# teksty DRUGIE

## WZNIOSŁOŚĆ

*z treści:*

*Teresa Kostkiewiczowa*
Odległe źródła refleksji o wzniosłości
*Maria Janion, Maria Żmigrodzka*
Gorzkie arcydzieło
*Jean-François Lyotard*
Wzniosłość i awangarda
*Maria Korytowska*
O wzniosłości „Dziadów"
*Mieczysław Porębski*
Górni i durni
*Ewa Domańska*
Rozmowa z Franklinem R. Ankersmitem
*Listy Edmunda Husserla i Czesława Miłosza*

2/3
(38/39) 1996

*Redaguje Kolegium:*
**Włodzimierz Bolecki, Tomasz Burek,**
**Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński,**
**Anna Nasiłowska** (zastępca redaktora naczelnego),
**Ryszard Nycz** (redaktor naczelny)

*Sekretariat redakcji:*
**Jacek Kopciński,**
**Joanna Łuczyńska** (sekretarz redakcji)

*Stale współpracują:*
**Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak,**
**Jan Błoński, Michał Głowiński,**
**Czesław Hernas, Janusz Sławiński**

*Adres redakcji:*
**00-330 Warszawa, Nowy Świat 72,**
**Pałac Staszica, pokój 128,**
**tel. 26 52 31, w. 101**

teksty DRUGIE
2/3
1996
Dwumiesięcznik Instytutu Badań Literackich PAN
TEORIA LITERATURY KRYTYKA INTERPRETACJA

Raczej wyrzeźbić słońca na spojeniach krzyża
jak robili w moim powiecie. Brzozom i jedlinom
nadawać żeńskie imiona. Wzywać opieki
przeciwko niemej i przebiegłej sile
niż tak jak ty oznajmiać nieczłowieczą rzecz.

(„Do Robinsona Jeffersa")

*Ten zeszyt, poświęcony wzniosłości,*
*dedykujemy Czesławowi Miłoszowi*
*z myślą o jego 85-leciu.*

## *Rehabilitowanie wzniosłości*

*Niewiele pojęć teorii sztuki i estetyki spotkała w XX wieku tak raptowna odmiana losu. Na dobrą sprawę, po niefortunnym epizodzie na przełomie XIX i XX wieku, kiedy pojęcie to wykorzystano do nobilitowania ekscesów egzaltowanej retoryki neoromantyczno-ekspresjonistycznego idiomu artystycznego języka, wzniosłość szybko — i, jak można było sądzić, na stałe — odłożona została do lamusa krytyki, gdzie programowo racjonalny duch nowoczesności i awangardy lokował tego rodzaju narzędzia: nieprzydatne, niejasne w zakresie i zastosowaniu, a przy tym, jak się wydawało, głęboko obce ówczesnej wrażliwości. Rozpoznawalne próby użycia mowy wzniosłej w późniejszym okresie wzmacniały tylko tę ocenę: albo uznawano je za śmieszne — gdy podejmowały ową anachroniczną tradycję języka literatury, albo traktowano z ironicznym dystansem — nawet wówczas, gdy spełniać miały patriotyczne czy obywatelskie zadania, albo wreszcie obserwowano z podejrzliwością i obawą — gdy pojawiały się w ramach różnych odmian mowy autorytarnej, języka władzy czy totalitarnej ideologii.*

*Okoliczności te tłumaczą w pewnej mierze prawie powszechną niechęć, negatywne wartościowanie, a nawet nieomal zgodne wykluczenie wzniosłości z zakresu aktualnych analitycznych kategorii — i to nie tylko w badaniach nad sztuką współczesną, lecz także — co w Polsce widać chyba wyraźniej niż gdzie indziej — w niezwykle rzadkim pojawianiu się jej w studiach z historii literatury, sztuki czy historii pojęć. Okoliczności te tłumaczą jednak głównie pozamerytoryczne powody takiej reakcji badaczy, nie wyjaśniają zaś faktycznej, historyczno-artystycznej i estetycznej*

*specyfiki tej kategorii. By się o tym przekonać, tzn. o potrzebie odróżniania wzniosłości od jej fałszywych namiastek (nadętej i nieszczerej patetyczności, niesmacznej przesady itp.), wątpliwych sojuszników (np. retorycznego stylu wysokiego), czy pasożytujących na niej dyskursów (jak choćby języka totalitarnego) — dość zajrzeć do pism klasyków: Pseudo-Longinosa, Boileau czy Kanta, zwłaszcza, gdy tego ostatniego czytać wedle współczesnej wykładni Lyotarda.*

*Lyotardowi zarzuca się, co prawda, wyraźnie aktualizującą reinterpretację Kantowskiego ujęcia tej kategorii, lecz ewentualna trafność tego zarzutu znacznie słabnie w perspektywie dziejów pojmowania wzniosłości, których kolejne fazy wyznaczały — podobnie niewierne wobec poprzedników — najwybitniejsze wykładnie jej rozumienia: Boileau wobec Pseudo-Longinosa, Burke'a wobec Boileau, a Kanta wobec Burke'a i całej klasycznej tradycji. Całkiem natomiast traci ów zarzut na znaczeniu, gdy w Lyotardowskiej wzniosłości dojrzeć propozycję kluczowej kategorii opisu sztuki XX wieku. Bowiem w rozwoju refleksji nad sztuką mimo wszystko większą rolę, niż skrupulatne wyjaśnienie, zwykle odgrywa inwencja, która wprowadzać może w obieg idee nawet zdecydowanie niejasne, paradoksalne, lecz za to odznaczające się — mimo, czy dzięki, tym własnościom — ową nieoszacowaną wartością: odsłaniania nowej strony czy perspektywy widzenia przedmiotu. A bez zbytniej przesady powiedzieć zaś można, że to właśnie inwencji Lyotarda zawdzięcza wzniosłość zaskakujący obrót swego losu, sztuka nowoczesna i ponowoczesna zaś — odsłonięcie cech innych, niż dotąd eksponowane.*

*Tezy Lyotarda brzmią istotnie zagadkowo: niejasno a zarazem dziwnie znajomo i niepodobnie do typowych postmodernistycznych proklamacji. Wymienię trzy, sprowadzając je do najprostszych postaci: 1) wzniosłość upewnia nas, że nieprzedstawialne istnieje (z czego wypływa czasem wniosek, iż to, co daje się przedstawić, nie jest naprawdę rzeczywiste); 2) autentyczna sztuka jest świadectwem nieprzedstawialnego (znakiem absolutu, jak nawet powiada); 3) sztuka nowoczesna i ponowoczesna, zaprzątnięta jest zgłębianiem niewspółmierności między tym, co można pomyśleć, a tym, co można przedstawić, co sprawia, że można ją nazwać wzniosłą i to na dwa wykluczające się (a czasem równoczesne) sposoby — nostalgicznie-ewokacyjny oraz eksperymentalno-projektujący.*

*Taki estetyczny projekt, świadomie przeciwstawiający się popularnym obrazom nowoczesności i ponowoczesności, ośrodkiem uwagi czyni zasadniczo różne nurty sztuki nieprzedstawiającej. Przede wszystkim abstrakcyjnej — bo jej właśnie poświęcił Lyotard większość swych analiz.*

*Lecz pochodnie zachęca on także skutecznie do rozpatrzenia w świetle tej kategorii innych tendencji — krytycznej, demaskującej niewiarygodność reprezentacji oraz „negatywnej", tzn. na różne sposoby zaświadczającej o niemożliwości przedstawienia nieprzedstawialnego. I wreszcie, co swoją drogą dobrze świadczy o operacyjnej mocy „odkurzonego" narzędzia, inspiratorskiej sile tego projektu właśnie zawdzięczamy tryumfalny powrót wzniosłości (w jej — i tradycyjnych, i zmodernizowanych znaczeniach) do roli jednej z kluczowych, niezbędnych i powszechnie wykorzystywanych, kategorii analitycznych. Świadczą o tym dowodnie liczne już studia z dziejów literatury i sztuki, odkrywczo reinterpretujące lokalne znaczenia i funkcje historycznych koncepcji wzniosłości, bądź — przy jej pomocy — dokonujące nowatorskich odczytań dzieł sztuki, w ten sposób dotąd nie odczytywanych.*

*Studia zgromadzone w tym zeszycie, choć w niewielkim tylko stopniu odwołują się bezpośrednio do prac Lyotarda, pośrednio korzystają z efektów zainicjowanej przez niego „rewolucji" pojęciowej w teorii sztuki: powstały przecież w klimacie intelektualnym i artystycznym, w którym wzniosłość dopominała się już o przyznanie należnej jej uwagi. Nie odbiera to w niczym — jak czytelnik łatwo się przekona — ani oryginalności ujęcia, ani merytorycznej wagi szkicom, penetrującym wybiórczo, lecz w sposób reprezentatywny, bardzo różnorodne teksty, estetyki, a także całe okresy dziejów literatury i sztuki. Rehabilitacja wzniosłości w polskiej wiedzy o literaturze została więc pomyślnie rozpoczęta. Od dalszych prac, trwałości zainteresowań, rozległości zakresu jej stosowania, współbrzmienia z współczesną wrażliwością wreszcie, zależy jednak w istotnej mierze, czy uzyska ona również trwałe miejsce w podręcznym instrumentarium badaczy literatury.*

*Ryszard Nycz*

# Szkice

*Teresa Kostkiewiczowa*

## Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke'em

Pojęcie wzniosłości, podobnie jak większość ważnych kategorii w estetyce europejskiej, ma korzenie antyczne. Oczywistość tę warto, a nawet trzeba przypominać w sytuacji narastających zainteresowań wzniosłością w dzisiejszej refleksji filozoficznej, w której dokonuje się istotnych przesunięć znaczeniowych i zabiegów interpretacyjnych, odrywających sens pojęcia od jego źródeł[1]. Nie miejsce tu na pełne przedstawienie dziejów wzniosłości (jako słowa i jako pojęcia estetycznego), warto wszakże przywołać tak ważny dokument jak *Poetyka* Arystotelesa, w której autor posługuje się tą kategorią w rozważaniach o budowie epopei. Traktując wzniosłość jako jedną z istotnych cech tego gatunku, myśliciel sugeruje, iż osiągnięciu jej sprzyja narracyjne przedstawienie równocześnie wielu, powiązanych ze sobą zdarzeń, decydujące o rozmiarach i znaczeniu poematu. Czynnikiem wzniosłości jest również „wiersz bohaterski" — jako miara jedynie stosowna dla epopei. Można są-

[1] Zainteresowanie wzniosłością urosło do rangi mody intelektualnej za sprawą najnowszych orientacji z kręgu dekonstrukcjonizmu. Por. na ten temat: F. Ferguson *Solitude and Sublime. Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, Routledge — New York — London 1992, s. 17–18.

dzić, iż wzniosłość rozumiana jest tu jako funkcja (pochodna) sposobu organizacji wypowiedzi, a zarazem silnie związana z kategorią stosowności. Ku takiemu interpretowaniu antycznych koncepcji wzniosłości skłaniają późniejsze dzieje tej kategorii w pismach myślicieli rzymskich, którzy posługują się nią przede wszystkim w charakterystykach stylu wysokiego.

Pojęcie stylu wysokiego jest — jak wiadomo — składnikiem powstałej na gruncie retoryki antycznej teorii trzech stylów, która klarowną wykładnię zyskała w *Mówcy* Cycerona. Pisał on: „Trzeci styl wymowy (*genus grande*) cechuje wzniosłość, bogactwo, siła przekonywania, ozdobność, w nim z pewnością tkwi największa moc. (...) Tej to wymowy rzeczą jest wpływać na umysły ludzkie i wszelkimi sposobami je poruszać. Ona już to wdziera się do serca, już to wkrada się niepostrzeżenie, sieje nowe myśli, wyrywa dawno zakorzenione"[2]. Myślowym fundamentem teorii trzech stylów jest dyrektywa i wymóg stosowności, czyli sharmonizowania kształtu wypowiedzi z jej przedmiotem oraz z okolicznościami i celem wygłaszania. „Ten jest rzeczywiście wymowny — twierdził Cycero — kto potrafi powiedzieć prosto o czymś zwykłym, wzniośle o wielkim, w sposób umiarkowany o czymś pośrednim"[3]. Wyłożona na gruncie wymowy teoria trzech stylów, mająca zresztą w wywodzie Cycerona liczne odniesienia również do utworów poetyckich, znalazła rozwinięcie i wykładnię dotyczącą poezji, symbolizowaną w myśli średniowiecznej przez tzw. Koło Wergiliusza[4]. W gruncie rzeczy jednak teoria ta, rozwijana w rzymskiej retoryce, była tylko uogólnieniem i sformułowaniem praktyki, również poetyckiej, konsekwentnie realizowanej już w archaicznej Grecji, w tym również w chóralnej i monodycznej poezji melicznej. Zasada stosowności, niezależnie od sposobów jej manifestowania — eksplicytnego lub też znajdującego wyraz jedynie w wyborach sposobu mówienia i samym kształcie wypowiedzi — stanowiła trwały punkt odniesienia dla twórczości słownej od czasów najdawniejszych.

Trzeba w tym miejscu przypomnieć — pomijany często — fakt, iż poprzez tę zasadę przejawiają się nie tylko wewnątrzliterackie relacje między przedmiotem i kształtem wypowiedzi, ale także — w pierwszym rzędzie — pozaliterackie przekonania na temat hierarchii

---

[2] Cycero *Mówca (Trzy style)*, przeł. J. Korpanty. Cyt. wg *Rzymska krytyka i teoria literatury*, wybór i oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, s. 208–209.

[3] Tamże, s. 210.

[4] Por. na ten temat E. de Bruyne *Etudes d'esthétique médiéwale*, t. 2, 1942, s. 232.

ważności zjawisk i spraw ludzkiego świata. U podstaw tej zasady leży więc pewien porządek aksjologiczny. Wyznacza on miejsce i rangę spraw przedstawianych w utworach, a przez to określa niejako ich naturę: między biegunami zwyczajności czy powszedniości oraz nieprzeciętności, wielkości, niezwykłości, wzniosłości. Owa hierarchia ważności znajdująca wyraz w porządku aksjologicznym nie jest i nie może być przy tym sprawą indywidualnych wyborów czy decyzji okazjonalnych. Jest ona — w danym momencie historycznym — dobrem wspólnym określonej zbiorowości, należy do głównych czynników ją charakteryzujących, umożliwia wzajemne zrozumienie w procesie społecznego komunikowania.

W takim ujęciu również wzniosłość jest kategorią intersubiektywną, odnoszoną do sfery zjawisk umieszczanych najwyżej w aksjologicznej hierarchii danej zbiorowości i będących przedmiotem podziwu, pochwały, uwielbienia przede wszystkim w stosownie skomponowanych wypowiedziach słownych lub w innych ludzkich wytworach.

Ze względu na znamienną trwałość owych zasad wartościowania w naszym kręgu kulturowym (rozważania o przyczynach tego zjawiska trzeba tu z konieczności pominąć) przez długi czas uwaga myślicieli skupiała się przede wszystkim na tym, jak mówić o tym, co godne podziwu i wzniosłe, jak wyrazić i przekazać odbiorcy ową niezwykłość przedmiotu. Tutaj mają swe źródła rozważania o stylu wysokim, wskazówki dotyczące kompozycji wypowiedzi, używania figur myśli i mowy, wyboru wyrazów, harmonii słów i okresów, a więc — to wszystko, co wiedzie do petryfikacji i konwencjalizacji i czyni ze wzniosłego sposobu mówienia jeden ze stylów znormatywizowanych, operujący zespołem środków uznanych za odpowiednie (stosowne) dla treści o najwyższej randze i znaczeniu.

Jak wiadomo, zachowany został jeden z wczesnych dokumentów refleksji o wzniosłości — przypisywany niegdyś Longinosowi grecki traktat z I w.n.e. Jego autor zastanawia się przede wszystkim nad źródłami i środkami mowy wzniosłej, ale rozważa również samą istotę zjawiska, któremu przypisuje intersubiektywność i zgodność z przekonaniem powszechnym: „Rzeczywiście górne jest to, co ostoi się przy długim przemyśleniu; przeciwko czemu opór jest trudny, a raczej niemożliwy, i czego pamięć jest silna i niezatarta. W ogóle za piękną i prawdziwą górność uważaj to, co zawsze wszystkim się podoba. Bo gdy mimo różnic w obyczajach, sposobie życia, zamiłowaniach, wieku, wszyscy mają o tym samym to samo mniemanie, to ten sąd i ta zgoda bez uprzedniego porozumienia się daje silne i nie-

sporne uwierzytelnienie przedmiotowi podziwu"[5]. Istotnym motywem wywodu są wszakże również dyspozycje nadawcy wypowiedzi wzniosłej, a wśród nich — „zdolność do wzniosłego sposobu myślenia" oraz „żarliwy i natchniony patos"[6]. Ten ostatni (autor poświęcił mu oddzielną, niezachowaną niestety rozprawę) można rozumieć jako stan szczególnego napięcia i emocjonalnego zaangażowania, które pozwala wypowiadać się z wewnętrznym przekonaniem, nadającym słowom siłę i ton „niby proroczy". Z jednej strony więc „uwierzytelnienie" głoszonych sądów w opinii zbiorowej, a z drugiej zaś — potwierdzenie ich mocą indywidualnego „afektu" (patosu) określa sytuację i wyznaczniki mowy wzniosłej.

Traktat omawia dość szczegółowo różne zabiegi retoryczne współbudujące styl wzniosły, ale jego autor nie wiąże jednak mowy wzniosłej z przypisywanymi tylko temu stylowi właściwościami i środkami. Odnosząc swe opinie ciągle właśnie do m o w y w z n i o s ł e j, zauważa więc, że nie musi się ona realizować przez obfitość środków (np. amplifikacje) — ale może również przejawiać się w jednym, celnym i najbardziej stosownym słowie. Przytoczony przykład takiej właśnie mowy z księgi *Genesis*[7] przywoływany był potem w wielu traktatach i stał się punktem wyjścia dla nowożytnej dyskusji o wzniosłości.

