziału w walkach – jeszcze w trakcie wędrówki przez ZSRR i Bliski Wschód zachorował (prawdopodobnie na tyfus). Gdy wyzdrowiał, postanowił kontynuować studia na uniwersytecie w Bejrucie. Mniej więcej w tym czasie, to jest około 1943 roku, Leo doznał paraliżu, atak poraził także ośrodek mowy. Ta kolejna choroba ostatecznie odebrała mu sprawność prawej ręki, ograniczając jego fizyczne możliwości, w tym także upośledzając zdolność ustnej artykulacji. Lipski mieszkał od 1949 roku w Tel Awiwie. Zmarł 7 lipca 1997 roku¹⁰. W Krakowie przed

¹⁰ A. MACIEJOWSKA: *Słowo wstępne*. W: L. LIPSKI: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015, s. 22.

wojną Leo Lipski publikował swoje pierwsze utwory, krytyka była im raczej przychylna. Wszystkie najważniejsze dzieła Lipski napisał w latach 1943–1981. Nie było tego wiele. Na jego bibliografię, pomijając utwory młodzieńcze, składa się powieść *Niespokojni*, opowiadania *Dzień i noc*, *Pradawna opowieść*, *Powrót*, *Waadi*, *Miasteczko*, mikropowieść *Piotruś*, zbiór kilkudziesięciu wierszy, cykl niewielkich utworów prozą zatytułowany *Egotyki* oraz krótki tekst *Sarni braciszek*. Doprawdy niewiele. Być może spowodowane było to kalectwem, może szczególną ascetyczną dyscypliną tworzenia, którą sam na siebie nakładał (pisał o tym w listach do Michała Chmielowca).

Bezpośrednią analizę procesu twórczego autora *Dnia i nocy* chciałbym poprzedzić jeszcze jedną tezą, że literatura, jaką Lipski tworzył, nie jest literaturą, która tylko doświadczenia jakoś oznacza, opisuje czy, jakby powiedział Ryszard Nycz, organizuje¹¹. Twórczość Lipskiego to literatura, która doświadczenia również implikuje. Poręczają to słowa Jerzego Giedroycia: „Dośłownie ściska w gardle, jak się [...] czyta”¹². W podobnym tonie wypowiada się Agnieszka Maciejowska: „Zostałam dosłownie porażona tą literaturą. Taki sposób narracji – intensywny, zdyszany, który sprawia, że czytelnikowi brakuje tchu, pozwala doświadczenia narratora przeżyć razem z nim... [...]”¹³. Józef Czapski w liście do Lipskiego z 7 sierpnia 1960 roku pisze: „Już o pierwszej książce [*Dzień i noc* – P.P.] chciałem Panu pisać, bardzo ją przeżyłem – ta [*Piotruś* – P.P.] zdaje się ostrzejsza: te akcenty [słowo nieczytelne – H.G.] – ekstremalne, obsesyjne w *Piotrusiu* [słowo nieczytelne – H.G.] sto-

¹¹ Literatura jest „terenem swoistego doświadczenia poznawczych i językowych granic, artykulacją historycznej samowiedzy, własnej sytuacji, poszukiwaniem nowych sposobów literackiego poznania bądź wynajdywaniem nieznanых dotąd form organizacji ludzkiego doświadczenia”. R. Nycz: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012, s. 248. Por. IDEM: *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 57–58 (szczególnie fragmenty, w których mowa o wymiarach antropologicznym i poetologicznym dyskursu o osobie).

¹² List Jerzego Giedroycia do Józefa Wittlina z 1960 roku, cyt. za: A. MACIEJOWSKA: *Słowo wstępne...*, s. 6.

¹³ A. MACIEJOWSKA: *Słowo wstępne...*, s. 6.

pione w wielką poezję i po drugim czytaniu nie zdają mi się jak kiedyś niepotrzebnymi prowokacjami, »patrzcie, jaki jestem śmiały, szczerzy«. Czułem *Piotrusia*. Po ostatnim Gombrowiczu – o ileż książka Pana jest głębsza i potrzebniejsza – bez śladu mizdrzenia się, pozerstwa”¹⁴. Głos Czapskiego szczególnie wydaje się ważny – między innymi dlatego, że mowa tu o stopieniu w wielką poezję doświadczeń granicznych, takich jak uwięzienie w cielesności wyzbytej z aury, przeżycia wojenne, skrajne opuszczenie, dramat samotności. Literatura, jaką pozostawił nam Lipski, pod pewnymi względami przypomina amalgamat cielesnego porażenia, granicy egzystencjalnej i języka doprowadzonego do swego funkcjonalnego kresu. Wskazuje na to również Hanna Gosk:

Wydaje się, że nie umniejszając kontekstów literackich, w których sytuuje się pisarstwo autora *Piotrusia*, można traktować jego twórczość jako materiał, który najlepiej tłumaczy się sam, jako kreacja wyrasta bowiem z gęstego od treści doświadczenia biograficznego i szczególnej zdolności adekwatnego dobierania granicznych środków wyrazu do graniczności opisywanych sytuacji. Lipski właściwie cały czas opowiada historię jednego życia kogoś takiego jak on we własnej osobie¹⁵.

Naczelną zasadą organizującą doświadczenie twórcze Leo Lipskiego jest waloryzowanie gestu pisania jako działania w żywej materii, jako czynności organicznej warunkującej istnienie autora/osoby/samego Lipskiego. W liście bez daty (list prawdopodobnie pochodzi sprzed 1962 roku) skierowanym do Michała Chmielowca, Lipski zrównuje pisanie z wszelką twórczą działalnością człowieka: „[...] twórczość nawet najbardziej sublimowana, jest z tego samego ciała i krwi, co każda twórcza działalność ludzka. Należy więc, przede wszystkim »zniżyć się« do tej pokory, że między

¹⁴ List Józefa Czapskiego do Leo Lipskiego z 7 sierpnia 1960 roku. L. LIPSKI: *Paryż ze złota*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002, s. 171.

¹⁵ H. Gosk: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998, s. 16.

hermetycznym poetą, a jakimkolwiek analfabetą, który twórczo uprawia swoje pół morgi, czy rzemieślnikiem, czy sklepikarzem, który twórczo pracuje – nie ma różnicy jakościowej”¹⁶. Następnie w tym samym liście przytoczona zostaje paraboliczna opowieść:

Patrząc na starą Żydówkę w skrzywionej peruce, która ma wykarmić sześcioro dzieci i męża talmudystę, mając kapitał zakładowy pięć złotych[,] czyli patrząc na kogoś, który skazany jest na napięcie wszystkich – jakimi tylko rozporządza – sił twórczych, patrząc na jej harce nad odległą o dziesięć kilometrów rzeką, by kupić taniej szczupaka, marsz w upał w piasku do spodziewanego nabywcy o inne pięć kilometrów, cała przymilność, by zwalczyć niechętną jej kucharkę, zasób argumentów, że choć jest wtorek ryba nie zacuchnie do piątku, błyskawiczne zorganizowanie świadomości jaką usługę można by obiecać Pani domu, czym pochlebić Panu, wyszarpięcie z umęczonej troską o dzieci pamięci jakiejś najświeższej ploteczki, którą zjedna, sprzedanie ryby, zorganizowanie we dworze o inne trzy kilometry tych wszystkich chwytów, aby za właśnie otrzymane pieniądze kupić skórkę padłej owcy (o czym, aby się dowiedzieć należało mieć napięty czujny arsenał innych chwytów) – i wreszcie – triumfalny powrót do domu z kupionymi obwarzankami i butelką mleka – skurcz rozkoszy jaką daje osiągnięcie twórcze¹⁷.

Kontekst listu, a także ostatnie zdanie przywołanego fragmentu pozwalają na interpretację tej opowiastki jako figuralnego przedstawienia aktu twórczego, dającego nie tylko ową „rozkosz”, ale w swej istocie warunkującego przeżycie. Wystarczy figuralnie przełożyć zręczną manipulację produktami spożywczymi i pieniędzmi na wyteżoną pracę świadomości w twórczym geście i otrzymujemy zmaganie się z formą, aby dowieść ją do upragnionego kształtu, aby znaczenie sięgało rangi prawdy, tak by porządek słowa doty-

¹⁶ Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu.