Traktat Pseudo-Longinosa, który przez wieki pozostawał poza głównym nurtem refleksji na temat sztuki słowa, opublikowany został po raz pierwszy w 1554 r. przez Robortella[8]. Jednak w dziejach nowożytnej refleksji estetyczno-literackiej zaistniał dzięki przekładowi na język francuski, opublikowanemu w 1674 r. przez Boileau. Przypomnienie antycznego traktatu stało się jednym z elementów toczącego się ówcześnie sporu starożytników z nowożytnikami oraz punktem wyjścia polemik. Włączając się w nie, Boileau ogłosił w latach 1694-1713 własne komentarze do traktatu — *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin*[9]. Nie ma tu miejsca na zasygnalizowanie licznych i różnorodnych problemów poruszanych w pismach Boileau

---

[5] Pseudo-Longinos *O górności*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 100.

[6] Tamże.

[7] Tamże, s. 105, 111.

[8] O europejskiej karierze traktatu Pseudo-Longinosa i jego recepcji por. S. H. Monk *The Sublime. A study of criticals theories in XVIII-century England*, Michigan 1960, s. 10-28.

[9] Tamże, s. 29–95. Por. też J. Brody *Boileau and Longinos*, Genève 1958; o roli wypowiedzi Boileau dotyczących traktatu Pseudo-Longinosa w przebiegu *querelle des anciens et des modernes* pisze T. A. Litman *Le sublime en France (1660–1714)*, Paryż 1971, s. 86–92. Por. też K. Secomska *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach" Perrault*, Warszawa 1991, s. 69–71.

i innych autorów uczestniczących w sporze. W literaturze przedmiotu zwraca się uwagę przede wszystkim na to, że Boileau — odwołując się do wątków podejmowanych przez polemistów — uwypuklił jedną z istotnych spraw zawartych w rozprawce Longinosa: rozgraniczenie retorycznego stylu wysokiego oraz mowy wzniosłej, która może realizować się poprzez dobitną prostotę i zwięzłość. Ta bardzo ważna i trafna obserwacja przyjmuje czasem kształt twierdzenia, że Boileau wprowadził radykalne rozgraniczenie między retorycznym stylem wzniosłym a wzniosłością zasadzającą się przede wszystkim na niezwykłym, zadziwiającym charakterze myśli, które uderzają i wywołują szczególne uczucia[10]. Lektura wstępu poprzedzającego przekład Pseudo-Longinosa, a przede wszystkim — *X* i *XII Refleksji* poświęconych wzniosłości, utwierdza jednak w przekonaniu, że autor *Sztuki poetyckiej* odnosi swe wywody przede wszystkim do mowy wzniosłej, a nie do ogólnej kategorii wzniosłości, sytuowanej poza wypowiedzią słowną (*discours*). Nie ograniczając mowy wzniosłej jedynie do wyznaczników wysokiego stylu, próbuje Boileau w przedmowie do swego tłumaczenia przybliżyć tajemną i niedefiniowalną istotę wzniosłości, pisząc: „U Longinosa trzeba więc rozumieć przez wzniosłość to, co niezwykłe i zadziwiające, to, co — jak to przełożyłem — cudowne w wypowiedzi".[11] Według Boileau o wzniosłości wypowiedzi nie decyduje ani użycie takich czy innych środków stylistycznych, ani nawet charakter przedmiotu, o którym traktuje ta wypowiedź. Aby sądzić o wzniosłości wypowiedzi — mówi on — nie wystarczy po prostu „mieć na względzie rzecz, o której się mówi, ale osobę, która o niej mówi, sposób, w jaki o niej się mówi i okoliczność, w jakiej o niej się mówi, a więc trzeba mieć na względzie, *non quid sit, sed quo loco sit*"[12].

Wzniosłość wypowiedzi jest więc funkcją współistnienia i współdziałania kilku elementów, wśród których osoba mówiącego i okoliczności mówienia grają rolę bardzo istotną. Z jednej strony więc — nadawca winien legitymować się swoistym mandatem upoważniającym do zabierania głosu w owych sprawach szczególnych i niezwykłych. Jest on bowiem rewelatorem ich niezwykłości, ale zarazem — jak pisał o tym Pseudo-Longinos — depozytariuszem i wyrazicielem przekonań wspólnych danej zbiorowości, do której się zwraca. To, co

[10] S. H. Monk *The Sublime...*, s. 31–32.

[11] N. Boileau *Réflexions critiques sur quelques passages du Rheteur Longin* (...), *Préface*, w: *Oeuvres completes*, Paryż 1966, s. 545.

[12] N. Boileau, tamże, s. 551–552.

prawdziwie wzniosłe, nie traci z upływem czasu swej wartości i jest tak samo odbierane przez ludzi w każdym miejscu i czasie. Z drugiej zaś strony — o przyjętym przez nadawcę sposobie mówienia decydować winny okoliczności wypowiadania. A są one inne np. w przypadku dyskursu o tyczących ogółu ważnych sprawach publicznych w wypowiedzi kierowanej bezpośrednio do zbiorowego adresata, inne zaś — w przypadku zjawisk przynależnych raczej sferze przeżywania jednostkowego, choć równie wysoko waloryzowanych w przekonaniu powszechnym. W rozważaniach Boileau na temat mowy wzniosłej dokonuje się więc — obok wielu innych tropów myślowych — swoiste rozwinięcie i uszczegółowienie kategorii stosowności, która nadal pozostaje punktem odniesienia refleksji o sposobach posługiwania się słowem i organizowania wypowiedzi. Jakkolwiek bowiem mowa wzniosła może realizować się poprzez różne środki i zabiegi językowe, to zawsze winna odpowiadać określonym warunkom, które umożliwiają dostrzeżenie i odczucie jej szczególnego charakteru. Boileau nie chce, za Pseudo-Longinosem, ograniczać językowych wyznaczników mowy wzniosłej do — skonwencjonalizowanego już w znacznym stopniu w jego czasach — stylu wysokiego, nie utożsamia jej z nim. Jest znamienne, że koronnym przykładem jakby biegunowo odmiennego osiągania efektu wzniosłości jest pełna patosu prostota frazy biblijnej, wszakże nie jako przykład jedyny; Boileau nadaje tę samą rangę dwu fragmentom dramatów Corneille'a: słynnemu „aby umarł" z *Horacjuszy*, akt II, scena 6 i „Ja" z *Medei*, akt I, scena 4, a w *Réfleksji XII* także z *Atalii* Racine'a, akt I, scena 1 (które w XVIII w. stały się, również w Polsce, obiegowymi cytatami, egzemplifikującymi wywody o wzniosłości).

W refleksji Boileau pojawia się wszakże jeden jeszcze wątek istotny dla rozumienia wzniosłości: sprawa dyspozycji i władz odbiorcy zdolnego do jej dostrzeżenia i przeżycia. Jeśli wzniosłość jest „cudownością", która zachwyca, uderza i daje się odczuć"[13], to wrażliwość czytelnika jest ostateczną instancją, decydującą o rozpoznaniu i doznaniu jej niezwykłego charakteru. Wywód autora *Réflexions critiques* nie wiedzie jednak w kierunku subiektywizacji kategorii podniosłości dyskursu, ani też nie prowadzi ku względności kryteriów przyporządkowania tej kategorii poszczególnych wypowiedzi. U podstaw tego wywodu leży raczej przekonanie o trwałości cech natury ludzkiej, zdolnej odczuć owo szczególne uniesienie mowy wzniosłej i odpowie-

[13] Tamże, s. 546.

dzieć na nie właściwą reakcją emocjonalną. To, co prawdziwie wzniosłe, zawsze i przez wszystkich ludzi zdolnych to rozpoznać będzie odbierane jako wzniosłe — takie założenie odnaleźć można w refleksjach autora *Sztuki poetyckiej*.

W literaturze przedmiotu dokładnie przedstawiono wielką rolę, jaką rozważania Boileau grały w końcu XVII i pierwszej połowie XVIII w. w ożywieniu refleksji estetycznoliterackiej oraz w ugruntowaniu w niej pojęcia wzniosłości[14].Wydaje się, że inspiracje płynące z niektórych sformułowań zawartych szczególnie w *Refleksji X* zaowocowały zwłaszcza w tym nurcie zainteresowań wzniosłością, którego najbardziej dobitnym przejawem były *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (1757) Edmunda Burke'a. Boileau bowiem — stwierdzając, iż wzniosłość (wypowiedzi) jest czymś niezwykłym (*merveilleux*), co porywa, uderza i daje się odczuć[15], dotykał w tych słowach problemu odbiorczego reagowania na mowę wzniosłą, co mogło stać się punktem wyjścia dla ujęć psychologicznych. Ten właśnie motyw zdominował rozważania o wzniosłości, rozwijające się przede wszystkim w estetyce angielskiej.

Dla Burke'a wzniosłość to „najsilniejsze uczucie, jakiego umysł jest w stanie doznawać"[16]. Może być ona wywołana zarówno przez zjawiska natury jak i sytuacje, w jakich znajduje się człowiek, głównie zaś — przez fenomeny budzące grozę, strach a nawet przykrość. Przeciwstawiając tak pojętą wzniosłość kategorii piękna i traktując ją jako sferę indywidualnego, subiektywnego przeżywania i odczuwania świata, Burke — przy użyciu zadomowionego już terminu — mówił o zupełnie innej sprawie i zjawisku niż to, które interesowało antycznych retorów, Pseudo-Longinosa i Boileau.

---

[14] S. H. Monk *The Sublime...*, s. 29–63; W. J. Hipple *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth–Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957; T. A. Litman *Le sublime en France (1660–1714)*, s. 63–103.

[15] N. Boileau, tamże, s. 546.

[16] E. Burke *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 43 oraz *passim*. Koncepcja wzniosłości Burke'a ma obszerną literaturę przedmiotu. Piszą o niej oczywiście wszyscy badacze zajmujący się estetyką XVIII w. (z nowszych opracowań por. np. A. Becq *Genese de l'esthétique française moderne. De la Raison classique a l'Imagination créatrice 1680–1814*, Pisa 1984, t. 1, s. 739–741). Ostatnio przyciąga ona uwagę przedstawicieli postmodernistycznych nurtów badawczych z kręgu dekonstrukcjonizmu, gdzie stanowi zaplecze i punkt odniesienia dla właściwej tym nurtom koncepcji człowieka i kultury. Por. np. P. De Bolla *The Discourse of The Sublime. Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford–New York 1989; F. Ferguson, *Solitude and Sublime*; T. Rachwał *Approaches of Infinity. The Sublime and the Social. Studies in Eighteenth–Century Writings*, Katowice 1993; *„The Most Sublime Act". Essays on the Sublime*, wyd. T. Rachwał i T. Sławek, Katowice 1994.

Przede wszystkim, w tym nowym rozumieniu, wzniosłość nie odnosiła się już (lub odnosiła tylko pośrednio) do szczególnego typu mowy, do wypowiedzi jako ludzkiego wytworu, sytuowała się natomiast w płaszczyźnie relacji między człowiekiem a zjawiskami wobec niego zewnętrznymi. Zarazem pozbawiona została charakteru intersubiektywnego, oderwana od aksjologii utwierdzonej w przekonaniu zbiorowym i potraktowana przede wszystkim jako uczucie doznawane przez samotną jednostkę w izolacji przeżywającą kontakt z niezwykłymi wytworami lub fenomenami natury[17]. Ten typ myślenia i tak rozumiane pojęcie wzniosłości rozpowszechniły się w drugiej połowie XVIII w. i znalazły odbicie w pismach wielu autorów, jak choćby Helwecjusza we Francji, a także — w postaci subtelnej koncepcji estetycznej — w myśli Kantowskiej. Przejawem zmian było również narastające zainteresowanie — także w dziełach literackich — fenomenami natury (i wywoływanymi przez nie przeżyciami), którym przypisywano przede wszystkim wywoływanie uczuć wzniosłych: od majestatu górskich szczytów przez tajemniczość gotyckich zamków i ruin, mroczny krajobraz nocy, do zwiastujących kataklizm ryków wiatru i odgłosów gromu, ale także — okrucieństw oraz sytuacji powodujących dreszcz zaskoczenia lub przestrachu... Wszystko to wyznaczało horyzont upodobań i fascynacji romantyzmu (szczególnie w jego nurcie frenetycznym), choć znalazło oczywiście wyraz w literaturze wcześniejszej, np. w gotycyzmie.

Przedmiotem zainteresowania bywały również sposoby literackiego przekazu tego typu obrazów i doznań. Refleksja ta szła jednak całkiem innymi torami niż wcześniejsze rozważania o mowie wzniosłej, realizującej wymogi utrwalonego w społecznej świadomości *decorum*. Z jednej strony — indywidualne, jednostkowe olśnienia uderzającą niezwykłością rzeczy i zjawisk przestały podlegać zasadom, które kiedyś najpełniej sformułował Boileau, sprowadzając je do zgodności między przedmiotem wypowiedzi, pozycją osoby mówionej, okolicznościami i sposobem mówienia. Przypisanie wypowiedzi cech wzniosłości stało się sprawą indywidualnych niejako decyzji, a nie — realizowania akceptowanych powszechnie zasad. Z drugiej strony — i ta sprawa wydaje się jeszcze ważniejsza i brzemienna w skutki —

[17] W Polsce przejawy zainteresowań tak pojętą wzniosłością dochodzą do głosu już w *Sztuce rymotwórczej* F. K. Dmochowskiego (np. *P.* I, w. 78-90), szerokie przedstawienie wzniosłości („szczytności"), „która nie polega właściwie na stylu" dał Ludwik Osiński w *Wykładzie literatury porównawczej*, wygłoszonym w l. 1818–1830 na Uniwersytecie Warszawskim (por. L. Osiński *Dzieła*, Warszawa 1861–1862, t. 4, s. 46–65).

nowy sposób posługiwania się kategorią wzniosłości umożliwił (i spowodował w końcu) rozerwanie związku między zakorzenionym w świadomości zbiorowej aksjologicznym nacechowaniem spraw i zjawisk a mową wzniosłą (niezależnie od tego, czy realizującą się w ramach spetryfikowanego stylu wysokiego, czy też — w dobitności i celowości formuł zwięzłych i prostych). W sposób pośredni poddana została rewizji przytoczona wyżej formuła Cycerona, mówiąca, iż wymowny jest ten, kto potrafi powiedzieć prosto o czymś zwykłym, wzniośle o wielkim... To, co wielkie, nie było już bowiem jednoznacznie rozpoznawalne i wyróżniane. Taka sytuacja była oczywiście jedną z przyczyn kryzysu literackich gatunków wysokich oraz poszukiwania innych, niż dotychczas w nich stosowane, sposobów wyrażania zachwytów, olśnień i najwyższych uniesień.

Między Boileau a Burke'em dokonało się więc coś bardzo ważnego: nastąpiło naruszenie utrwalonych od wieków zasad budowania dyskursu językowego oraz będących ich fundamentem przekonań aksjologicznych. Dokonywały się też subtelne, choć bardzo istotne przesunięcia znaczeniowe pojęć określających te przekonania. Kategoria wzniosłości — ze swoim silnym nacechowaniem wartościującym — miała swoje naturalne miejsce i sens w tamtej całości. Wyjęta z niej i poddana różnorodnym obróbkom semantycznym, czy ma coś wspólnego z tym, czym była u swych źródeł? Posługując się utrwalonym od wieków pojęciem w dziś tylko zrozumiałych kontekstach i znaczeniach, sprawiamy wrażenie naturalnej jedności i ciągłości, gdy w istocie utrwalamy pomieszanie miar i języków w dzisiejszej wieży Babel.

*Maria Janion*
*Maria Żmigrodzka*

# Gorzkie arcydzieło*

W poetyckiej biografii bohatera Słowackiego Kordian i Szczęsny Kossakowski, stanowią dwa warianty postaci młodzieńca, przeżywającego swój los w zderzeniu dylematów egzystencji i konfliktów najnowszej historii Polski. Hetmanowicz Kossakowski i warszawski podchorąży nie są ahistorycznymi kalkami stereotypowego dziecięcia wieku, choć w ich życiorysach dostrzec można zarys podobnego dramatu egzystencji. Dojmujące przeżycie nieautentyczności własnego istnienia, antynomie samowiedzy i samooceny, zachwianie czy wręcz utratę poczucia tożsamości. A jednocześnie przekonanie, że ocalenie przynieść może jedynie wysiłek autokreacji, wsparty przecież o „wielką myśl", o wartości ponadindywidualne.
Ci bohaterowie romantyczni odziedziczyli jednocześnie po Mickiewiczowskim Konradzie ostre postrzeganie dylematów ludzkiego działania w historii jako pytań o relację między prometejską jednostką a zbiorowością. Znaczenia doszczętnie a pochopnie ośmieszonych rozterek samotnego rewolucjonisty szlacheckiego nie da się zlekceważyć, a nawet ograniczyć. Nie dotyczą bowiem wyłącznie taktyki

* Tekst referatu wygłoszonego na konferencji IBL PAN pt. „13 arcydzieł romantycznych" (listopad 1995).

politycznej, czy historiozoficznych przeświadczeń o dziejowej roli herosów, czy nawet systemu wartości moralno-obywatelskich. Kryje się tu również doniosły problem autoafirmacji bohatera jako pytanie o granice autonomii jednostki, o szanse oraz wartość myśli i czynu. Obaj bohaterowie uwikłani są w konflikt nie ze stereotypowym romantycznym „światem", lecz z przedstawicielami konkretnych historycznych poglądów i postaw moralnych. Odczuwają równie silną potrzebę akceptacji i współdziałania otoczenia, jak pogardę dla „karłów", „marionetek", „tłuszczy". I losem ich jest taka sama, choć inaczej motywowana niezdolność do historycznego działania czy też nieuchronność jego klęski.

Natomiast w przeciwieństwie do Kordiana, Szczęsny w nierównie mniejszym stopniu osiąga świadomość własnej tożsamości i zdolność ustalenia hierarchii wartości, umożliwiających działanie. Kordian odnajduje sens i sankcję moralną dla swych decyzji — dla swojego życia i śmierci — w kontakcie z wartościami, które patronować będą wszystkim porozbiorowym postawom niepodległościowym — w nienaruszonym przez małość czasów niewoli dekalogu „dawnych Polaków". Szczęsny, rozdarty między narzucane mu przez zwalczające się obozy polityczne sprzeczne wzorce obywatelskich powinności, potrafi im przeciwstawić tylko na chwilę — na zawstydzającą chwilę — amoralną postawę kondotiera. Sankcji dla swych działań, a jednocześnie motywów autokreacji spróbuje poszukać nie w patriotycznej wspólnocie, lecz w „wyższości natury", przyznawanej mu przez „zwierzęcy instynkt chłopów", w niewolniczym posłuchu sprzedajnych arlekinów partii hetmańskiej.

*Kordian* otwierał — nie od razu, oczywiście, zaakceptowany przez współczesnych — ciąg utworów włączających dramaty Słowackiego w główny prąd romantycznej poezji narodowej. Ten znamienny zwrot twórczy został wszakże wymuszony niejako przez czynniki zewnętrzne, przez temperaturę życia politycznego emigracji polistopadowej i przez sytuację literacką — pojawienie się *Dziadów cz. III* i *Wacława dziejów*. Wobec nich określić się musiał poeta. W *Kordianie* został przynajmniej utwierdzony niepodważalny system wartości moralno-obywatelskich, choć polityczny sens walki pozostał niejasny wobec milczenia ukrytego Boga. Przedstawiona została również szansa wielkości człowieczej, ale heroiczny wzorzec protagonisty dramatu narodowego zakwestionowała klęska rewolucyjnego „niedoczynu". Prawdopodobnie nie będzie końca sporom, czy była ona skutkiem

słabości bohatera, skarlenia społeczeństwa, nieprzezwyciężonych antynomii moralnych ludzkiego działania historycznego, czy — już i tutaj — tajemniczego fatum zagłady.

*Horsztyński* podjął dylematy *Kordiana*, przynosząc próbę przemyślenia ich na nowo. Utwór ten można w pewnym porządku myślenia uznać za cofnięcie się o krok. W głąb historii, w splot konfliktów towarzyszących ostatnim latom dawnej Rzeczypospolitej, ale i o krok w stosunku do wzoru Polaka czasów porozbiorowych. A może oznacza to również nawrót do wątpliwości jakoby rozstrzygniętych i problemów jakoby rozwiązanych?

Szczęsny nie zdobył się na dokonanie wyboru, który ocalił sens życia Kordiana. O wyborze miał decydować tym razem nie konkurs idei i wartości rewidowanych u progu nowego wieku, lecz wplątanie bohatera w historyczne konflikty schyłku starego świata. „Graf Kordian" był bliski preparatowi romantycznego bohatera problematycznego. Postać Szczęsnego skłania natomiast do stawiania pytań o bagaż przeszłości, jakim obciążony został XIX-wieczny bohater Polaków.

Na pewne pytania z tego właśnie zakresu nie da się znaleźć ostatecznej odpowiedzi, i to nie tylko wskutek stanu tekstu dramatycznego — nieukończonego, czy też zdefektowanego. Przenikliwe i na ogół rzadko kwestionowane, Kleinerowskie propozycje uzupełnienia luk fabularnych pozwalają przypuszczać, że przed końcową katastrofą musiałoby dojść przynajmniej do jeszcze jednej rozmowy Szczęsnego z Nieznajomym. Chciałoby się bowiem z niej wyczytać nie tyle dające się łatwiej zrekonstruować motywy, rozstrzygające ostatecznie o domniemanej samobójczej decyzji Szczęsnego, ile bardziej precyzyjny zarys postaci jego przyjaciela. Miał on reprezentować siłę historyczną, która określać będzie w sposób decydujący polityczny klimat życia polskiego po utracie niepodległości.

Nieznajomy wszakże — zgodnie ze swym dramatycznym emploi — nie mógł być postacią wyrazistą. Towarzysz i wysłannik Jasińskiego, w którym Słowacki — podobnie jak Mickiewicz koncypujący swój francuski dramat — widział nie jakobina, lecz przywódcę powstania wileńskiego, jest, jak wynika z aluzji tekstu, patriotą i demokratą. Gardzi wszakże nie tylko szlachecką hałastrą partii hetmańskiej, lecz i „wyjącym jak hiena" plebejskim tłumem morderców i grabieżców. Są to jednak przeważnie aluzje dlatego również, że rola współczującego powiernika rozterek i udręk Szczęsnego przesłania reprezenta-

tywność Nieznajomego jako człowieka owej „drugiej Polski", o której chciał mówić w dramacie o Jasińskim Mickiewicz.
Nieznajomy przeżyje katastrofę „spróchniałego świata" jako sygnał i niedopowiedzianą nadzieję ciągłości dziejów narodu. Jako kreacja literacka kończy jednak w *Horsztyńskim* swoją karierę, przynajmniej w pierwszoplanowych dziełach romantyzmu polskiego. Jest różny od galerii innych Nieznajomych z wcześniejszych utworów polistopadowych. Nie jest szatanem, ani symboliczną projekcją świadomości czy nieświadomości bohatera. Miał być postacią tajemniczą, lecz rzeczywistą — pozostał czystą potencją patriotycznego czynu.
Pełnię konkretności charakterystycznej, a nawet rodzajowej uzyskał natomiast w dramacie „spróchniały świat" Polski przedrozbiorowej, którą zagrzebać miały symboliczne ruiny zamku Kossakowskich. Zagłada i dawność — ruina oraz dystans historyczny i obyczajowy — to cena romantycznego realizmu.
„Spróchniały świat": tak brzmi wyrok, jaki Nieznajomy wydaje na Hetmana i jego stronnictwo. Ale „spróchniałym drzewem" nazywa całą Polskę zrozpaczony Horsztyński. Śmierć lub obłęd stają się losem wszystkich postaci dramatu. Logika zagłady przejawia się w haniebnej kaźni zdrajcy i w samobójstwach postaci usytuowanych na przeciwległym krańcu moralnej skali dramatu. W obłęd popadnie Salomea i Sforka — błazeńskie, krzywe zwierciadło egzystencjalnych rozterek bohatera. A czyż można zakładać ocalenie Amelii — ofiary najniewinniejszej, ale i najmniej świadomej otaczającej ją grozy i podłości?
Bohatera niszczy w poważnej mierze ciśnienie konfliktu historycznego. Szczęsny ustawiony został w wyostrzonej dramatycznie opozycji wobec Hetmana i Horsztyńskiego, wobec zdrajcy i męczennika. Nie pociąga to za sobą przecież prostego, ani jednoznacznego rozkładu świateł i cieni. Nienawiść rodowa zazębia się ze sporem politycznym i współdziała z nim w zagładzie i pałacu i dworku — niemniej są to konflikty raczej komplikujące sytuację, a nie paralelne czy dopełniające się. Znieprawienie i zdrada wtargnęły bowiem w prywatną tkankę staropolskiego życia, powodując zaskakujące powikłania tradycyjnego emploi czcigodnego starca, strażnika tradycji, i szlachetnego młodego amanta. Horsztyński ucieka w samobójstwo (a przecież „nie zabijali się Polacy starzy..."), co więcej przydzielona mu została rola uwodziciela cudzej żony, a nawet niedoszłego mordercy, planującego zabójstwo gościa „w szlacheckim domu". Szczęsny z kolei

ucieka przed nieszczęsną miłością do Amelii i przed wyborem między zdradą kraju lub ojca w małe, „prywatne" zdrady podławych romansików. Patetyczny dylemat: anielska, wzniosła miłość lub „rozpusta" pojawiał się nierzadko w losach bohatera romantycznego, ale z reguły wówczas, gdy miłość była jeśli nie jedynym, to przynajmniej podstawowym zwornikiem świata wartości.

Trzy główne postacie dramatu wiąże skomplikowany splot kłamstw i zdrad, win i zaniechań. Każda z nich jest też w jakimś stopniu odpowiedzialna za zgubę dwóch pozostałych antagonistów. Zmarli pociągają za sobą do grobu żyjących, oszukani oszukują, by znów paść ofiarą oszustwa. Prawda jednak też nie może przynieść ocalenia w mrocznym świecie *Horsztyńskiego*. Miłosnego dramatu Szczęsnego nie rozplątałoby ujawnienie tajemnicy urodzenia Amelii, gdyż cenę stanowiłaby hańba jej matki.

Jeśli Szczęsnego postrzegano jako polskiego Hamleta, to jest to Hamlet *à rebours* — przygnieciony nie dziedzictwem wielkości, lecz podłości ojca, a nierównie boleśniej i może głębiej niż duński książę rozdarty. Miota się między „rzymskim" obowiązkiem patriotycznego ojcobójstwa a synowską miłością, wybuchającą najsilniej w momencie najcięższego przeżycia rodowej hańby.

*Horsztyński* stanowi jedną z najgłębszych wersji szekspiryzmu w twórczości Słowackiego. Analogie nie wyczerpują się tu w atrakcyjnych czytelniczo aluzjach, lecz sięgają w strukturę świata i losu. Jest to świat bez Boga, w którym rządzi przecież tajemnicze prawo zniszczenia. W ten sposób tragiczny wymiar egzystencji współgra z tragizmem historii. I na XVIII-wiecznej Litwie miażdży ludzi fatum zbrodniczej historii społeczności skażonej, żyjącej fałszem, w której nie ma miejsca na idyllę. Szekspirowski klimat służalstwa oraz intryg dworskich ukształtował — za pomocą aluzji literackiej — styl rozmowy Szczęsnego z Ksińskim, a także rozmowę Szczęsnego z Amelią, co romantyk podkreśla ostentacyjnie („życzę ci, wstąpić do klasztoru...").

Niemożność porozumienia międzyludzkiego, semantyczna dysfunkcja języka, jest wszakże immanentną cechą dialogu *Horsztyńskiego*. „Gdy dwóch mówi to samo, to nie jest to samo". Ludzie mówią nie do siebie, ale „obok siebie", prowadząc — jak bohater — dialog wewnętrzny. Nawet jednak zwroty padające w pojedynkach słownych czy poufnych jakoby zwierzeniach mają w istocie odmienne znaczenia lub zawierają nadwyżkę sensów ukrytych, niezwerbalizowanych,

czy też wręcz sprzecznych ze znaczeniem dosłownym. Rozpad dialogu, to albo obcość pojęć i hierarchii wartości, albo cecha świata opartego na intrydze i kłamstwie.

Narzuca się tu więc jeszcze jeden adres literackiej, polskiej inspiracji: *Maria* Malczewskiego, w której źródłem egzystencjalnych cierpień bohaterów jest nie tylko kruchość i przemijalność ziemskiego bytu, lecz także jego moralne skażenie i fałsz, ucieleśnione we wszechwładnej Obłudzie. W perspektywie poematu Malczewskiego Obłuda miała jednoznacznie charakter kwalifikacji moralnej, uzasadnionej nie społecznie ani historycznie, lecz egzystencjalnie.

Taki charakter przypisać też chciała koncepcji dialogów *Horsztyńskiego* analizująca je szerzej Maria Kalinowska. Nie wydaje się jednak, by „przerwanie komunikacyjnej łączności", czy wręcz uchylanie się bohatera „od nawiązania pełnej, dwustronnej komunikacji", jak chce autorka, było rezultatem wyrzeczenia się przez Szczęsnego „pozycji podmiotu". W tak istotnej dla tonacji dramatu pierwszej rozmowie Szczęsnego z Amelią bohater okazuje, czy raczej udaje, ostentacyjne roztargnienie. Traktuje wymijająco lub nawet przedrzeźnia uczuciowe uniesienia siostry. Dialog pomyślany jest przy tym jako barokowa niemal zabawa w echo. Ale jest to echo bardzo przewrotnie kaleczące sens wypowiedzi rozmówczyni. Szczęsny ma bowiem i o domu i o świecie wiedzę nierównie głębszą i bardziej gorzką niż uwięziona w naiwnej ufności Amelia. Odczytuje lepiej znaki otaczającego go życia. Odkrywa bez złudzeń prawdę historii — rolę swego ojca i prawdę przeznaczenia — swą miłość do Amelii jako miłość niemożliwą. I tak jednakże wzbroniony jest mu dostęp do pełni prawdy.

Szczęsny, podobnie jak Hamlet, góruje nad otoczeniem zdolnością do rozszyfrowania ukrytego wzoru rzeczywistości. Świadomość jednak nie może go ocalić, ani podsunąć wzorów działania. Bohater szamoce się w narzucanych mu przez otoczenie maskach, suflowanych intencjach, próbach manipulowania jego wolą i czynnościami. Zablokowany w dwuznacznej roli syna i dziedzica zdrajcy, zakochany we własnej siostrze, szuka ucieczki w romansach żałosnych i przynoszących niesmak, lecz niszczących wszystkich wokoło.

Bohater krojony „na miarę Fidiasza" nie ocali ani ojca, ani Polski. Bohater świadomy fałszu świata nie rozwiąże zagadek własnego losu, a samowiedzę uzyska dopiero w momencie samobójczej decyzji. Czynami, do których okazał się zdolny Szczęsny, są samozagłada i niezamierzona zguba wszystkich mu bliskich oraz zatarcie śladów istnienia

swego rodu. Szaleńcze a zimne rozgoryczenie niszczy nawet romantyczną świętość pamięci. Szczęsny nie pragnie przecież pozostawić po sobie — jak Kordian — wspomnienia róży.
Tragizm Szczęsnego to szczególnie gorzka wersja uwikłania bohatera w bezwyjściową kolizję wartości. Są to bowiem wartości przedstawiane niejednoznacznie i kwestionowane przewrotnie. Ojciec jest sprzedawczykiem i zdrajcą. Polska dawna próchnieje, a nową zawładnąć może chamska tłuszcza. Opowiedzenie się po stronie ojca oznacza spodlenie bohatera, a wybór obowiązków patriotycznych nie może oprzeć się na pełnej identyfikacji bohatera z ich, cząstkowymi zresztą, racjami. Jedyną wartością łączącą świat pojęć wszystkich bohaterów jest honor, godność rodu i nazwiska, duma — która wyrodzić się może w zbrodniczą Hetmańską pychę lub w „zawrót głowy" Szczęsnego, upojonego marzeniem o rzuceniu światu zbrodniczego wyzwania, o wielkości zbrodni. Nie ukształtowanie w pełni nowożytnego etosu obywatelskiego nie tylko pozwala otoczeniu Szczęsnego na manipulację jego wolą i decyzjami. Uniemożliwia mu też samowiedzę, ustalenie właściwej proporcji moralnej ludzi i zdarzeń:

wypadki wydają mi się raz tak wielkie, że nie śmiem stanąć przy posągu olbrzyma, bojąc się, aby mnie ludzie nie wzięli za karła... drugi raz wypadki wasze zdają mi się tak małe, że boję się rozgnieść ludzi, chodząc nieuważnie.

Udręczony bezwyjściową sytuacją, daremnością „przerabiania ciągle nicości na wielkość olbrzyma", Szczęsny dokonuje zdumiewającej u romantycznego bohatera abdykacji — rezygnuje ze swej wolności, z autonomiczności swej woli — zdaje się na ślepy los, na wróżby siostrzanej margerytki, na wynik karcianej gry z szulerami. Gra konieczności i przypadku okazuje się niszcząca.
Uciekając przed fatum swej sytuacji rodzinnej i moralnej bohater ponosi ostateczną klęskę za sprawą tragicznych lub groteskowych przypadków. Konieczność zguby rodu, wpisana w mechanizm poetyckiego świata, realizuje się przez zawęźlenie drobnych incydentów, a śmieszność zarazem rozsadza i potęguje grozę katastrofy. W tragedii tak okrutnie demaskatorskiej musiała więc ulec degradacji kategoria tragicznej wzniosłości. Ingerencja błazeństwa to już tym razem ani konsekwencja szekspiryzmu, ani grająca kontrastowymi walorami estetyka Wiktora Hugo, lecz bezlitosne obnażenie podszewki kondycji ludzkiej.
Szczęsny upaja się wzniosłym przeżyciem harmonii bytu i jego nie-

biańskich perspektyw, ale wie, że jest to tylko przeczucie ulotne i krótkotrwałe, nie mogące stać się fundamentem życia. W skali człowieczej wzniosłość jest natomiast pojęciem dwuwartościowym. W rozterkach bohatera moralna wzniosłość narodowej martyrologii i obywatelskiej cnoty rywalizuje z urokiem demonicznego patosu kondotierskich zbrodni. Są to dwie szanse lunatycznego kroczenia nad przepaściami — „po gzymsach gmachu" — stanowiące kuszące wyzwanie dla dumy indywidualisty. Pokusa wielkości rycerza fortuny zostanie podważona i ośmieszona przez błazeńskie manewry „republikańskich" stronników Hetmana. Ale gorzka starość Horsztyńskiego każe mu oskarżać także „nicość poświęcenia się".

Perypetie estetycznej kategorii wzniosłości są — z dzisiejszego punktu widzenia — niezwykle znamienne dla stanu myśli nowoczesnej i ponowoczesnej. Burke i Kant w pewnej mierze przeciwstawili sobie piękno i wzniosłość. Dla obydwu przykładem odczucia przyjemnego piękna był widok ukwieconej łąki, zaś widok gór z postrzępionymi i ośnieżonymi szczytami wywoływał przede wszystkim wrażenie grozy, jakkolwiek też połączone z pewną przyjemnością; była to dla Kanta „wzniosłość przerażająca". Doświadczenie zatem piękna to przyjemność, doświadczenie wzniosłości to groza i trwoga. J.-F. Lyotard wyostrzył te przeciwieństwa, doświadczeniu piękna przypisując ukojenie i pocieszenie, doświadczeniu wzniosłości zaś ból, smutek i lęk przed unicestwieniem. Za główne osiągnięcie myśli Burke'a Lyotard uznał „wykazanie, że wzniosłość wzniecona jest przez groźbę, iż nic dalej się nie wydarzy", a więc przez doświadczenie zagrożenia pustką. Romantyzm nieraz wzniosłość kojarzył z cierpieniem, ale zbawczym, prowadzącym do piękna i harmonii. Jednak można przypuszczać, że Słowacki, zresztą wyłącznie w *Horsztyńskim*, na miarę romantycznego radykalizmu myślowego, oddaje stan zachwiania dotychczasowego stosunku do piękna nawet zachwycającej grozy, wzniosłość stawiając na progu otwierającej się nicości. A potem zwłaszcza okres mistyczny w jego twórczości przywróci równowagę, ale będzie ona szczególna: wiara w totalną transfiguracją duchową umożliwi powrót do dawnej pełni znaczeń, również piękna i wzniosłości, tutaj połączonych w kulcie morderczo-mistycznej machiny świata.