¹⁷ Ibidem.

czył porządku życia¹⁸. Pisanie jako „zorganizowanie świadomości” jest tutaj nie tylko praktyką poznawczą, jest także praktyką siebie opatrzoną etycznym imperatywem, swoistym wezwaniem. Agnieszka Dauksza w artykule *Nosiciel pamięci* stawia istotną tezę, która podsumowuje to, o czym tu mowa, wskazując, że pisanie było dla Lipskiego „najistotniejszym momentem etycznym i zarazem jedynym sensem egzystencji”¹⁹. Zatem ważne będzie tu wydobywanie świadomości z miazmatycznego bezhołwia, poszukiwanie odbicia własnej twarzy w strumieniu literackiej mowy, poszukiwanie nadrzędnej wartości – to wszystko kwestie wpływające na aksjologiczny status procesu twórczego autora *Niespokojnych*.

Posłuchajmy pierwszych zdań opowiadania *Dzień i noc* opisującego dwadzieścia cztery godziny łagrowego życia:

Zostawcie mnie wszyscy w spokoju. Razem z waszymi obłąkaniami i wściekliznami. Pozwólcie mi nachylić głowę, pomału, jak nad strumieniem, który płynie. On odbije mój zmienny obraz wraz z majakami sprzed wielu lat. Pozwólcie mi go na chwilę zobaczyć.

Więc nie zbudowaliśmy Wołgostroju. W każdym razie nie nasza to wina, że na wiosnę, wraz z tajeniem lodów, rozleciał się i odpłynął betonowy port. Nie my budowaliśmy go. Naprawdę. Ale za to męczyliśmy się bardzo. Zwłaszcza w zimie.

W latrynach paliły się stuświecowe żarówki, ale one nie grzały. Rano, w czasie pobudki, było jeszcze ciemno. I niewiarygodnie zimno poza barakiem. Wyjść głodnym na mróz to jest straszna próba. I nieodzianym. To wszystko już znacie i z tego będzie zaraz rzygać. Ale zaczekajcie.

Przypominam sobie, przed wojną, prowadzili policjanci człowieka i bili go po pysku. Nie mogłem od tego wzroku

¹⁸ I tak jak bohaterka tej krótkiej przypowieści całe swoje staranie kieruje ku zdobyciu pożywienia, tak świadomość twórcza usiłuje przekuć doświadczenie egzystencji (wszystko, co nań się składa) w porządek sensu, w tekstową formę życia. Zob. również motto artykułu.

¹⁹ A. DAUKSZA: *Nosiciel pamięci. O pamiętaniu, kalectwie i pisaniu w twórczości Leo Lipskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4, s. 82.

oderwać. A za nimi szedł tłumek. I ja musiałem patrzeć. Może wy też znajdziecie coś takiego, na co będziecie musieli patrzeć²⁰.

Opowiadanie *Dzień i noc* opiera się na osobistych doświadczeniach autora. Narrator jest pomocnikiem lekarza – „lek-pomem” (z dostępnych informacji wynika, że Lipski pełnił właśnie tę funkcję w łagrze²¹). Wspomniany „lek-pom” ma codzienną możliwość zwolnienia z pracy określonej liczby osób chorych, musi więc wybierać tych, którzy w istocie nie są zdolni pracować na wielkim mrozie przy budowie elektrowni wodnej. Sytuacja to skrajna i niepozostawiająca bez winy. Po zrealizowaniu tego zadania bohater mdleje, upadając w biały, „nienaruszony, błyszczący jak jedwab”²² śnieg. To tylko jedna z sytuacji granicznych, w których udział ma lub które obserwuje bohater-narrator.

Wracając do incipitu opowiadania, możemy powiedzieć, że sam proces narracji zyskuje dodatkową wartość – ma się stać swego rodzaju zwierciadłem, w którym przez chwilę realnie zaistnieje przeszłość, przeszłość, od której – gdy się już ona ukaże – nie sposób oderwać wzroku.

Przywołana wcześniej Gosk wskazuje, że autor *Piotrusia* „tekstualizuje własne doświadczenie na różne sposoby, wcielając w słowo motyw »pisanie sobą«. Wydaje się, iż jego pisarstwo mogłoby stanowić obiekt owocnej analizy procesu dyskursywnej artykulacji metod konstituowania ludzkiej osobowości”²³. Kwestia konstytucji osoby, poprzez pisanie sobą/siebie, jest jedną z podstawowych w dziele Lipskiego. Nie przesądza to jednak o radykalnym charakterze tej literatury.