Między nieszczęśliwego bohatera o ironicznym imieniu Szczęsny a tworzony przez niego projekt wielkości wkradła się ironia, która przenika najdrobniejsze włókna gęstej tkanki dramatu i stanowi jego

dominującą tonację. Nie jest to jednak Schleglowska ironia romantyczna. Obnaża nie cechy dzieła i czynności twórczych artysty, lecz charakter ludzkiego istnienia. Wahnięcia, załamania tonu, antynomiczność ocen i huśtawka nastrojów to nie konsekwencja uczuciowych rozterek bohatera i chwiejności wyznawanej przez niego skali wartości, lecz strukturalny przejaw nierównowagi bytu. Dramat wykorzystuje wszystkie chyba odmiany klasycznej ironii retorycznej, stosując zróżnicowane techniki inwersji semantycznej — od autoironii do pogardliwego sarkazmu wobec przeciwnika, od sakramentalnej „nagany w formie pochwały", szytej bardzo grubymi nićmi, a nie rozpoznanej jedynie wskutek głupoty rozmówcy, do ukrywania sygnałów ironii dla oszczędzenia wrażliwości bliskiej osoby. Różnorodne są też funkcje ironii. Służy ona drwinie i mniej lub bardziej manifestacyjnemu zaznaczaniu swej przewagi nad otoczeniem. Sprzyja kamuflażowi, ukrywaniu swych myśli oraz intencji przed wrogimi machinacjami szpiegów Hetmana, bywa też formą *reservatio mentalis*. Jako autoironia natomiast wyraża gorzki dystans wobec własnych udręk i rozpaczliwą niepewność bohatera. Wie on, że w życiu „trzeba być aktorem krotofili... i tragedii". Doświadczył tego w groteskowym wspomnieniu o swych pijackich wyczynach w ptaszarni — i jego też — zapewne nie całkiem uświadomionym losem stanie się istnienie ukrytego, kretyńskiego sobowtóra. Podstawowe pytania, jakie stawia sobie Szczęsny poszukując własnej tożsamości: „Co to ja?" i „Co ja myślę?" znajdą parodystyczne echo w błazeńskim formularzu i w bełkocie wariata. Antynomia ironicznie kontrastowanych jakości emotywnych i estetycznych stanowi paralelę antynomii sensów i wartości tragedii. Wszystko, cokolwiek się dzieje i cokolwiek się mówi w tekście, ma dwoiste znaczenie i w rezultacie obraca się przeciw bohaterowi, ujawniając ironię przewrotnego losu.

Ironia losu to pojęcie nie dosyć precyzyjnie formułowane, ale często obecne w świadomości romantyków, przede wszystkim niemieckich. Ludwik Tieck dopatrywał się jej przykładów zwłaszcza w dramatach szekspirowskich. Przeświadczenie, że człowiek jest bezsilną ofiarą losu, igrającego złośliwie jego słabością i jego niewiedzą, było jedną z artykulacji romantycznego pesymizmu egzystencjalnego. Ironię tragiczną wywodzono ze źródeł antycznych i dostrzegano w konfrontacji niewiedzy czy złudzeń bohatera z nieubłaganą potęgą ślepego przeznaczenia. Słowacki romantycznie wyostrzył bezlitosne funkcjonowanie ironicznego mechanizmu klęski człowieka. Tu zwycięstwo

wiedzy nad niewiedzą, ujawnienie prawdy, jasność świadomości bohatera zależy od drobnego, groteskowego zdarzenia. Ale tak niewiedza, jak — można się tego domyślać — poznanie prawdy w równym stopniu pchnąć muszą bohatera do nieuniknionej zguby. W tym sensie *Horsztyński* jest nie tylko tragedią operującą ironią, lecz tragedią ironiczną.

Tajemniczy utwór romantyzmu jenajskiego z 1804 roku *Nocne straże Bonawentury* przedstawia nieco podobną konstelację jakości estetycznych. Jeden z badaczy tego dziełka, którego autorstwo przypisywano Jean Paulowi, Schellingowi, Hoffmannowi, wreszcie Klingemannowi, zwraca uwagę na nowe funkcjonalne użycie ironii jako formy językowo-literackiej, za pomocą której można reagować na świat rozdwojony, na jego sprzeczności, jego groteskowość, jego nie-samowitość (*Un-Heimlichkeit*) i labiryntowość. W pewnym momencie romantycy, jak Słowacki, zobaczyli nie białą, monumentalną rzeczywistość bez skaz, lecz pstrą, różnokształtną, rozrywaną sprzecznościami. Nie wynikało z tego jednak bynajmniej jakieś radosne upojenie. Bonawentura pisze, że chodzi o to, by wytrzymać „przeklętą sprzeczność we mnie". Romantyków nurtowało przeświadczenie, że zderzenie skończoności człowieka z nieskończonością kosmosu przynosi efekt rozdzierający — ironiczny, ale i melancholiczny. Dysonansowi i deziluzji świata jako szpitala dla wariatów towarzyszy żałobne opłakiwanie „braku" — braku całości. Na jej miejsce pojawia się przygodność bytu, który w literaturze romantycznej opisywany bywa w kategoriach bądź absurdu, bądź ironii tragicznej. „Nienasycenie" łączy się z „rozproszeniem", ironia z melancholią. Taką właśnie postawę reprezentuje Szczęsny.

Baudelaire, który w *Kwiatach zła* zamieścił kontrastowy, ironiczno-melancholiczny *Romantyczny zachód słońca*, wyrzucał w niewysłanym *Liście* do Janina, że wyrzekł się dawniej uprawianej frenezji i ironii. Baudelaire wielbił „żałobne obrazy", „obrazy zasmucające", „sprzeczności i dysonanse", które Janin obecnie potępiał i odrzucał. Wymieniał Byrona i Poego jako gwiazdy pierwszej wielkości na melancholijnym niebie nowoczesnej poezji. Połączenie przerażającego z błazeńskim, ta Apokalipsa bez zbawienia, ma być stylem nowożytności.

Gorzkie arcydzieło Słowackiego, tak odmienne i niezwykłe w tonacji, położone jest na tym rzadko uczęszczanym przez polskich romantyków trakcie.

*Maria Cieśla-Korytowska*

# O wzniosłości *Dziadów*

Myślę, że wszystkich uderza to, jak ważną rolę w budowaniu III części *Dziadów* odgrywa wzniosłość. Jest ona oczywista tak dla czytelników, jak i dla widzów. Podobnie jak — po zastanowieniu — to, że pozostałe części tego dramatu Mickiewicza nie są zbudowane na wzniosłości; pojawia się ona w niektórych miejscach, ale nie jest ich elementem konstytutywnym.

Czy działanie poety było świadome i zamierzone? Czy wzniosłość, jako kategoria estetyczna, była dla niego ważnym czynnikiem, w oparciu o który ukształtował materię poetycką swego dramatu (jego najważniejszej części) i warstwę sensów, także tych najgłębszych?

Trudno byłoby stwierdzić, czy Mickiewicz miał jakąś spójną koncepcję wzniosłości, ku czyim poglądom się przychylał; nigdzie bowiem nie wypowiadał się na ten temat jako teoretyk: estetyk bądź filozof.

Czy oznacza to jednak, że swojego dramatu, tego, który posłużyć miał mu w przyszłości jako przedmiot analizy (przyszłego, wyidealizowanego i profetyzowanego „dramatu słowiańskiego"), nie zbudował świadomie na zasadzie wzniosłości? A jeśli jednak tak, to na jakiej? Jak owa wzniosłość powstaje, jak jest budowana, w oparciu o jakie założenia, koncepcje, czy zabiegi? Czy, jako poeta, Mickiewicz kreuje wzniosłość instynktownie, czy w oparciu o jakieś założe-

nia (estetyczne, ideologiczne)? Na te pytania warto chyba próbować odpowiedzieć, choć odpowiedź nie przyjdzie łatwo.
Mickiewicz, po latach od napisania *Dziadów*, podjął zagadnienie wzniosłości w wykładach paryskich:

U Słowian, jak mówiłem, instynkt boski, duch, jest w wyższym może stopniu rozwinięty niż u jakiegokolwiek innego ludu; stąd ich skłonność do wszystkiego, co religijne, co głębokie i wzniosłe, stąd to ustawiczne zapuszczanie się w przeszłość i w przyszłość, ta obojętność dla teraźniejszości.[1]

Wzniosłość jest tu przeciwstawiona szyderstwu („poezje szydzące"), które jest skutkiem działania rozumu, i przedstawiona jako efekt działania intuicji, imaginacji i uczucia. Wzniosłość występuje więc u niego w opozycji do satyry, tak jak idylla u Schillera. Wymieniona zostaje obok tego, co głębokie i religijne.
Analizując *Wacława dzieje* przeciwstawia „uczucia szlachetne i podniosłe", „miłość rodzaju ludzkiego" — suchemu, martwemu i logicznemu wykładowi, jaki daje chrześcijaństwu duchowieństwo, i mówi:

[...]myśl wysoka jest świadectwem wzniosłego serca, [...] ta wysoka myśl, zrodzona z serca, tworzy dzielne czyny, [...] prorocy łącząc przeczucie i wiedzę dają świadectwo prawdzie. Wszystko ma więc początek w sercu.[2]

Nie mamy tu co prawda do czynienia z Kantowskim i Schillerowskim przeciwstawieniem rozumu i wyobraźni, lecz, w przypadku Mickiewicza (jak wskazuje przyjrzenie się u niego pojęciu i kategorii czucia, a w tym przypadku jego hipostazy — serca), jest to przesunięcie nieznaczne — swoista „emocjonalizacja" kategorii wyobraźni. Jest to jednak już inny, choć niezmiernie pasjonujący temat.
W wykładzie III kursu IV Mickiewicz zbliża do siebie z kolei pojęcia intuicji, natchnienia i wzniosłości (czy, jak mówi, „podniosłości"), to ostatnie pojmuje jako szlachetność, wielkość, wyjątkowość:

Wielcy ludzie wszystkich wielkich epok twórczych, ci, co tworzyli prawa, co odnosili zwycięstwa, co przynieśli światu ułamki wyższej filozofii i arcydzieła sztuki, wszyscy oni są podobni między sobą; wszyscy działali pod wpływem tegoż samego ducha i wpływ, jaki na bliźnich wywierali, był zawsze tejże samej natury, posiadał też same znamiona.[3]

---

[1] A. Mickiewicz *Literatura słowiańska*, kurs II, wykład X, w: *Dzieła*, Warszawa 1955, t. X, s. 208.
[2] Tamże, wykład XXX, s. 389.
[3] Tamże, kurs IV, wykład III, t. XI, s. 346.

Traktuje wzniosłość jako immanentną w stosunku do wszelkiej działalności, nie tylko artystycznej; jest to kategoria przysługująca rzeczywistości. Jest ona ponadto związana w sposób szczególny z postawą tych, których Schiller określiłby mianem „pięknej duszy"; generalnie rzecz ujmując, można powiedzieć, że wzniosłość dostrzega Mickiewicz przede wszystkim w człowieku (indywiduum lub zbiorowości), i traktuje jako swoistą skłonność, impuls, motywację — ale i przymiot.
Zaskakujące jest to, że, mówiąc o wzniosłości w duchu w gruncie rzeczy Kantowsko-Schillerowskim, Mickiewicz powołuje się (czy raczej odwołuje) na Edmunda Burke'a, i to traktując go jako „hasło wywoławcze" raczej, niż jako prawdziwy punkt odniesienia (w cytatach wybiera to, co dlań niekoniecznie najbardziej charakterystyczne). Jak wiemy poeta od najmłodszych, filomackich lat znał jego teorię; Burke'a tłumaczył bowiem filomata Józef Kowalewski.
W *Literaturze słowiańskiej* Mickiewicz cytuje takie oto słowa angielskiego estetyka:

Kiedy nas uderza coś wzniosłego — powiada — odczuwamy jakiś mimowolny dreszcz. Pierś nam się podnosi, oko otwiera szerzej.

Podkreśla więc r e a k c j ę odbiorcy na wzniosłość, reakcję fizjologiczną i psychiczną zarazem. Przesuwa tym samym akcent z wzniosłości jako cechy przedmiotu na zdolność do jej odczuwania. Jest ona dla niego wyznacznikiem pełnego człowieczeństwa, tak, jak je pojmuje:

Ci, co doznają takiego wrażenia, przybierają mimo woli postawę odpowiednią uczuciu wydanemu w dziele sztuki. Taki jest więc wpływ wzniosłości w naturze i sztuce na tych, którzy ją odczuwają. Cóż stanowi znamię zgrzybiałości epoki kończącej się? Oto brak siły zdolnej wzniecić w ludziach takie uczucia. Kiedy prawodawcy starożytnego Rzymu, kiedy mówcy i rządcy nie mieli już tego ognia, tego natężenia życia [...], wtedy to nadszedł koniec świata rzymskiego i ku wielkiemu zdumieniu starożytnego świata spotykano ludzi nowych, których nowa siła, chrześcijaństwo, rzuciła nagle pełnych życia pomiędzy zgrzybiałą społeczność. Jeśli trzeba być natchnionym, żeby sprawiać takie skutki, to aby je odczuć, potrzeba mieć duszę podniosłą i zdolną wzlecieć za ludźmi natchnionymi w przyszłość. Potrzeba tego, co Schelling nazywa osobnym organem. Ów szacowny organ nie jest dany wszystkim narodom i że w obrębie jednego narodu nie wszyscy posiadają go w równym stopniu[...]. Poszukajcie nakreślonego przez Edmunda Burkego typu ludzi wrażliwych na wzniosłość.[4]

Rozwijając dalej swą myśl, wskazuje Mickiewicz na gest sięgania po szablę, jako odruchową, mimowolną reakcję na wzniosłe słowo. Mówi o „organie wielkich uczuć, będącym źródłem wielkich czynów":

[4] Tamże, s. 346-347.

Otóż aby pojmować sztukę, aby pojmować filozofię, a nawet aby pojmować przyszłość, trzeba koniecznie dobyć z naszego wnętrza ten boski ton, który w nim gości; trzeba koniecznie podnieść się do stanu, jaki przed chwilą opisałem. Naród tak podatny do pojmowania rzeczy podniosłych, zapalania się ku nim, realizowania ich, zawdzięcza te przymioty długiej tradycji poświęcenia, walk, ofiar. Nie będzie mógł nawet zachować w sobie i doskonalić tych przymiotów, jeśli nie będzie pamiętał o owym stanie, jeśli nie będzie się ustawicznie zagłębiał w owo tradycyjne ognisko, aby otrzymać iskrę elektryczną wytryskującą z tak daleka i aby udzielać jej każdemu, kto się do nas zbliża. [...] Kto niezdolny wzruszyć się myślą o rzeczach wielkich i boskich, ten nie należy do naszego narodu, to nie czysty Słowianin. Z tym światełkiem przebiegając dzisiejsze społeczeństwo, można by łatwo znaleźć drogę do przyszłości.[5]

Wzniosłość wprzężona zostaje przez poetę, jak widzimy, w służbę ideologii, która zajmowała wówczas, gdy mówił te słowa, wszystkie jego myśli. Zdolność do odczuwania jej uznaje za swego rodzaju „organ kolektywny" narodu (a zwłaszcza jego niektórych przedstawicieli), a w domyśle — szczególną cechą narodową (w duchu Herderowskim), tak jak o tym była mowa przy charakteryzowaniu Słowian.

Jednakże zapał, niezwyczajne drgnięcie ducha, które wynosi człowieka ponad niego samego, nie ma w sobie nic mistycznego, nic urojonego. Nie sami tylko artyści zdolni są go doznawać; wasi jenerałowie, wasi żołnierze doznawali go na polach bitew; wy sami doznajecie go niekiedy przy czytaniu książek.
W ten sposób chłodne pogaństwo nie przestaje walczyć z życiem chrześcijańskim, ale to życie odniesie na koniec zwycięstwo. Właśnie zapał stworzył chrześcijaństwo, utrzymał je dotychczas, a ognisko zapału istnieje, ku wielkiemu zapewne zdumieniu doktorów zakonu, w sercach oddalonych na pozór najbardziej od prawdy chrześcijańskiej.[6]

Mickiewicz wiąże najwyraźniej wzniosłość z jednej strony z pewnego rodzaju usposobieniem, skłonnością do entuzjazmu, egzaltacji („zapał")[7], z drugiej zaś — czyni ją immanentną cechą chrześcijaństwa, rozumianego jako pewna formacja kulturowa i postawa religijno-kulturowa zarazem. Zdolność do odczuwania wzniosłości nie jest więc dana w sposób szczególny wyłącznie niektórym ludziom czy niektórym narodom, ale także — religii chrześcijańskiej. Najdalej w utożsamieniu wzniosłości i chrześcijaństwa (jego istoty) idzie wówczas, gdy mówi: „Najwznioślejszą i najgłębszą jest teoria Baadera"[8] — gdyż jest to teoria ofiary.

---

[5] Tamże, s. 348.

[6] Tamże, s. 349.

[7] „Idea dobra połączona z afektem nazywa się entuzjazmem. Ten stan umysłu zdaje się być tak dalece wzniosłym, że zazwyczaj powiada się, iż bez niego nie da się nic wielkiego dokonać", I. Kant *Analityka wzniosłości*, w: *Krytyka władzy sądzenia*, przekł. J. Gałecki, Warszawa 1964, s. 176; „estetycznie jest jednak entuzjazm mimo to wzniosły, gdyż polega na napięciu sił przez idee, które nadają umysłowi rozmach" tamże, s. 177.

[8] A. Mickiewicz *Literatura słowiańska*, kurs II, wykład XXXII, *Dzieła* t. X, s. 409.

Mickiewicz, omawiając dramat słowiański, jego cudowność, przy okazji wypowiada się na temat bohatera, człowieka, jego koncepcji. Chwali Homera jako tego, kto potrafi zrozumieć, na czym polega prawdziwa wzniosłość:

Ludzie Homera mają chwile szczęścia, odwagi, chwile powodzenia, których sami sobie wytłumaczyć nie mogą. Ale tenże sam bohater, opuszczony przez bóstwo, niepokoi się, waha; nie lęka się wtedy wyznać swego niepokoju, ucieka nawet, opuszcza pole bitwy. Jeden z najdzielniejszych marszałków cesarstwa wyraził się opowiadając o bitwie: Tego dnia byłem odważny; nie wstydził się dać do zrozumienia, że nie zawsze był jednakowo usposobiony duchowo.[9]

Mickiewicz widzi pełnego człowieka, człowieka wzniosłego, tylko w kimś, kto niekiedy upada, ulega słabości, nie zaś w tym, kto jest zawsze „odważny, szlachetny, wspaniałomyślny", jak bohaterowie Waltera Scotta. Sięgając do Homera idzie, być może, za Burke'em, ale podkreśla u starożytnego poety to, co w nim najbardziej „chrześcijańskie". Z drugiej strony powołuje się na ów gest, „którego Burke nie opisał, ów mimowolny ruch prawicy, jakby sięgający po oręż"[10]; można by pomyśleć, że Mickiewicz ma przed oczyma — dla przykładu — *Przysięgę Horacjuszy*, i że wzniosłość utożsamia z zapałem, entuzjazmem („piersi się wznoszą, oczy błyszczą") — na co wskazywałyby już poprzednie cytaty.

Podsumujmy więc: Mickiewicz łączy z wzniosłością takie pojęcia, jak instynkt boski, religijność, duch, głębia, szlachetność („wysoka myśl"), wyjątkowość, wielkość, szczerość, blask i moc, zapał, a przede wszystkim — intuicja, natchnienie, imaginacja i uczucie. Wzniosłość jest dla niego — może być — w pierwszym rzędzie przymiotem człowieka, człowieka wyjątkowego (lub wytworu jego umysłu). I to człowieka, jeśli tak wolno powiedzieć, publicznego; człowieka postrzeganego w kontekście historycznym lub kulturowym. Nie w naturze czy sztuce upatruje Mickiewicz wzniosłości (jak czyniła to większość myślicieli w jego czasach) — lecz właśnie w człowieku.

Zasadniczo jednak poetę interesuje zdolność do odczuwania wzniosłości, z której pojęciem łączy wymienione powyżej pojęcia „wysokie". Mówi o potrzebie osobnego „organu"

[9] Tamże, kurs III, wykład XVI, *Dzieła* t. XI, s. 125.
[10] Tamże kurs IV, wykład III, s. 348.

odczuwania wzniosłości i zdolność jej odczuwania określa jako cechę pozytywną, „młodą" (a wiemy, co to znaczyło dla romantyka); kładzie akcent na indywidualny charakter tej zdolności, ale i na jej kulturotwórczy aspekt zarazem: wiąże wzniosłość z chrześcijaństwem. Stawiając ów „organ", ową zdolność odczuwania wzniosłości, obok intuicji, natchnienia, imaginacji i uczucia, uznaje ją za jedną z najważniejszych kategorii poznawczych, jakie znał romantyzm; tak jak wcześniej zrobił to Kant. Skądinąd jednak wzniosłość wiąże Mickiewicz z działaniem, a nie tylko z odbiorem (np. sztuki). Jako kategorię estetyczną wiąże wzniosłość z cudownością; jako „kategorię religijną" — z ofiarą.
Wzniosłość (jako przymiot człowieka) łączy się dla poety ze słabością, zdolnością do upadku — i podniesienia się z niego. Przezwyciężanie słabości, o jakim mówili Kant i Schiller (każdy inaczej), to u Mickiewicza już nie pokonywanie strachu czy innej słabości, lecz (chrześcijańska, choć wywodząca się z etosu starożytnego) zdolność do wydźwignięcia się z najgłębszego choćby upadku — ale i możliwość, zdolność do upadku zarazem. Wzniosły jest, powiedzmy to jasno, człowiek pojmowany tak jak go widział św. Augustyn i ci, których antropologia ma mu wiele do zawdzięczenia. Tak wyglądają bezpośrednie wypowiedzi poety na temat wzniosłości i modyfikacje, jakie do tego pojęcia wniósł (czy może raczej sposób, w jaki je pojmował).

Spróbujmy prześledzić teraz konstrukcję III części *Dziadów* — w sposób linearny — właśnie pod kątem budowania wzniosłości: zarówno w poszczególnych scenach, jak i w całości tego dramatu (mam na myśli III część). Co jest tu dominującym elementem: retoryka poszczególnych scen, retoryka budowy dramatu, czy może jeszcze coś innego? Pseudo-Longinos pisał:

> Można powiedzieć, że jest pięć źródeł zasilających wzniosły styl. Wspólną jakby podstawą tych pięciu rodzajów jest zdolność wysłowienia, bez której nic się w ogóle nie osiągnie. Otóż pierwszym i najsilniejszym źródłem jest zdolność do wzniosłego sposobu myślenia, [...] drugim jest żarliwy i natchniony patos. Te dwa czynniki górności są po większej części darem przyrodzenia, a wszystkie inne dadzą się osiągnąć już przez sztukę, jak tworzenie figur, i to dwojakich: myśli i mowy; dalszym czynnikiem jest szlachetny wyraz, polegający znów na wyborze słów tudzież na tropach i ozdobach stylistycznych. Piątą zaś przyczyną górności, która zawiera w sobie wszystkie poprzednio wymienione, jest pełen godności i polotu układ wyrazów i zdań.[11]

[11] Pseudo-Longinos *O górności*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 100.

Mickiewiczowi, jak wiadomo, nie zbywało ani na zdolności do wzniosłego sposobu myślenia, ani na patosie, ani na umiejętności „tworzenia figur myśli i mowy".[12] Które z nich było najważniejsze?
*Prolog* III części *Dziadów*, jako scena, zbudowany jest na rosnącym natężeniu wzniosłości. Zaczyna się od rozwlekłych „lamentacji" Anioła, by skończyć się na mocno brzmiącym dwuwierszu–sentencji, wypowiedzianym przez Ducha:

Ludzie! Każdy z was mógłby, samotny, więziony,
Myślą i wiarą zwalać i podźwigać trony.
[*Prolog*, w. 153]

Rozważania Gustawa (snute w więzieniu!) wprowadzają w nastrój „podniosły". Nagromadzenie określeń z repertuaru wzniosłości (noc cicha, ciemna, smutna, gwiaździste niebo), przywodzi na myśl to, co na temat „naturalnie wzniosłych przedmiotów" pisał Immanuel Kant.[13]
Owe wzniosłe przedmioty występują tu w podwójnej roli: jako przedmiot rozmyślań, refleksji bohatera oraz (w postaci swoistych „didaskaliów wewnętrznych") w wypowiedziach duchów i aniołów. W tym drugim przypadku budują „retorykę wzniosłości" dzieła (a konkretnie tej sceny). Jako przedmiot refleksji Gustawa gwiaździsta noc, prawa rządzące kosmosem, występują obok snu, marzenia, wyobraźni jako równie niepoznane (i, można by sądzić, niepoznawalne!) — ich naturalne współwystępowanie symbolicznie wyraża wers „Ciemności kryją ziemię i lud we śnie leży" (*Prolog*, w. 63).
Niemożność poznania istoty zjawisk snu, marzenia, wyobraźni — wprowadza nastrój kantowskiej „matematycznej wzniosłości"[14], uczucia nieskończoności, którego doznają — potencjalnie — i czytelnik,

[12] Szczegółowe zbadanie retoryki wzniosłości u Mickiewicza w oparciu o drobiazgową analizę „figur myśli i mowy, tropów i ozdób stylistycznych, pełnych godności i polotu układów wyrazów i zdań", podobnie choćby, jak zrobił to Wacław Kubacki z *Sonetami krymskimi*, byłoby zajęciem pasjonującym, przekracza ono jednak ramy tego szkicu.

[13] „Przyroda jest więc wzniosła w tych swoich zjawiskach, których naoczność pociąga za sobą ideę jej nieskończoności. To zaś może nastąpić tylko wtedy, gdy największe usiłowania naszej wyobraźni okazują się niedostateczne do oceny wielkości pewnego przedmiotu". I. Kant *Analityka wzniosłości...*, s. 148.

[14] „Uczucie wzniosłości jest więc uczuciem przykrości, wypływającym z nieodpowiedniości naszej wyobraźni w jej estetycznej ocenie wielkości do oceny dokonywanej przez rozum, a równocześnie także rozkoszą, jaką budzi zgodność tego właśnie sądu (o nieodpowiedniości najdalej nawet sięgającej zdolności zmysłowej) z ideami rozumu, jako że dążenie do tych idei jest przecież dla nas prawem". I. Kant, tamże, s. 152.

i bohater. O ile jednak czytelnik nie traci swej szansy, o tyle u Gustawa przeżycie wzniosłości uniemożliwia fakt, że nad zadumą nad rzeczywistością przeważa u niego pełen wyższości stosunek do „mędrców przeklętych" (czy zaliczyłby do nich również Kanta?).
Podobnie wygląda rzecz z następnym przedmiotem refleksji (i rozpaczy) bohatera — z wolnością. To, co o niej mówi, brzmi patetycznie (opozycja wolności ciała i zniewolenia osoby), i patos ten buduje wzniosłość tej sceny — dla nas. Bohater nie jest jeszcze gotów przeżyć Schillerowskiej wolności człowieka wzniosłego[15], który przezwycięża ograniczenie, jakim jest dla niego cierpienie.
Dodajmy na marginesie, że wzniosły monolog–lament bohatera nad niezrozumieniem (wolnego–zniewolonego) poety kończy słynne porównanie:

I myśl legnie zamknięta w duszy mojej cieniu,
Jako dyjament w brudnym zawarty kamieniu.
[*Prolog*, w. 141]

Drugi człon tego porównania potraktować można jako metaforę następującej bezpośrednio po nim przemiany bohatera, która jest jak gdyby „wydobyciem diamentu" z kamienia. Zauważmy, że podobna metaforyka uśpienia, zamknięcia w niedoskonałej (czy wręcz odstręczającej) formie prawdziwej wartości jest tak rozpowszechniona w III cz. *Dziadów*, że należałoby zwrócić na nią baczniejszą uwagę. Wystarczy wspomnieć tylko, obok wyżej wymienionej, „myśl, w brudne obleczoną słowa", która spoczywa w prochu jak pokutująca królowa.
Owe porównania i współtworzące je metafory, pomagają budować koncepcję dojrzewającego bohatera, postępującego na drodze ku realizacji siebie jako „pięknej duszy" (i takąż koncepcję narodu — por. słynne porównanie „nasz naród jak lawa...") Skądinąd zaś opierają się na podstawowej w preromantycznej estetyce opozycji piękna i — wzniosłości, którą buduje niekiedy także brzydota (jak to podkreślał E. Burke). I brudny kamień, w którym tkwi diament, i tarzająca się w prochu królowa, i zaschła lawa, kryjąca wrzące jądro, są bez wątpienia wzniosłe...
Przemiana Gustawa w Konrada, tak nagła i całkowicie nieoczekiwa-

[15] Por. „Patosowi musi zawsze towarzyszyć cierpienie, które przemawia do zmysłów, i wolność, która przejmuje ducha. [...] Poprzez wolność duszy zawsze musi przeświecać człowiek cierpiący, a poprzez cierpienie ludzkiej natury duch niezależny lub zdolny do niezależności", F. Schiller *O patetyczności*, w: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. J. Krońska, J. Prokopiuk, wstęp J. Prokopiuk,Warszawa 1972, s. 215.

na, jest wzniosła przez swą zwięzłość, prostotę i nagły charakter.[16] Nic jej właściwie nie zapowiadało — ani faktu, ani kierunku przemiany. Sposób, w jaki się o przemianie bohatera dowiadujemy, wyraźnie apeluje też do wzniosłego wyobrażenia nagrobnych napisów, które w lakonicznej formie podsumowują całe, jakże bogate w treści, ludzkie życie — i są wzniosłe tak jak ruiny.

*Prolog* kończą przytoczone wyżej słowa Ducha, będące hymnem na cześć myśli ludzkiej, jej władzy i potęgi. Zwróćmy uwagę, że nie tylko brzmią one polemicznie w stosunku do pesymistycznych przewidywań Gustawa, ale i w sferze obrazowania pozostają w opozycji do słów bohatera („myśl legnie" — „myśl może zwalać i podźwigać"). Kompozycja obydwu wypowiedzi jest także skontrastowana: „zwijająca się" w pierwszym przypadku (od słowa „wolność", związanego z nim poczucia przestrzeni, do cytowanej wyżej, przenikniętej rozpaczą wypowiedzi o „myśli zamkniętej w duszy"), „rozwijająca się" (od myśli jako „iskry w chmurze" — po tę, która może „zwalać i podźwigać").

Opozycja i kontrast to, jak wiemy, zasadnicze bodaj figury, na jakich Mickiewicz buduje dynamikę swojego dramatu. Tu jednak odgrywają również ważną rolę w dziedzinie budowania jego sensów. Słowa Gustawa brzmią patetycznie („Żywy, zostanę dla mej ojczyzny umarły", w. 140) i jeśli mogą ewentualnie budzić uczucie wzniosłości, to na zasadzie współodczuwania, *katharsis*. Słowa Ducha ewokują pojęcie nieskończoności, nieskończonej perspektywy ludzkiej myśli, i wynikającej zeń wzniosłości. Metaforyka, za pomocą której poeta opisuje tę nieograniczoną ludzką myśl (iskra w chmurze, obłoki, gromy, deszcze, burze), należy do klasycznego repertuaru wzniosłej natury, wywołującej uczucie nieskończoności. Zestawienie potęgi myśli i wiary, wyrażającej się w dokonaniach nieobjętych umysłem, z samotnością i uwięzieniem, potęguje uczucie wzniosłości, jakie budzi ten monolog, otwierający (bohaterowi, ale i nam) perspektywę wolności człowieka — takiego, jakim go widział Schiller.

Warto tu zwrócić uwagę na określenie „obłok górny, ale błędny", odniesione do człowieka, zawierające aluzję nie tylko do wysokiego lotu obłoku, ale i do „górności"[17], której przeciwstawiona jest „błędność",

[16] Nagłości jako źródłu wzniosłości cały rozdział poświęcił E. Burke *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, cz. II, rozdz. XVIII.

[17] „Górność" była oddaniem przez tłumacza książki E. Burke'a, Józefa Kowalewskiego, filomaty i przyjaciela Mickiewicza, pojęcia *sublime*. Tłumaczenie to zaakceptowane miało być przez poetę, który jednak, jak wiemy, zrezygnował z niego później na rzecz „wzniosłości".

błądzenie, błąd. Człowiek rozpięty jest, wedle Mickiewicza, między dwiema możliwościami: najwyższym wzlotem i najgłębszym upadkiem. Między nimi nie ma jednak opozycji, gdyż wzniosłość człowieka budowana jest między innymi, a może właśnie dzięki temu, że istnieje tenże „błąd". Zapowiada to już *Prolog* — czego się na ogół nie bierze pod uwagę, analizując później *Wielką Improwizację* i jej konsekwencje.

Wzniosłość w *Prologu* budowana jest, jak widzimy, w oparciu o Kantowskie wyobrażenia uczucia nieskończoności, jakie budzą w nas zwłaszcza niektóre zjawiska czy elementy natury. Zwróćmy zarazem uwagę, że natura występuje tu wyłącznie „pośrednio": albo jako przedmiot zajmujący myśl człowieka (bohatera), albo jako drugi człon porównań, dotyczących tejże myśli. Jeśli więc buduje wzniosłość tej sceny, to na poziomie jej retoryki, czy — szerzej — poetyki. Jednocześnie na poziomie sensów mamy tu wyraźną zapowiedź innej wzniosłości — tej, o której pisał Schiller — dotyczącej człowieka, w jego zmaganiu się ze światem zewnętrznym. Tak naprawdę, to ona właśnie obchodziła Mickiewicza, jak dowodzą tego i *Dziady*, i *Prelekcje*.

Scena więzienna, w sposób oczywisty dla każdego, cała jest zbudowana na wzniosłości, bardzo jednak odmiennej od wzniosłości *Prologu*. „Dramat słowiański" Mickiewicza rozgrywa się wyłącznie w świecie nieludzkim (niekiedy ludzkim), w zamkniętych przestrzeniach (więzień i salonów), stworzonych przez człowieka (wyjątek stanowi scena IX *Dziadów*, która wyprowadza akcję na zewnątrz, na trasę kibitek). Znamienne, że przerażający i budzący zgrozę jest u naszego poety tak naprawdę jedynie i tylko świat ludzki, zarówno w aspekcie jednostki, jej wnętrza, duszy i czynów, jak i w aspekcie historii.

W scenie więziennej najbardziej uderzają wszelkiego rodzaju kontrasty, tak liczne, że nie sposób ich nawet wymienić, a często budujące wzniosły charakter całości bądź fragmentów tej sceny; dość wspomnieć opozycję między wesołą zabawą a ponurymi warunkami, panującymi w więzieniu i perspektywami, jakie rysują się przed młodymi więźniami[18], między okrucieństwem a szlachetnością, czy niewspółmierność winy i kary (ten element wchodzi już jednak w warstwę najistotniejszych sensów tego utworu).

Głównym sposobem konstruowania wzniosłości przez Mickiewicza

[18] Wzniosłość tej sceny, wypływająca właśnie ze skontrastowania patosu i żartu, jest jeszcze bardziej uderzająca w liście do Jana Sobolewskiego, opisującym zdarzenie, które stało się podstawą literackiej kreacji sceny więziennej (por. J. Kleiner *Mickiewicz*, Lublin 1949, t. I, s. 441–442, 426–442.

w *Dziadach* jest, jak się zdaje, także wprowadzanie opozycji, zasadzających się na zderzeniu tego, co dobre, z tym, co złe; tego, co piękne (specyficznie piękne) z tym, co — no właśnie, wzniosłe, wedle poglądów Burke'a, Kanta i wszystkich tych, którzy przeciwstawiali piękno rozumiane jako ład, harmonia, sentymentalizm itp. — temu, co dysharmoniczne.

W scenie tej mamy do czynienia, zasadniczo rzecz biorąc, z dwoma rodzajami wzniosłości: z wzniosłością „straszną" i „szlachetną"[19]. Wzniosłość „straszna" zbudowana jest, w pierwszym rzędzie, na relacjach (niekiedy rzeczowych, realistycznych: opowiadanie Sobolewskiego; niekiedy żartobliwych — opowiadanie o więziennej doli Tomasza). Już same przedstawiane fakty budzą grozę, o której pisał Burke, że jest najsilniejszym uczuciem[20]; zagrażają egzystencji człowieka, nie mówiąc o jego godności, którą może obronić albo poprzez żartobliwy dystans wobec własnych cierpień, albo poprzez szlachetny patos — wobec cudzych („Sczerniał, schudł, ale jakoś dziwnie wyszlachetniał", scena I, w. 215).