Szczególne *extremum* wyłania się z doświadczenia procesu twórczego, w którym ma miejsce poszukiwanie punktu, gdzie *hiatus*, rozziw między tym, co literackie, a tym, co przynależy do życia,

²⁰ L. LIPSKI: *Dzień i noc*. W: IDEM: *Powrót...*, s. 165.

²¹ Por. H. GOSK: *Jesteś sam na swojej drodze...*, s. 9.

²² L. LIPSKI: *Dzień i noc...*, s. 168.

²³ H. GOSK: *Postłowie*. W: L. LIPSKI: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Izabelin 2002, s. 194.

staje się *chiazmem*, w którym obydwie człony – życie i literatura – zachowując swoje właściwości, tworzą jedną jakość egzystencjalno-etyczną. Nie należy także zapominać o jeszcze jednym spojeniu, o pisaniu równoległym z odruchem ciała, z fizjologią (w *Piotrusiu* pojawia się zresztą motyw pisania odruchami²⁴).

W zarysowanej tu symbiotycznej relacji życia i pisania kłopotliwe wydaje się wydzielenie porządku faktograficznego z fikcyjnego. Spełniają się one wzajem, wspólnie dookreślają i na wiele sposobów współistnieją. Rzeczywistość i wyobrażenia ogniskują się w świadomości tworzącej i stapiają do tego stopnia, że pisanie staje się tożsame z istnieniem w wymiarze epistemologicznym, w planie jakości estetycznej i w porządku etycznym.

Na szczególną uwagę zasługuje ten ostatni – porządek etyczny, wiąże się on z wymogiem wy-powiedzenia czy wy-pisania prawdy, z tym, że chodzi tu o tę trudną prawdę, jak mówi Foucault, nieaktualną w sensie soteriologicznym. W twórczości Lipskiego jednak ten negatywny charakter nie jest tak oczywisty. Można powiedzieć, że prawda jest w tym pisarstwie z jednej strony zadaniem samej literatury, a jako zdarzenie ma miejsce lub musi je mieć w procesie twórczym. A czy zbawia? To już inna historia. Niemniej jednak o wartości prawdy w literaturze Lipski wypowiedział się wielokrotnie. W kolejnym liście do Chmielowca, także pozbawionym dokładnej daty (w prawej górnej części widnieje tylko niewyraźny zapis dnia i miesiąca, prawdopodobnie 7.III) autor *Dnia i nocy* napisał:

Prawda zwłaszcza w literaturze, ma swoją olbrzymią wagę (albo, to, co za prawdę uważamy) ale zależy od kształtu powieści; albo odwrotnie: Ja w swojej psychologii poży twierdzę, że człowiek ma pół[świadome] albo nieświadome poczucie linii życia, linii właśnie estetycznej, która jest czasem silniejsza od instynktu samozachowawczego. W ten sposób człowiek kształtuje literaturę, a literatura człowieka²⁵.

²⁴ L. LIPSKI: *Piotruś*. W: IDEM: *Powrót...*, s. 237.

²⁵ Archiwum Emigracji w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu.

Ośrodkiem prawdy w literaturze jest, zdaniem Lipskiego, kształt, tudzież forma – estetyczne (również w znaczeniu sensualnej doświadczalności) *integrum* dzieła. Co ciekawe, linią życia Lipski nazywa ową linię estetyczną. Zatem zbliżaniem się do prawdy będzie w literaturze zbliżanie do linii życia poprzez opracowywanie kształtu i formy. Mowa tu zarazem o funkcji estetycznej i etycznej literatury, między którymi nieustannie skraca się dystans. Pierwsze akapity opowiadania *Waadi* zdają się podkreślać to skracanie dystansu między porządkiem literackim, estetycznym i pozaliterackim, etycznym:

Zagęszczenie śmierci w kraju, który zamieszkuję, jest nieprawdopodobne. Ludzie, nosiciele śmierci, jak kamyki rzucone na wodę rysują koła rozchodzące się, wpadające na siebie... Ja też jestem takim człowiekiem. Jasne, że moja opowieść jest śmiertelna.