Naturalizm, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, tych opisów (więziennej strawy Zana, wyglądu Wasilewskiego itp.) odwołuje się wprost do naszych zmysłów i przywodzi na myśl ból i „nieznośny odór", które Burke wymienia m.in. jako źródła wzniosłości.[21] Dość przytoczyć kilka opisów:

Skarżył się, że łańcucha podźwignąć nie może
i pokazywał nogę skrwawioną i nagą; [s. I, w. 209]
Głowa, z której włos przemoc odarła bezwstydna; [s. I, w. 237]
Oczy straszne, zbielałe, szeroko otwarte; [s. I, w. 269]
Rękę tylko do ludu wyciągnął spod słomy,
Siną, rozwartą, trupią. [s. I, w. 209]

---

[19] Jak pisze J. Woźniakowski w swej „przedkrytycznej" rozprawce: Kant dzielił wzniosłość na „straszną, szlachetną i wspaniałą.", por. *Góry niewzruszone*, Warszawa 1974.

[20] „Większość idei zdolnych wywrzeć potężne wrażenie na umyśle, czy to sprawiając po prostu przyjemność lub przykrość, czy to jakieś ich odmiany, można właściwie sprowadzić do dwu rodzajów: jedne związane są z samozachowaniem, drugie ze społecznością; wszystkie nasze namiętności nastawione są na to, by odpowiadać celom jednego lub drugiego." (E. Burke *Dociekania filozoficzne*, s. 42); „Cokolwiek zdolne jest w jakikolwiek sposób pobudzać w y o b r a ż e n i a przykrości i niebezpieczeństwa, to znaczy należy do rzeczy strasznych, albo ich dotyczy, albo działa w sposób budzący grozę, jest źródłem wzniosłości, czyli wytwarza najsilniejsze uczucie, jakiego umysł jest w stanie doznać" (s. 42); „Żadna namiętność nie odziera umysłu równie skutecznie ze wszystkich jego władz działania i myślenia, co strach. Bowiem strach jest uzmysłowieniem przykrości lub śmierci, działa więc w sposób podobny do rzeczywistej przykrości" (s. 63).

[21] „wyobrażenie cielesnej przykrości we wszystkich odmianach i stopniach trudu, bólu, cierpienia, znękania jest przyczyną wzniosłości", E. Burke *Dociekania filozoficzne*..., s. 99.

Jest rzeczą pewną, że to nie względy estetyczne kazały jednak poecie uciekać się do takich opisów; nie chęć stworzenia obrazów wzniosłości w stylu angielskiego estetyka, lecz inne cele, dla których estetyka i retoryka wzniosłości (wszystko jedno, wedle czyich założeń), stanowiły jedynie środek do celu, nie cel sam w sobie. Mickiewicz, umieszczając je w odpowiednich kontekstach, buduje patos, który jest jednym z głównych składników wzniosłości (choć nie zawsze z nią razem występuje); patos cierpienia.[22]

Trwogę i zgrozę budzą także inne elementy obecne w scenie więziennej: bluźniercza pieśń Jankowskiego z refrenem „Jezus, Maryja", „Nie dbam, jaka spadnie kara" Feliksa; pieśń zemsty i nienawiści Konrada. Tu już nie zagrożenie dla życia, ale dla duszy każdego ze śpiewaków ma wywoływać zgrozę. Są one bez wątpienia patetyczne (jeśli rozumieć tu patos jako „gwałtowny afekt") i, oscylując między „wzniosłością grozy" (zwłaszcza w sferze frenetycznej metaforyki i retoryki wypowiedzi)[23] a katartycznym patosem, stanowią zapowiedź *Wielkiej Improwizacji* — i etap na drodze budowania „człowieka wzniosłego", bohatera tragedii.

„Wzniosłość szlachetna" obecna jest w tej scenie w sposób wyraźny. Zaliczyć do niej trzeba słowa Tomasza, gotowego złożyć z siebie ofiarę, Frejenda, który wolałby własne cierpienie od oglądania cudzego, gest Janczewskiego, potrząsającego kajdanami, by pocieszyć tych, którzy nie mogą znieść widoku jego cierpień. Obok ludzkiej szlachetności, czyli zdolności wzniesienia się ponad lęk, trwogę i skłonność do zachowania życia, mamy otwarcie na wyższą perspektywę: wzniosłość najwyraźniej budowana jest przez przywołanie analogii do ofiary Chrystusa, czyli podniesienie cierpienia do rangi uczestnictwa w boskości.

Warto zauważyć, że szlachetność jako efekt estetyczny wykorzystuje Mickiewicz w tej scenie częściej — mamy tu również do czynienia z retorycznym chwytem w stylu XVII-wiecznego klasycyzmu (wypowiedź Suzina:

---

[22] Jak pisał Schiller: „W umysłach moralnych zgroza (powstała z wyobraźni) przechodzi szybko i łatwo we wzniosłość", w: *O patetyczności...*, (s. 213); „Pospolita dusza po prostu zatrzymuje się przy tym cierpieniu i wzniosłość patosu odczuwa jedynie jako zgrozę; natomiast umysł samodzielny przechodzi właśnie od tego cierpienia do wspaniałego poczucia własnej siły i potrafi z każdej rzeczy strasznej uczynić rzecz wzniosłą...", (s. 214).

[23] Por. m.in.: łotry, dzika bestyja, żmija, topór, mina, Sybir, kajdany, krew, upiór itp. Obrazowanie frenetyczne *Dziadów* jako budulec wzniosłości tego dramatu to kolejne pasjonujące zagadnienie, na podjęcie którego nie ma tutaj miejsca.

Odtąd będę się z twojej znajomości chwalił,
I w dzień zgonu przypomnę — z Tomaszem płakałem, s. I, w. 105),

czy nieoczekiwaną, „nagłą" obroną imienia Maryi przez Konrada — „w stylu hiszpańskim". Podobnie p r o s t o t a, którą za element wzniosły uznawali estetycy XVIII-wieczni (m.in. Boileau), występuje w tej scenie (nie tylko w niej, o czym później) w podobnej funkcji — by przypomnieć tylko wypowiedź Kaprala, czy słowa innych więźniów.

Scenę więzienną kończy *Mała Improwizacja*, która p o w i n n a być wzniosła, której wzniosłość wyraźnie sugeruje nam sam bohater („Wznoszę się! Lecę! tam, na szczyt opoki" — s. I, w. 484). Zauważmy, że metaforyka i topika *Małej* i *Wielkiej Improwizacji* podobna jest do metaforyki *Prologu* — wykorzystuje (zwłaszcza w porównaniach) elementy przyrody. Obłoki, opoka, wichry, mgły, góry, a nawet orzeł czy „wielki czarny ptak" uznałby za wzniosłe każdy romantyk, a nawet preromantyk. Podobnie jednak, jak w *Prologu*, nie jest to r z e c z y w i s t a przyroda, lecz przyroda będąca przedmiotem rozmyślań, wyobraźni — bądź narzędziem stylistycznym.[24] Scena ta jest bez wątpienia patetyczna, gdyż przedstawia gwałtowny afekt bohatera, a jeżeli wzniosła, to ze względu na zmaganie się bohatera z przeciwnościami, na jego klęskę. Ten rodzaj wzniosłości, podobnie jak poprzednio, prowadzi nas ku koncepcji Schillerowskiej.

*Wielka Improwizacja*, o której tyle napisano, w potocznym odbiorze wydaje się najwznioślejszym fragmentem całej polskiej literatury romantycznej. Cóż wznioślejszego bowiem, niż walka Konrada z Bogiem? Pod tym zbanalizowanym przekonaniem kryje się jednak głębokie niezrozumienie istoty wzniosłości *Wielkiej Improwizacji*.

W stosunku do początkowych fragmentów można mówić o „wzniosłości wspaniałej" — wiele metafor poety, włożonych w usta Konrada, ją właśnie współtworzy:

Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata [s. II, w. 15];
A każdy dźwięk ten razem gra i płonie [w. 45];
Zrzucę ciało, i tylko jak duch wezmę pióra [w. 91].

[24] Nie tylko pod tym względem początek *Wielkiej Improwizacji* wydaje się jakby kontynuacją sceny *Prologu*; Konrad kontynuuje rozmyślania Gustawa i nie widać w istocie zasadniczego wpływu przełomu, jaki miał nastąpić. Warto też zauważyć, że, na zasadzie analogii, w *Śnie Senatora* też mamy do czynienia z porównaniami odwołującymi się do przyrody, tyle że są to: robaki, muchy, pająki, świerszcze, puszczyki, grzechotniki itp.

W kategoriach wzniosłości wspaniałej Konrad postrzega swą poezję i samego siebie, w każdym razie do czasu. W pierwszej części *Wielkiej Improwizacji* dopatrzyć się można Kantowskiej „wzniosłości matematycznej" — wizja, jaką maluje, to wizja nieskończoności — nieskończonej mocy, nieskończonego piękna; wizja Konrada.

Scena ta dość szybko przybierze ton „szlachetny" (w przedstawianiu Bogu przez bohatera jego intencji — słynne: „Ja kocham cały naród"), wewnętrznie jednak podminowany kilkoma sformułowaniami, które się bohaterowi „wymykają", a które podważają te intencje, i zarazem niszczą niejako „od środka" „wzniosłość szlachetną". W konsekwencji widzimy zmianę tonu i pojawienie się patosu — w obydwu rozumieniach (jako gwałtownego afektu i jako cierpienia). Wydaje się, że w *Wielkiej Improwizacji* mamy do czynienia z wzniosłością, jako sposobem postrzegania siebie i poezji przez samego Konrada (a zwłaszcza jego sposobem mówienia). Dla odbiorcy scena ta jest jednak raczej patetyczna[25] (chyba że ktoś utożsamia się całkowicie z bohaterem, co aż nadto często przytrafiało się krytykom, ze stratą dla sensu dramatu!) i, jako taka, buduje wzniosłość utworu Mickiewicza — jego koncepcji antropologicznej.

Patetyczny upadek Konrada kontrapunktowany jest, jak wiemy, sceną z diabłami. Nagłość, z jaką w monolog bohatera wdziera się diabelski głos, zwłaszcza zaś pseudofarsowy charakter diabelskich sporów zdają się „psuć" nastrój *Wielkiej Improwizacji* — tymczasem, jak się zdaje, to one właśnie patos tej sceny przemieniają we wzniosłość. W z n i o s ł y j e s t u p a d e k Konrada (kontrast między jego zamierzeniami i dążeniami, a rzeczywistością). Jak powiedział Kant — wzniosłe jest to, co naznaczone jakąś skazą.

Scena egzorcyzmów, jak wiemy, irytowała niektórych krytyków, którzy nie mogli jej wybaczyć Mickiewiczowi (tak jak inni postaci ks. Piotra, Ewy itd.). Tymczasem scena ta najwyraźniej służy do budowania wzniosłości utworu: prostota i niezłomność ks. Piotra, człowieka harmonijnego wewnętrznie[26] jest tu pokazana, nie zadeklarowana (jak „wspaniale wzniosły" charakter Konrada!). Zakończenie tej sce-

[25] „Każdy afekt z rodzaju energicznych [...] (taki mianowicie, który wzbudza świadomość naszych sił do pokonania wszelkiego oporu) jest estetycznie wzniosły, np. gniew, a nawet rozpacz (mianowicie wywołana oburzeniem, a nie rezygnacją).", I. Kant *Analityka wzniosłości...*, s. 177.

[26] „Wzniosłością panowania nad sobą cechuje się każdy charakter niezależny od losu" — pisał Fryderyk Schiller w: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972, s. 216.

ny, z ofiarą ks. Piotra, ze wstawiennictwem aniołów, wyraźnie przybiera ton szlachetny, na który składają się o f i a r a, dobra wola i przebaczenie (aniołów), ich s z l a c h e t n a p r o s t o t a, by nie rzec pewna naiwność w argumentacji przychylnej Konradowi. Mickiewicz wyraźnie dba o podniosły charakter tej sceny — przyczyniają się doń didaskalia, w których mowa o towarzyszącej zakończeniu sceny „pieśni Bożego Narodzenia" *Anioł pasterzom mówił* — przy czym jest to właśnie wzniosłość płynąca z prostoty[27].

*Sen Ewy*, obok wszystkich innych znaczeń, ma w tym utworze funkcję czysto estetyczną i kompozycyjną: jest piękny jak wszystko to, co „małe, jasne, gładkie, niezmienne, delikatne, łagodne itp." (jak utrzymywał Burke). Stanowi więc naturalny kontrast wobec, aż nadto obecnej w *Dziadach*, wzniosłości grozy, w której uczestniczy także ks. Piotr (choćby jako policzkowany następca Chrystusa czy prorok śmierci). Ks. Piotr tkwi bowiem zarówno w świecie, w którym wyrzuca się przez okno młodego więźnia, a jego ślepą matkę zrzuca ze schodów, w którym bohater bluźni Bogu i ludziom, jak i w świecie wybaczających aniołów, podczas gdy Ewa żyje wyłącznie w świecie tkliwości — czyli piękna.

Kolejna scena, którą zwykło się uważać za wzniosłą w sposób oczywisty, to — centralna z punktu widzenia budowy *Dziadów* — scena *Widzenia* ks. Piotra. To, co w niej jednak można rozpatrywać w kategoriach wzniosłości, to przede wszystkim sam f a k t jej zaistnienia. Mickiewicz raz jeszcze buduje wzniosłość osoby (tu: widzącego) na opozycji małości i wielkości:

Panie! czymże ja jestem przed twoim obliczem?
Prochem i niczem;
Ale gdym Tobie moję nicość wyspowiadał,
Ja, proch, będę z Panem gadał.
[s. V, w. 1]

Zauważmy, że na tej samej opozycji zbudowany jest wzniosły charakter postaci „namiestnika wolności":

Nad ludy i nad króle podniesiony
Na trzech stoi koronach, a sam bez korony:
A życie jego — trud trudów,
A tytuł jego — lud ludów.
[s. V, w. 82]

---

27 Roli muzyki w budowaniu wzniosłości nie trzeba podkreślać, warto może zwrócić uwagę na charakter wybranej przez poetę kolędy: długą tradycję, prostotę zarówno melodii, jak i słów, dostojny charakter, itp.

Inaczej mówiąc — wzniosły jest ten, kto w swej małości jest wielki. Dlaczego? Na to pytanie odpowiada cały dramat — i nie tylko on. Wraz z ponownym pojawieniem się scen realistycznych powraca w *Dziadach* wzniosłość, której źródłem jest groza. Opis męczeństwa Cichowskiego jest tu najlepszym przykładem. Jego naturalizm, przewyższający jeszcze naturalizm opisów ze sceny więziennej, ma na celu ukazanie — w sposób drastyczny — skrajnego wyniszczenia człowieka, tak jego ciała:

Utył, ale to była okropna otyłość:
Wydęła go zła strawa i powietrza zgniłość,
Policzki mu nabrzmiały, pożółkły i zbladły,
W czole zmarszczki pół wieku, włosy wszystkie spadły
[s. VII, w. 133]

jak duszy:

Ścina usta, by słowa same nie wypadły,
Oczy spuszcza, by szpiegi z oczu co nie zgadły
[s. VII, w. 169]

odczłowieczenia, będącego skutkiem nie opisanych okropności, jakie przeżył:

Że mu przez wiele nocy spać nie pozwalano,
Że karmiono śledziami i pić nie dawano,
Że pojono opijum, nasyłano strachy,
Larwy,;że łaskotano w podeszwy, pod pachy.
[s. VII, w. 115]

Patos płynący z wyobrażenia „wesołego pana" doprowadzonego do stanu patologicznego przerażenia, w połączeniu z grozą, jaka na myśl o jego cierpieniach ogarnia, tworzą obraz wzniosły *par excellence*, zwłaszcza, gdy mieć w pamięci kontekst, w jakim występuje (dyskusję literacką o tematach „ucukrowanych" bądź nie!).
Kulminacyjną, z punktu widzenia wzniosłości, sceną, jest scena VIII *(Pan Senator)*, a zwłaszcza scena balu. Nagromadzenie najróżniejszych chwytów budujących wzniosłość, różnych jej rodzajów, jest tu największe, choć widać wyraźne podobieństwo ze *Sceną więzienną*. Niewidoma matka młodego, niewinnego, skatowanego w więzieniu chłopca jest w sposób oczywisty patetyczna. To, że błaga ona jak o łaskę o sprawiedliwość kata swego syna, że jest upokarzana i w swej naiwności dziękuje oprawcy za przyszłą zbrodnię, budzić musi grozę

— a wraz z nią czynić ową scenę wzniosłą. Grozę budzi perfidia i okrucieństwo, z jakim Doktor i Pelikan chcą pozbawić życia Rollisona. Można by zaryzykować stwierdzenie, że mamy tu do czynienia z „wzniosłością dynamiczną", choć to nie przygniatająca moc przyrody ją wywołuje.[28]

Arcydziełem wzniosłości jest scena rozmowy Senatora z ks. Piotrem. W grę wchodzi tu kilka elementów, przy czym nie najważniejszą (choć istotną) rolę, wbrew pozorom, odgrywa analogia tej sceny do sceny przesłuchania Chrystusa przez Piłata. Na poziomie retoryki mamy tu do czynienia z wyraźnym kontrastem zwięzłości odpowiedzi ks. Piotra z wielosłowiem gróźb Senatora. Podkreśla to godność[29] postawy tego „prostaczka", który w tak groźnej dla siebie sytuacji potrafi zachować zimną krew, poczucie racji i prawdy. Jednocześnie scena ta budzi silne uczucie lęku, z jednej strony o los bohatera (zapowiedź użycia do przesłuchania Botwinki), z drugiej — uczucie grozy na myśl o nieuniknionym charakterze proroctw księdza. Znaki, które mogą być naturalne (zatrzymanie wskazówek zegarka), a które on uznaje za zapowiedź kary bożej, budzą uczucie niepewności[30] co do sensu świata i otwierają perspektywę na nieskończoność.

Scena balu stanowi kulminację budowanej wzniosłości, płynącej zasadniczo z grozy, jaką odczuwamy wobec przedstawianych nam zdarzeń. Mamy w niej do czynienia z ludźmi i rzeczami odrażającymi (Bajkow, handel córkami), z patosem rozpaczy, płynącej z bezsilności, z powstrzymywanym mocą rozumu gwałtownym afektem (Kant by to pochwalił!), w którego wybuch jak grom pada nieoczekiwane (choć właściwie należało się go spodziewać) słowo „Bóg", rozładowujące napięcie, i zarazem je potęgujące.