Chcę opowiedzieć o dalekim miejscu w Uzbekistanie, gdzie królował pułkownik K. na wysokim pagórku, na kurwiej górze, jak mówiono. Ta górka miała sprawiedliwą nazwę: nie bójcie się. Chcę też opowiedzieć o dolinie wapiennej. Na dnie pełzła jadowita rzeczka, z której przynoszono wodę²⁶.

Cóż to znaczy, że opowieść jest śmiertelna? Być może chodzi tu o sens niespodziewany wynikający z odwrócenia – śmiertelna opowieść jest ciągle opowieścią żywą, a zatem taką, która sama jest ruchem ku prawdzie, wstępowaniem ku niej. Prawda dopiero musi nadejść, ale rzeczywistość zdaje się też przemawiać sama: Uzbekistan, pułkownik K. i górka („kurwia górka”), której nazwa „nie bójcie się” w okolicznościach przedstawionych w opowiadaniu jest dosyć niezwykła. Co do tytułu: *Waadi* – wyschnięte koryto rzeki, jest to metafora pustyni wartości, świata „już po”, formy wydrążonej, nieaktualnej, ale także to miejsce, gdzie sączy się zatruta ekskrementami woda, którą piją spragnieni chorzy. *Waadi* bowiem opowiada o prowizorycznym szpitalu w granicach ZSRR, w któ-

²⁶ L. LIPSKI: *Waadi*. W: IDEM: *Powrót...*, s. 191.

rym przebywają śmiertelnie chorzy, stłoczeni i leżący jeden na drugim ludzie. Umierają dziesiątkami. Ma tu jednak miejsce chwila anulującego wszystko opowiadania w opowiadaniu – w tym wypadku są to bajki, które Ewa, szepcze do ucha umierającego Pawła. Po śmierci bohatera na jego twarzy widnieje „grymas lubieżny”.

Wszystko wyraźnie wskazuje na to, że aksjologia aktu twórczego, z którą mamy w tym dziele (mam na myśli całą twórczość) do czynienia, nie jest łatwa do opisanego, wyłania się opornie. Niełatwo też skonstruować jej hierarchię. Pytanie: Czy jest takowa potrzebna? Niemniej jednak uznaję, że naczelnym etycznym wymogiem jest, jak to zostało powiedziane, poszukiwanie prawdy, poszukiwanie najlepszej dla niej formy. I zdaje się, że za najlepszą formę dla prawdy Lipski uznał zdanie niedokończone, zdanie zerwane, tajemnicze: „Obudzi was wiatr z nad Wołgi, z którym mówiłem w nocy”²⁷. Więc otwarta księga, postrzępione kartki i postrzępione postaci, tak jak postrzępiony jest narrator w swych urywających się wypowiedziach: „– Jeśli przeszłość, która zwała się nade mną, spaliła wszystkie ziarna, przygniotła mnie, wydobędzie się przez to opowiadanie to...”²⁸.

Zdanie to pochodzi z *Piotrusia*. Fabuła tej mikropowieści sprowadza się do perypetii głównego, tytułowego bohatera, który musiał sprzedać się na arabskim szuku. Kupiony przez niejaką panią Cin jest zmuszony blokować toaletę przed pozostałymi mieszkańcami kamienicy. Spędza w toalecie całe dni. Dotknięty kalectwem, zniewolony i upokorzony wije się wokół muszli klozetowej. To początek fabuły, której kolejne wątki to właściwie próby wyzwolenia się Piotrusia, wydobywania z dna, z głębokości – „wołanie z głębokości. Tym wołaniem z głębokości jest moja książka” – napisał o *Piotrusiu* Lipski²⁹. Powieść składa się z czterdziestu epizodów, fragmentów, strzępów. Forma ta wynika z decyzji artystycznej, umotywowana, doprowadzona jest do perfekcji. Obfituje w zdania i akapity, w których status narratora jest niejasny – ro-

²⁷ L. LIPSKI: *Dzień i noc...*, s. 167.

²⁸ L. LIPSKI: *Piotruś...*, s. 237.

²⁹ L. LIPSKI: *Paryż ze złota...*, s. 91.

dzą się pytania o to, kto je wypowiada. I tak na przykład słowa cytowane powyżej – nie jest pewne, czy wypowiada je tytułowy bohater, czy to głos autora wstępujący w bohatera na ogół prowadzącego narrację. Tak czy inaczej chciałbym znowu zwrócić uwagę na wartość, jaka zostaje nadana samej czynności opowiadania: może ono stać się drogą wydobywania zawałonej, straconej przeszłości, odzyskania czy powołania do życia nieobecnego świata, który uległ zagładzie/Zagładzie. Zdanie owo pada w sytuacji niezwyklej, kiedy to właśnie do opowiadania zachęca głównego bohatera Batię, młoda, nieco rozwiązła dziewczyna, która ratuje z celi klozetu zakochanego w niej Piotrusia. Teraz ratuje go tym, że prosi go o opowieść. Piotruś na prośbę przystaje, wraca pamięcią do sytuacji i zdarzeń z przeszłości, wspomina Teheran, Bejrut, osoby i rzeczy. Kiedy Piotruś tak opowiada, pewne sprawy zdają się zmieniać kurs, wraca jakby świat właściwy, może nawet piękny (sytuacja ta dzieje się w scenerii Góry Karmel w Izraelu, jest spokojna noc, na morzu w oddali widać światła, bohaterowie przebywają sami w willi jednego z kochanków Batii, który akurat wyjechał). Na moment tego kolejnego opowiadania w opowiadaniu wydarza się jeszcze coś, opowieść ta spaja ową niezwyklej, niemożliwą właściwie parę – Batię i Piotrusia – zatem staje się ono rękomią miłości, fakt: prowizorycznej, ale jednak; przychodzi na myśl moment jakby równowagi erotyczno-tanatycznej.

Zmierzając ku końcowi chciałbym jeszcze wskazać ważny fragment. We wprowadzającym do *Niespokojnych* opowiadaniu-rozdziele noszącym tytuł *Św. Paweł* Lipski/narrator zapisał szczególnie ważne wyznanie:

I siedzę na dnie i czekam. Jestem podobny do mokrej szmaty, do psów po deszczu. Moje czekanie jest napięte i wytężone.

Czekam, aż obrazy podniosą się przede mną jak przed zaklinaczem węże, obrazy owszonych i żywych, wciskających usta w wargi trupów, obejmujących je udami, aż zmieszają się w wielkim składzie potu, łajna, strachu i otępienia i odślonią to, co było przedtem – iżby okazało się, że ja, który

byłem przeznaczony ku śmierci, stałem się dla żywota, że zostałem zabity, aby stworzyć ze zdań ze słów życie, które wyrośnie na nawozie ze mnie i tych, którzy zgnili³⁰.

Fragment ten dosłownie intensyfikuje wszystko, co można jeszcze o pisaniu Lipskiego powiedzieć – pisaniu, które z doświadczenia granicznego wynikało, doświadczeniem tym się żywiło, stąd wiele takich iluminacji z dna, „ciemnych liturgii”. Z tego cytowanego fragmentu wynika, że pisanie owo posiadało cel niezwykle, trudny, by nie rzec tragiczny. Mówiąc językiem teorii – idea wyłaniająca się z pisania Lipskiego niejako transcenduje znakowość tekstu, pomijając arbitralny charakter znaku, zakłada jego wyjątkowość, znak-ślad domaga się uznania swojej substancjalności, jedni z porządkiem obecności i nieobecności³¹. Forma życia, o której w zacytowanym fragmencie mowa, jest formą przywołującą z otchłani rysy i blizny istnień, osoby, zdarzenia, które zostały zniszczone, zgładzone, oderwane od istnienia. Tworzenie spełnia tu również fizjologiczną, by nie rzec, biologiczną funkcję – jest przedłużeniem „linii życia”. Czy jednak słowem i zdaniem może zostać ze wszędo-bylskiej śmierci wyprowadzone życie? Nie chcę przez to stwierdzić, że możliwe jest wyłonienie z dzieła Lipskiego prostej, życzeniowej literackiej soteriologii – to zbyt wiele powiedziane, nie w stylu Lip-

³⁰ L. LIPSKI: *Niespokojni*. W: IDEM: *Powrót...*, s. 30.