Ponura muzyka (Aria Komandora), nadciągająca burza — mają naturalne wytłumaczenie, choć zarazem wiemy, że nie należą one tylko do przyrodzonego porządku — nie są przypadkowe, lecz obarczone

---

[28] Kant wzniosłość dynamiczną kojarzył głównie z przyrodą: „Jeśli mamy o przyrodzie wydać sąd jako o dynamicznie wzniosłej, to musi być ona wyobrażona jako budząca lęk." (*Analityka wzniosłości...*, s. 157). Jednocześnie jednak utrzymywał, że: „Nawet wojna, jeśli prowadzona jest z zachowaniem porządku i z poszanowaniem praw obywatelskich, ma w sobie coś wzniosłego, przy czym czyni ona charakter narodu, który wiedzie ją w ten sposób, tym wznioślejszym, im liczniejsze były niebezpieczeństwa, na jakie był narażony i wśród których zdołał mężnie przetrwać" (s. 161), a więc gotów był upatrywać jej także w świecie ludzkim, w świecie historii.

[29] Por. F. Schiller: „Jak wdzięk jest wyrazem pięknej duszy, tak godność jest wyrazem wzniosłej postawy.", (*Listy o estetycznym wychowaniu*, s. 277).

[30] Niepewności cały rozdział poświęcił E. Burke.

sensem; mają budzić, i budzą, trwogę. Wtargnięcie Rollisonowej, drastyczność jej słów (mózg na bruku, krew), bluźnierstwo (przypominające „poetykę" niektórych fragmentów *Sceny więziennej*) podnosi napięcie do najwyższego punktu, w którym piorun, zabijający Doktora, przynosi już tylko odprężenie i ulgę spełnienia.

Piorun ów, zauważmy, jest jedynym rzeczywistym zjawiskiem przyrody („naturalnie" czy też „dynamicznie" wzniosłym, bo groźnym), z jakim mamy do czynienia w tym dramacie (nie mówiąc o porównaniach, o których była już mowa, lub takich „wzniosłych" jej elementach, jak ropucha, do której porównany zostaje Bajkow!). I ten piorun, podwójnie wzniosły, bo budzący lęk i rzeczywiście karzący, posiadający rzeczywistą moc, jest — narzędziem w ręku Boga! Natura wzniosła sama przez się w tym utworze Mickiewicza nie znalazła zastosowania.

Warto zwrócić uwagę, jak Mickiewicz po mistrzowsku operuje napięciem dramaturgicznym, nie niszcząc przy tym wzniosłości: ks. Piotr rzeczywiście tak rozwlekle snuje swoje opowieści, że niweczy wrażenie, jakie wywołał piorun (tak u Senatora, jak u nas). Tym samym przygotowuje grunt pod ostatnią scenę, spotkanie ks. Piotra i Konrada. Scena ta jest, jakby powiedział Kant, „apatyczna", czyli pozbawiona patosu i gwałtowności uczuć — tym niemniej jest wzniosła. Wynika to zarówno z niedopełnienia, braku[31] (rozpoznania), jak i z widocznej zmiany, jaka zaszła w Konradzie, a która czyni zeń bohatera wzniosłego i — tragicznego.[32] Tu jednak wkraczamy ponownie w sferę idei *Dziadów*, do której powrócę.

Spróbujmy podsumować: w scenach refleksyjnych czy wizyjnych (*Prolog, Mała* i *Wielka Improwizacja*), i wyłącznie w nich, mamy do czynienia z Kantowską „wzniosłością matematyczną", zbudowaną na kontemplacji (czy pojmowaniu) przyrody, wszechświata, jako nie-

[31] „Wszystkie ogólne wyobrażenia braku znamionuje wielkość", pisał E. Burke w *Docieka-niach filozoficznych*, (s. 80).

[32] Wzniosłości za konstytutywną cechę tragedii uznał F. Schiller. „To właśnie kantowskie pojęcie wzniosłości wraz z całym jego kontekstem etyczno-filozoficznym czyni Schiller centralną kategorią swej teorii tragedii. Tym samym oczywiście nadaje mu osobliwie tragiczną stylizację, której w intencji samego Kanta pojęcie to nie miało. U Kanta przeżycie wzniosłości odsyłało przede wszystkim do wyższej, rozumnej celowości w świecie i zawierało wyraźną treść metafizyczną. Schiller natomiast interesuje się przede wszystkim antropologiczną treścią tego przeżycia; wzniosłość jest dlań pewną egzystencjalną sytuacją c z ł o w i e k a — sytuacją wewnętrznego konfliktu i rozdarcia, wyrażającą się na płaszczyźnie estetycznej w tragiczności", M. J. Siemek *Fryderyk Schiller*, Warszawa 1970, s. 80.

skończonych, niepojętych. Zważmy jednak, że jest ona „uwewnętrzniona" — tkwi niejako „w obrębie" umysłu bohatera, który tak, a nie inaczej, postrzega rzeczywistość.
W scenach realistycznych przeważa wzniosłość płynąca z grozy (uczucia przerażenia, zgrozy, i innych przykryć uczuć)[33] i „wzniosłość szlachetna"; ich przeplatanie się wzmaga każdą z nich. Obok tego mamy całą gamę zabiegów budowania wzniosłości; najważniejsze z nich starałam się wydobyć. Poeta zadbał również o to, żeby w utworze, w którym z konieczności przeważać musi groza i jej podobne uczucia, wzniosłość podbudowana została także kontrastem z (klasycystyczną w gruncie rzeczy) p r o s t o t ą i „tkliwym pięknem".
Scena IX, wiążąca tę część *Dziadów* z pozostałymi, w moim przekonaniu nie jest wzniosła. Dlaczego? Może dlatego, że wprowadzenie romantycznej fantastyki unicestwia wzniosłość? To jest pytanie, na które nie podejmuję się tu odpowiedzieć. *Ustęp* części III, choć zawierający bez wątpienia wiele elementów wzniosłości i stanowiący integralną część *Dziadów*, nie należy jednak do dramatu (mam na myśli formę dramatyczną), i z tego względu nie będę go tu analizować.

Wydaje się, że Mickiewicz wykorzystywał najróżniejsze chwyty budujące wzniosłość, i że próba przeanalizowania jego dramatu w oparciu o jakąś jedną jej koncepcję skazana jest na niepowodzenie. A jednak dramat ten na wzniosłości jest zbudowany, tyle że w połączeniu z określoną wizją rzeczywistości i zwłaszcza człowieka, jaką miał poeta, i jaką chciał nam przekazać.
Zanim jednak spróbuję przyjrzeć się (pod kątem wzniosłości) Mickiewiczowskiej historiozofii i antropologii, sądzę, że warto zwrócić uwagę na kilka powtarzających się zabiegów retorycznych, jakie stosuje poeta dla uzyskania (bądź podkreślenia) efektu wzniosłości.
Jednym z nich są powtarzające się porównania (niekiedy homeryckie, jak na przykład porównanie przez ks. Piotra myśli Konrada do upadłej, pokutującej i triumfującej królowej), oparte na opozycji

[33] „Poczucie wzniosłości jest uczuciem mieszanym. Jest to połączenie uczucia przykrości, które w swym największym stopniu przejawia się jako lęk, z uczuciem zadowolenia, które wznieść się może aż do zachwytu, a chociaż nie jest właściwie przyjemnością, bywa przez dusze subtelne bardziej cenione niż wszelka przyjemność. [...] Tak więc dzięki poczuciu wzniosłości przekonujemy się, że o stanie naszego ducha niekoniecznie decyduje stan naszych zmysłów, że prawa natury nie muszą być naszymi prawami i że posiadamy w sobie samodzielną zasadę, która jest niezależna od wszelkich poruszeń zmysłowych." (F. Schiller *O wzniosłości*, w: *Listy o estetycznym wychowaniu...*, s. 178).

piękne–brzydkie; niektóre zostały już przytoczone. Ich sens polega na wyeksponowaniu dwoistego charakteru pewnych zjawisk, których realna wartość jest ukryta, zaś pozorna, ta odstręczająca — przemijalna.

Drugi rodzaj porównań to, na przykład, podwójne porównanie Frejenda, który sam siebie porównuje do kiepskiego wina bądź prochu, z których pożytek jest niewielki, jeśli nie zostaną „uwięzione" i nie staną się groźne, czy porównanie ostrzyżonej głowy Janczewskiego do delfina:

Głowa, z której włos przemoc odarła bezwstydna
Głowa niezawstydzona, dumna, z dala widna,
Co wszystkim swą niewinność i hańbę obwieszcza
I wystaje z czarnego tyłu głów natłoku,
Jak z morza łeb delfina, nawałnicy wieszcza
[s. I, w. 237].

Porównanie to, które jest patetyczne i wzniosłe samo w sobie, dodatkowo przynosi zapowiedź „nawałnicy" (wiemy jakiej) — podobnie jak poprzednie. Porównania te niosą dwa przesłania: po pierwsze — prawdziwa wartość bywa ukryta w nieatrakcyjnej formie — i przez to jest wzniosła. Po wtóre — to, co odczuwamy jako krzywdę, niesprawiedliwość, zbrodnię, może okazać się siłą, mocą, — jeśli potraktować to jako ofiarę.

Najważniejsze jednak sceny (z punktu widzenia tych samych idei, i z punktu widzenia artystycznego) to rozbudowane opisy, w których znaczącą rolę odgrywają elementy wywołujące zgrozę, zaś niektóre fragmenty (albo one same) to metafory. Mam tu na myśli oczywiście opisy–relacje z męczeństwa Janczewskiego, Wasilewskiego, Cichowskiego, Rollisona.

Zwróćmy uwagę, że Mickiewicz za szczególnie wzniosły uważa gest r ę k i:

Janczewski [...] dłoń swą ucałował,
I skinął ku mnie, jakby żegnał i winszował [...]
[s. I, w. 224]
ta ręka ku niebu [...]
[w. 235]
ta ręka i ta głowa [...]
Jak kompas pokażą mi, powiodą, gdzie cnota;
[w. 242]
Wasilewski [...] jak z krzyża zdjęte
Ręce miał nad barkami żołnierza rozpięte, [...]
[w. 267]

Rękę tylko do ludu wyciągnął spod słomy,
Siną, rozwartą, trupią; trząsł nią, jakby żegnał,
[w. 278]

zaś na zakończenie tych opisów mamy podsumowanie i odniesienie do tego błogosławiącego gestu męczenników:

Spojrzałem w kościół pusty i rękę kapłańską
Widziałem, podnoszącą ciało i krew Pańską.
[w. 283]

Ten gest jest gestem sankcjonującym ich ofiarę: W *Widzeniu* ks. Piotra Zmartwychwstały „ludom pokazuje przebitą prawicę" (s. V, w. 65). Ważną rolę w budowaniu (lub wzmaganiu) efektu wzniosłości odgrywa u Mickiewicza przywołanie w odpowiednich miejscach Boga — czy to w formie odwołania się do jego imienia, przysięgi („wzniosłość wspaniała" bądź „szlachetna"), czy — bluźnierstwa („wzniosłość straszna").[34] Sobolewski pierwszą część swego opowiadania o wywózce na Sybir młodzieży kończy słowami:

Jeśli zapomnę o nich, Ty, Boże na niebie,
Zapomnij o mnie.
[s. I, w. 246]

zaś drugą —

Panie! Ty, co sądami Piłata
Przelałeś krew niewinną dla zbawienia świata,
Przyjm tę spod sądów cara ofiarę dziecinną,
Nie tak świętą ni wielką, lecz równie niewinną.
[s. I, w. 285].

Adolf swe opowiadanie zaś kończy słowami Cichowskiego:

Będę o to Pana Boga pytać,
On to wszystko zapisał, wszystko mnie opowie.
[s. VII, w. 188]

Bluźni Jankowski, w co drugim wierszu używając słów „Jezus Maryja" i kończąc słowami zwątpienia w Opatrzność, bluźni Konrad:

Tak, zemsta, zemsta, zemsta na wroga,
Z Bogiem i choćby mimo Boga.
[s. I, w. 466]

[34] Nie mówię o wszystkich użyciach słowa Bóg, których jest w tym dramacie kilkadziesiąt.

(a także w zakończeniu *Wielkiej Improwizacji*), bluźni Rollisonowa:

[...] i Pan Bóg jest, i jest Zbawiciel.
[s. VIII, w. 522].

Najbardziej wzniosłe jest jednak padające jak grom z ust ks. Piotra słowo „Bóg" (w odpowiedzi na retoryczne pytanie Pola: „Nikt nas nie pomści?"), które w istocie jest zapowiedzią (i rzeczywistą, i artystyczną) karzącego pioruna.

Zarówno analiza poszczególnych scen, jak i próba wybiórczego przyjrzenia się retorycznym zabiegom Mickiewicza w *Dziadach*, prowadzi do wniosków następujących: po pierwsze poeta bardzo dbał o zbudowanie wzniosłości na różnych piętrach utworu, wzniosłości o różnym charakterze, i budował ją różnymi środkami. Po wtóre — nie była ona celem (nawet artystycznym), lecz środkiem do celu. Po trzecie zaś — zabiegów budujących wzniosłość w tym dramacie nie da się przeanalizować na poziomie tylko retorycznym, czy jakimkolwiek innym, bez wkraczania głęboko w warstwę sensów, które estetyka wzniosłości współtworzy — i które ją współtworzą.

Spróbujmy więc spojrzeć na wzniosłość *Dziadów* od drugiej strony, od strony idei. W tym celu przyjrzeć się musimy zwłaszcza postaciom bohaterów (bohatera!) tego dramatu. Bohaterowie III części *Dziadów* tworzą całe *spectrum* postaci — od sielskiej Ewy po demonicznego Senatora.[35] Z naszego punktu widzenia najciekawszymi postaciami są, rzecz jasna, ks. Piotr i Konrad.

Różnica między ks. Piotrem, który nie jest schillerowską „wzniosłą duszą", bo nie musi walczyć z pokusami diabelskimi ani ludzkimi („przesłuchanie" u Senatora!) a Ewą, mimo że obydwoje prezentują typ „pięknej duszy"[36], który poeta wyraźnie kojarzy z prostotą, jest zasadniczej natury. Ewa jest bowiem, jak widzieliśmy, wcieleniem tego, co estetycznie leży na antypodach wzniosłości (tak, jak ją wówczas rozu-

[35] Zauważmy przy tym, że, poza postaciami trzecioplanowymi, wszystkie te postaci są autentyczne; na ich kreację wpłynęły fakty, jedynie oświetlone w taki, a nie inny sposób przez poetę.

[36] „O pięknej duszy mówimy wtedy, kiedy poczucie moralne człowieka przeniknęło w końcu wszystkie jego doznania w takim stopniu, że może bez lęku pozostawić afektowi kierowanie wolą i nigdy nie naraża się na ryzyko popadnięcia w sprzeczność z jego decyzjami." (F. Schiller *O wdzięku i godności*, w: *Listy o estetycznym wychowaniu*, s. 274); „«Piękna dusza»" w afekcie — a więc w obliczu wyzwania ze strony nieposłusznej już rozumowi zmysłowości — przemienia się bezpośrednio w «duszę wzniosłą», odpowiadając przemocą duchową na fizyczną presję ze strony «surowej natury»" — pisał Siemek (*Fryderyk Schiller*, s. 151).

miano), a co Kant określiłby być może mianem *iucundum, pulchrum* bądź *honestum.*[37]

Czy ks. Piotr jest wzniosły? Odpowiedź na to pytanie zależy od rozumienia tej postaci, a to z kolei rzutuje na rozumienie całego dramatu. Ks. Piotr jest, bez wątpienia, człowiekiem prostym — w tym sensie, że nieskomplikowanym: nie przeżywa rozterek wewnętrznych, wie co ma robić i robi to, jest odważny, niezłomny, pobłażliwy i pokorny — jedynie w stosunku do Boga. Kant, omawiając różne rodzaje wzniosłości (polegające na uczuciu przezwyciężenia mocy i potęgi, które mogą nam zagrozić) mówi, że twierdzenie o poczuciu wzniosłości, wynikającym z poczucia wyższości naszego umysłu ponad potęgę, wobec której stoi, nie odnosi się do Boga, często przedstawianego pośród żywiołów, w gniewie itp: „Tutaj nie uczucie wzniosłości naszej własnej natury, lecz raczej ukorzenie się, przygnębienie i poczucie całkowitej niemocy zdaje się być nastrojem umysłu...".[38] Mickiewicz zdaje się podzielać bez reszty to przekonanie; z pokory wobec Boga, jego wyroków, czyni ideał — do pewnego stopnia również estetyczny. Ks. Piotr bowiem nie jest po prostu ani tłem dla Konrada, ani jego antytezą — jest innym typem człowieka; wokół niego bardzo często budowana jest wzniosłość *Dziadów*, ale on sam, jako człowiek, jeśli jest wzniosły, to wzniosłością rygorystycznego ideału kantowskiego[39]. Nie jest jednak postacią budującą dramat, a już na pewno nie — tragedię. Podobnym typem człowieka jest Oleszkiewicz, który wie i rozumie więcej, czyni miłosierdzie i może być przykładem „pięknej duszy", czyli człowieka harmonijnego z natury.

Inaczej ma się rzecz z Konradem (a właściwie Gustawem–Konradem, gdyż w III części *Dziadów* mamy do czynienia, przynajmniej formalnie, z bohaterami w obydwu wcieleniach[40]). Konrad jest czło-

---

37 Por. Kant *Analityka wzniosłości...*, s. 166.

38 „Ten nastrój umysłu nie jest jednak sam w sobie i koniecznie związany z ideą wzniosłości religii i jej przedmiotu" (Kant *Analityka wzniosłości...*, s. 161); „Nawet pokora, jako surowy sąd o własnych brakach, które przy świadomości dobrych intencji łatwo dałyby się zasłonić ułomnością natury ludzkiej, jest wzniosłym nastrojem umysłu cierpiącego ból samopotępienia, aby stopniowo usunąć jego przyczynę." (s. 162).

39 „nawet wolność od afektów [*apatheia, phlegma in significatu bono*] właściwa umysłom wiernym swym niezmiennym zasadom jest, i to w sposób o wiele doskonalszy, wzniosła, gdyż za nią przemawia zarazem to, że podoba się czystemu rozumowi." (Kant *Analityka wzniosłości*, s. 177).