³¹ „W istocie, jest w literaturze Zagładowej coś, co, sądząc po praktyce badaczy należących do szeroko rozumianej dziedziny Holocaust studium, domaga się czytania jej jako zapisu takiego doświadczenia, które transcenduje podstawowe techniki reprezentacji i, w związku z tym, pozwala znajdować dla nich osobne nazwy. Nie musi to jednak wcale oznaczać, że teksty Zagłady, jak chcieliby niektórzy komentatorzy, kierują się zupełnie innymi technikami zapisu, ale że relacja między zapisanymi w tych tekstach reprezentacją i doświadczeniem jest postrzegana w sposób odmienny od innych; dyskurs traumy, który zawdzięcza dużą część swojego szybkiego rozwoju właśnie badaniom nad Zagładą, wykształcił na tę okoliczność metaforę blizny, która jako ślad doświadczenia ma być czymś więcej niż tylko jego indeksem, domaga się bowiem uznania swojej substancjalności – czyli właśnie transcenduje swoją znakowość”. P. WOŁSKI: *Zawsze fragment. O polskim literaturoznawstwie i jego kanonie (Zagłady)*. „Naracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 64.

skiego, za głupio. Natomiast taktyka obronna i literacka terapia to chyba jednak za mało i zbyt wstrzemięźliwie. Ta literatura bowiem to także szczególny monit, który przywołuje i przypomina o moralnym zobowiązaniu wobec innego.

Pisanie Lipskiego, jeśli pokusić się o figurę ogólną, podobne jest ranie o postrzępionych brzegach, gdzie powierzchnia zachodzi do wnętrza, a wewnątrz niewyraźnie graniczy z powierzchnią. Zranienie to osłonięte jest czułą membraną formy językowej, przykryte transpirującą tkanką tekstu, opatrzone wielką i małą historią. Nadto, jak w *Lekarzu wiejskim* Kafki, rana ta przeraża, ale w pewnym sensie również zachwyca lęgnącym się, rojącym w niej życiem³². Przychodzi też na myśl zdanie Maurice'a Blanchota, w którym mowa o tym, że każda próba zażegnania skandalu istnienia i wyodrębnienia miejsca oraz chwili, w których dotyka nas doświadczenie graniczne – przypomina „działalność komórek zabudowujących zranioną część ciała. Ciało zdrowieje, ale ostaje się doświadczenie rany. Leczy się zranienia, nie można wyleczyć istoty rany”³³. Jeśli przyjmiemy, że pisanie rzeczywiście jakoś koreluje z polem semantycznym rany, która przede wszystkim jest przerwaniem ciągłości powłoki ciała, wtargnięciem obcego lub też śladem takiego wtargnięcia, to czy możemy tedy powiedzieć, że pisanie będzie przerywaniem ciągłości podmiotu, oddarciem warstw ochronnych, w celu odkrycia prawdy, istoty rany, innej możliwości życia? To pytanie zostanie bez odpowiedzi. Przyglądając się jednak dziełu Lipskiego, możemy stwierdzić, że miejscami rzecz sięga dalej, ku przestrzeni nie tyle wewnętrznej, istotowej, ile docierającej tu do niemożliwości znaku, do końca języka, gdzie splot milczenia i nieobecności ledwie odsłania linię kresu zdarzeń i sygnifikacji: „[...] byłem pewien, że coś tam było jeszcze. I nagle zrozumiałem, że tego nigdy nie zobaczę. To nie było do patrzenia ani do rozumienia. To była część śmierci”³⁴.

³² F. KAFKA: *Lekarz wiejski*. Przeł. J. KYDRYŃSKI. W: F. KAFKA: *Opowieści i przypowieści*. Przeł. L. CZYŻEWSKI i in. Warszawa 2016, s. 300.

³³ M. BLANCHOT: *Opowiadanie i skandal*. Przeł. T. KOMENDANT. „Literatura na Świecie” 1985, nr 10, s. 122.

³⁴ L. LIPSKI: *Piotruś...*, s. 255.

Literacka aksjologia autora *Niespokojnych* – to aksjologia skandalicznej prawdy i nigdy niekończącej się drogi, która do niej prowadzi, skandalicznego życia, które sprowadzone na samo dno tylko poprzez sztukę może zyskać wartość dodatnią, choćby tylko na moment opowiadania/pisania. Gest twórczy Lipskiego jest radykalny, w tym sensie, że zmaganie się z materią języka, z formą, stanowiło walkę o prawdę. Radykalizm tego pisarstwa brał się także z pełnego angażu, z totalnego partycypowania w pisanym, z uścisku pisania i egzystencji – wszystko to dopeśniało tę kłopotliwą, trudną i dramatyczną aksjologię twórczą.

Bibliografia

- BALCERZAN E.: *Niewyraźalne czy nie wyrażone?* „Teksty Drugie” 1997, nr 3.
- BLANCHOT M.: *Opowiadanie i skandal*. Przeł. T. KOMENDANT. „Literatura na Świecie” 1985, nr 10.
- DAUKSZA A.: *Nosiciel pamięci. O pamiętaniu, kalectwie i pisaniu w twórczości Leo Lipskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4.
- FALKIEWICZ A.: *Ta chwila*. Wrocław 2013.
- FOUCAULT M.: *Hermeneutyka podmiotu*. Przeł. M. HERER. Warszawa 2012.
- FOUCAULT M.: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Oprac. T. KOMENDANT. Przeł. B. BANASIAK [et al.]. Warszawa 1999.
- FOUCAULT M.: *Sobąpisanie*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: M. FOUCAULT: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Oprac. T. KOMENDANT. Przeł. B. BANASIAK [et al.]. Warszawa 1999.
- GŁOWIŃSKI M.: „*Pisanie jest ze swej natury niemoralne*”. O narracji i Zagładzie z Michałem Głowińskim rozmawiają Marta Tomczok i Paweł Wolski. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 141–160.
- GOSK H.: *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*. Izabelin 1998.
- GOSK H.: *Posłowie*. W: L. LIPSKI: *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*. Izabelin 2002.
- HÖLDERLIN F.: *Poezje zebrane*. Przeł. A. LAM. Pułtusk 2014.
- KAFKA F.: *Opowieści i przypowieści*. Przeł. L. CZYŻEWSKI i in. Warszawa 2016.
- LIPSKI L.: *Niespokojni*. W: IDEM: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015.
- LIPSKI L.: *Paryż ze złota*. Oprac. H. Gosk. Izabelin 2002.
- LIPSKI L.: *Piotruś*. W: IDEM: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015.
- LIPSKI L.: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015.

- LIPSKI L.: *Waadi*. W: IDEM: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015.
- MACIEJOWSKA A.: *Słowo wstępne*. W: L. LIPSKI: *Powrót*. Wybór, oprac. i wstęp A. MACIEJOWSKA. Paryż–Kraków 2015.
- NYCZ R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- NYCZ R.: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012.
- „Pisanie jest ze swej natury niemoralne”. O narracji i Zagładzie z Michałem Głowińskim rozmawiają Marta Tomczok i Paweł Wolski. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 141–160.
- VARGAS LLOSA M.: *Ciotka Julia i skryba*. Przeł. D. RYCERZ. Kraków–Wrocław 1983.
- WOLSKI P.: *Zawsze fragment. O polskim literaturoznawstwie i jego kanonie (Zagłady)*. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1.

Paweł Paszek

Axiology in Leo Lipski's Creative Experience

Summary

The work of Leo Lipski is one of the most important examples of the twentieth-century literature, which can be described as an inseparable union of writing and life. This reasoning is partly based on anthropological considerations and partly on the poetics of experience, which identify literature and art as specific arrangements of human experience and also as a particular spiritual exercise. The main aim of the following article is an attempt to describe the experience of a creative process from an axiological perspective. In this case, we can see Lipski's struggling for the truth, the world, and of course, the literary language.

Key words: axiology, creative experience, spiritual exercise, creative process

Paweł Paszek

L'axiologie dans l'expérience créatrice de Leo Lipski

Résumé

L'œuvre de Leo Lipski est l'un des exemples les plus importants de la littérature du XXe siècle que l'on peut définir comme une unité indissociable de l'écriture et de la vie. Ce raisonnement est en partie fondé sur les réflexions anthropologiques, et en partie sur la poétique de l'expérience qui identifie la littérature et l'art comme des schémas concrets de l'expérience humaine et comme des exercices spirituels particuliers. L'objectif principal de l'article est d'essayer de décrire l'expérience du procédé créateur dans la perspective axiologique. En ce sens, on voit dans l'œuvre de Leo Lipski une lutte contre la vérité, le monde et bien sûr la langue.

Mots clés : axiologie, expérience créatrice, exercice spirituel, procédé créateur