40 W istocie zasadnicza zmiana nastąpiła między napisaniem IV a III części: przemiana, pokazana (z oczywistych względów) dopiero w cz. II, tak naprawdę zaszła pomiędzy cz. IV a III. W latach dwudziestych Mickiewicz jeszcze nie miał bowiem takiej wizji swego bohatera, jak w roku 30.

wiekiem upadającym, i to nie raz. Upada jeszcze jako Gustaw z IV części: jego bunt prowadzi do rozpaczy — rezygnacji, samobójstwa. Upada w III części — ponosi klęskę jako wizjoner (*Mała Improwizacja*), jako zbuntowany przeciw porządkowi świata poeta i jako chrześcijanin (*Wielka Improwizacja*). Upada wreszcie jako zesłaniec–pielgrzym (zaprzepaszcza szansę, jaką stanowi spotkanie z Oleszkiewiczem). W żadnym momencie jednak nie przegrywa ostatecznie, gdyż nawet po tym ostatnim spotkaniu poeta sygnalizuje nam możliwość następnego, bardziej owocnego. Jest więc Konrad bohaterem tragicznym, tak jak to rozumiał Schiller, i wzniosłym zarazem.[41] Jest człowiekiem, który ma niekończącą się szansę przezwyciężania mocy (tu: przemocy), jaka go łamie i własnych ograniczeń: do takiego ukazania bohatera przyczyniła się, rzecz jasna, kompozycja otwarta dzieła i to, że jego autor deklarował zamiar kontynuowania go.

Te dwie perspektywy: zmagania się ze światem zewnętrznym i z samym sobą równocześnie wyznaczają szczególny, właściwy Mickiewiczowi rodzaj (schillerowskiej z ducha) tragedii. Mickiewiczowski świat zewnętrzny bowiem to nie świat wrogiej przyrody, lecz świat wyłącznie ludzki — budzący grozę świat historii. Ten świat można i należy przezwyciężyć w sobie poprzez wzniesienie się ponad niego, poprzez godny doń stosunek, jakby powiedział Schiller. Mickiewiczowski mesjanizm, bo o niego tu przecież chodzi, jest w gruncie rzeczy oparty na wzniosłości, czyli przezwyciężaniu cierpienia i „objawianiu władz duchowych". Swą wolność (nie wobec groźnej natury, lecz wobec jeszcze groźniejszej historii) człowiek może okazać akceptując cierpienie i czyniąc zeń ofiarę. Ta wyraźnie chrześcijańska wersja wzniosłości jest szczególnie dla Mickiewicza znamienna: „zmiękcza" ona nieco kantowski rygoryzm mesjanizmu, wobec którego buntowali się i współcześni poety, i ich „późne wnuki".

Nawiasem mówiąc, warto chyba zauważyć, że wszystkie trzy najistotniejsze tematy–zagadnienia *Dziadów* mają swoje „klucze obrazowe": dwa pierwsze, czyli męczeństwo pokolenia filomatów i męczeństwo narodu w *Widzeniu* ks. Piotra: obraz prześladowania niewiniątek i śmierci na krzyżu. Trzeci, czyli bohater — obraz upadłej królowej:

[41] „Przedmiotem wzniosłym, w ocenie jedynie estetycznej, jest już ten człowiek, który przez stan, w jakim się znajduje, ukazuje nam godność ludzkiego przeznaczenia, z tym że przyjmujemy, iż przeznaczenia tego nie mieliśmy faktycznie znaleźć w jego osobie." — pisał Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu*, s. 217.

[...] myśl twoja w brudne obleczona słowa,
Jak grzeszna, z tronu swego strącona królowa,
Gdy w żebraczej odzieży, okryta popiołem,
Odstoi czas pokuty swojej przed kościołem,
Znowu na tron powróci, strój królewski wdzieje
I większym niźli pierwej blaskiem zajaśnieje.
[s. III, w. 189]

Ten obraz myśli, udającej się do Canossy, jest pełen nadziei i wiary w jej przyszły tryumf — w tryumf człowieka, Konrada: może być metaforą jego losu.
Jeśli więc chodzi o koncepcję jednostki, o antropologię Mickiewicza, to widać wyraźnie, że tu poeta bliższy jest, z jednej strony, poglądom Schillera, który w swojej koncepcji „człowieka wzniosłego", zawarł więcej nadziei — i więcej pobłażania zarazem dla ludzkiej niedoskonałości. Jak ks. Piotr. Z drugiej strony jednak, i tu powraca idea ofiary, w formie rezygnacji z tego, co dla poety romantycznego było bodaj najcenniejsze — z pełnej pychy i poczucia mocy postawy buntu. Pokora jako ideał równowagi i harmonii osiągniętej przez człowieka, który z „wzniosłej" staje się „piękną duszą" wnosi perspektywę, kto wie, czy nie trudniejszą do przyjęcia i zaakceptowania, niż idea mesjanistyczna. Zważmy jednak, że jest to ideał w żadnym momencie przez głównego bohatera tragedii zatytułowanej *Dziady* nie zrealizowany: daleko mu do tego, by go mógł zaakceptować. I fakt, że to właśnie „skaza", nie zaś piękno jest tematem *Dziadów*, czyni z nich utwór wzniosły *par excellence*.

Spróbujmy teraz przyjrzeć się związkom, jakie istnieją między praktyką poety, twórcy *Dziadów*, a tym, co mówił profesor, krytyk, teoretyk kultury, wykładowca w Collège de France. Po pierwsze zwracał uwagę na zdolność do odbioru wzniosłości, na specyficzną wrażliwość, o której mówili, na różne sposoby, i Burke, i Schiller. To do niej odwoływał się, kształtując materię artystyczną swego dzieła: jego odbiorca miał być człowiekiem obdarzonym „organem wzniosłości": tylko taki bowiem zdoła przyjąć i właściwie odebrać zarówno poszczególne, niekiedy drastyczne, i z punktu widzenia estetyki (nawet romantycznej) szokujące sceny, jak i całość dramatu (zaakceptuje każdy jego element jako niezbędny). Konkretne chwyty, mające na celu zbudowanie wzniosłości, jak widzieliśmy, poeta czerpał z różnych tradycji; liczył się efekt, nie teoria.

Z drugiej strony Mickiewicz kładł nacisk na paralelizm zdolności do odczuwania i do tworzenia wzniosłości: przy czym za tworzenie uważał nie tyle działania artystyczne, co czyn, dokonany w świecie zewnętrznym, noszący znamiona wzniosłości. To on stał się jednym z ważnych komponentów idei *Dziadów*. W koncepcji bohatera ten czyn to bezustanne wznoszenie się ponad samego siebie: tak w działaniu, w czynach, jak w myśli — rezygnacja z własnego „ja" po to, by osiągnąć wolność. Wielkość człowieka jest tożsama z byciem „wzniosłą duszą".

Wzniosłość narodu polega na, w gruncie rzeczy, tym samym. Na umiejętności wzniesienia się nad przemoc zewnętrzną i obrócenia jej na własną korzyść, poprzez złożenie ofiary z cierpienia, poprzez zdolność do szlachetności i wolności. Pielęgnowanie tradycji, i to tradycji „poświęcenia, walk, ofiar" jako źródło zdolności narodu do pojmowania wzniosłości: te słowa z *Prelekcji* odnoszą się przecież również wprost do *Dziadów*!

Chrystianizacja pojęcia wzniosłości, która tak uderza w *Prelekcjach* w związku z ich silną ideologizacją, jest przecież także obecna w *Dziadach*, w postaci tym razem metaforycznej i obrazowej (*Widzenie*), nie deklaratywnej. I tu i tam związana jest między innymi ze szczególnym, jak widzieliśmy, zamiłowaniem Mickiewicza do „wzniosłości szlachetnej" (co mu nie przeszkodziło używać do celów artystycznych grozy!). I *Dziady*, ze swą koncepcją człowieka i narodu, i *Prelekcje*, ze swą wizją historiozoficzną, ze swą ideologią, adresowane były do „typu ludzi wrażliwych na wzniosłość". Mickiewicz do nich bez wątpienia należał — i do nich adresował tak swój dramat, jak swe wykłady.

*Magdalena Popiel*

# LAOKOON, czyli o granicach wzniosłości w prozie Stanisława Przybyszewskiego

Wzniosłość i patos są tymi cechami Młodej Polski, które zaciążyły w sposób szczególnie negatywny na jej wizerunku. „Górność i chmurność" tej twórczości była przedmiotem prześmiewczych aluzji; kpina i szyderstwo, zamierzona, a i niezamierzona, karykatura trafiały w ów cel nader często. Posługiwanie się tą kategorią w różnych formach literackiego dialogu prowadzonego z modernizmem wskazywało, iż stanowiła ona wyjątkowo wyrazisty składnik całościowego portretu epoki. Właśnie wzniosłość, patos, wysoki styl przyczyniły się w dużej mierze do tego, iż obraz okresu, mimo wewnętrznych sprzeczności, pozostaje konstrukcją dość spoistą. Zadomowiły się one na dużych przestrzeniach literatury Młodej Polski niezależnie od dominującego w danej strefie prądu, tematu oraz wartości artystycznej dzieła. Równocześnie jednak spojrzenie na modernizm z tej właśnie perspektywy uświadamia, jak wielokształtna staje się ta kategoria aktualizowana w konkretnych utworach literackich. W prozie Stefana Żeromskiego, *Hymnach* Jana Kasprowicza, twórczości Stanisława Wyspiańskiego czy Tadeusza Micińskiego odnajdziemy bardzo zróżnicowane wersje młodopolskiej „górności".

W każdym przypadku struktura wzniosłości, jej funkcja i źródła są odmienne.

Interesujące nas tutaj składniki estetyki modernizmu być może dlatego, że mieściły się jakby w sferze oczywistości, nie stanowiły do tej pory przedmiotu osobnych studiów. A temat wydaje się godny uwagi nie tylko z racji szerokiego zasięgu i znaczenia, ale również z powodu intrygującej złożoności.

Sami moderniści dostrzegali wagę problemu. Ignacy Matuszewski w studium *Wzniosłość u Słowackiego* stwierdzał w sposób stanowczy: „W poezji nowoczesnej (...) wzniosłość zajęła miejsce naczelne"[1]. Fakt ten miał świadczyć o nowatorstwie współczesnej literatury polskiej, wcześniej zdominowanej przez inną „miarę poezji" — piękno. Nadejście fazy „górności", według krytyka, było możliwe dzięki aktywnemu podjęciu przez pisarzy dziedzictwa Juliusza Słowackiego, nazwanego „poetą wzniosłości".

Na romantyczny rodowód młodopolskich zainteresowań wzniosłością wskazywał także Karol Irzykowski. W artykule z 1910 roku, pt. *Dostojny bzik tragiczności* pisał o „powrotnej fali romantyzmu", która stworzyła dogodny grunt do wybujałego rozkwitu „rzeczy górnych"[2]. W iście zoilowskim ataku na „współczesne głupstwo polskie", a przede wszystkim „bzik dostojności" i „bzik tragiczności" krytykował ostro nadużywanie kategorii wzniosłości. Chociaż padły tylko nazwiska Wyspiańskiego i Stanisława Brzozowskiego, polem ostrzału była w rzeczywistości cała literatura Młodej Polski.

Wywodzenie „górności" literatury przełomu XIX i XX wieku z tradycji romantycznej miało pewien istotny aspekt wartościujący. Wyraźnie brzmi on już we wczesnej wypowiedzi Zenona Przesmyckiego, który w 1887 roku sformułował następujące credo „poezji twórczej, prawdziwej, oryginalnej": „Poezja musi być jednym wielkim krzykiem serdecznym, (...) wyrazem natchnień wielkich, porywów olbrzymich, krzyków radości i jęków rozpaczy wprost z głębin serca ludzkiego wyrwanych."[3] Taką właśnie była poezja romantyczna uznana

[1] I. Matuszewski *Wzniosłość u Słowackiego*, w: tegoż *Słowacki i nowa sztuka*, oprac. i wstęp S. Sandler, Warszawa 1965, s. 354. Przedruk tego studium ukazał się jako przedmowa do wydania: J. Słowacki *Dzieła*, wyd. ilustr. pod red. F. Hoesicka i L. Méyeta, Warszawa 1903.

[2] K. Irzykowski *Dostojny bzik tragiczności*, w: tegoż *Czyn i słowo. Glossy sceptyka. Pisma*, red. A. Lam, Kraków 1980.

[3] Z. Przesmycki *Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej* w: tegoż *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, s. 47–48.

przez Miriama za kulminacyjny punkt XIX wieku. Kiedy u schyłku tego stulecia „nastąpiło w świecie uczuć osłabienie jakieś, omdlenie, cisza, spoczynek letargiczny nieledwie",[4] marzenia o gwałtownym ożywieniu ducha i poezji przybrały postać tęsknoty za romantyczną „górnością". Wzniosłość zatem stawała się istotną wartością, którą moderniści chcieli widzieć w swoich utworach. Podobnie nobilitującą funkcję w stosunku do kategorii wzniosłości pełniło drugie jej ważne źródło, jakim było dzieło Fryderyka Nietzschego. W wypowiedziach wspomnianych krytyków autor *Poza dobrem i złem* pojawia się jako nie mniej ważny niż romantyczny, jako mistrz wzniosłości, ten, który „głównie przyczynił się do obudzenia w naszej literaturze zamiłowania do «rzeczy dostojnych»". Według Irzykowskiego rozpoczęło się ono w momencie ukazania się pierwszego przekładu Nietzschego, dokonanego przez Wacława Berenta i opublikowanego w „Chimerze". „«Vornehm» przełożył Berent wszędzie przez «dostojny»" — dodaje krytyk — „co się powszechnie spodobało i ochrzciło gotowy już ferment psychologiczny"[5] (podkreśl. M.P.). Także Matuszewski, uznając twórczość Nietzschego za „najdoskonalszą krystalizację ideałów estetyki modernistycznej", w niej właśnie poszukiwał głównych wyznaczników pojęcia wzniosłości.

Autor *Słowackiego i nowej sztuki* uznawał wzniosłość za rodzaj wzruszenia estetycznego:

> W języku potocznym „wzniosły" oznacza często najwyższy stopień wartości estetycznej lub etycznej i staje się wtedy synonimem niepospolitości, szlachetności, doskonałości moralnej czy artystycznej.
> W estetyce „wzniosły" — jako równomiernik niemieckiego *erhaben* i francuskiego *sublime* — nie oznacza bynajmniej wartości danego zjawiska lub dzieła, lecz tylko typ wzruszenia, jakie owo zjawisko czy dzieło w widzu, czytelniku albo słuchaczu budzi.[6]

W celu wyjaśnienia owego wzruszenia Matuszewski cytuje słowa Nietzschego: „miara jest nam obca: przyznajemy się do tego; nasza wrażliwość reaguje tylko na bodźce nieskończoności i bezmiaru"[7]. Eksplikacji dopełniają opinie współczesnych przedstawicieli estetyki psychologicznej: Karola Groosa, Theodula Ribota, Luciena Braya.

[4] Z. Przesmycki *Ostatnie objawy...*, s. 48.
[5] K. Irzykowski *Dostojny bzik...*, s. 252.
[6] I. Matuszewski *Wzniosłość u Słowackiego...*, s. 353.
[7] I. Matuszewski *Wzniosłość u Słowackiego...*, s. 354. Jest to cytat z *Poza dobrem i złem*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 183.

W ich wypowiedziach eksponuje jeden zasadniczy wyznacznik wzniosłości: intensywność.

Gdyby w poszukiwaniu młodopolskich przykładów aktualizacji kategorii wzniosłości pójść tropem sugestii Matuszewskiego, należałoby się zwrócić przede wszystkim w stronę twórcy, dla którego intensywność, siła, ostrość przeżyć była problemem naczelnym. To oczywiście Stanisław Przybyszewski.

„Człowiek ekstatyczny"[8] jest bohaterem utworów literackich Przybyszewskiego, jak i jego esejów. Pod tym względem portrety artystów: Chopina, Nietzschego, Hanssona, Muncha, Vigelanda są bardzo bliskie kreacjom postaci fikcyjnych, w szczególności z *Pentateuchu* oraz późniejszego *Krzyku*. Przybyszewski ujawnia się tu zarówno jako autor pewnej teorii antropologicznej oraz jako twórca określonej koncepcji sztuki. Jest zupełnie świadom dwutorowości swoich zainteresowań, czemu daje wyraz w liście do Franciszka Servaesa z 1895 roku, pisząc, iż psychologia i estetyka są dziedzinami, którym chce się w pełni poświęcić.[9] Przy czym pod jego piórem dokonuje się silne zespolenie obu sfer: analiza psychologiczna wybitnej jednostki oraz analiza jej dzieła przenikają się nawzajem. Rzecz nie tylko w rodzaju narracji, lecz głównie w idei łączącej na zasadzie pełnej homologii twórcę i twórczość. Kluczem staje się tu właśnie pojęcie intensywności odniesione zarówno do przeżycia, jak i do środków ekspresji. Przybyszewski formułował tę tezę bezpośrednio jako ważny punkt swojego programu artystycznego: „Mnie obchodzi tylko intensywność i napięcie uczucia".[10] Pozostał jej wierny w całej twórczości, odnajdziemy ją w *Confiteorze* z 1899 roku:

> Artysta zna tylko [...] potęgę, z jaką dusza na zewnątrz wybucha. [...] każdy przejaw duszy jest dla nas czystym, świętym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny.[11]

jak i w *Szlakiem duszy polskiej* z 1920 roku:

> Miejmy odwagę wartościować zasób energii, mocy, siły nie według zewnętrznych, złych czy dobrych przejawów tej siły — tylko według napięcia i wyładowania się tej mocy.[12]

---

[8] Trafne określenie zaproponowane przez T. Burka *(Przybyszewski kusiciel*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 14).

[9] S. Przybyszewski *Listy*, t. I, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1937, s. 102.

[10] S. Przybyszewski *O dramacie i scenie*, w: tegoż *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, BN I 190, Wrocław 1966, s. 302.

[11] S. Przybyszewski *Confiteor*, cyt. za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 237 i 241.

[12] S. Przybyszewski *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1920, s. 69. Myśl ta powraca m.in. na s. 125.

O jakości i wartości przeżycia, jak i dzieła sztuki, decyduje zatem intensywność doznań przekraczająca zwykłą miarę. Interesujące i ważne jest to, co rozgrywa się w przestrzeniach poza pewną granicą, do których wiodą drogi psychopatologii i mistyki.[13] Obydwie dziedziny otwierają bramy stanom ekstazy i szalonych uniesień. Przeżycia, które stworzyły *Tako rzecze Zaratustra, Scherzo H-moll*, cykl obrazów *Miłość* czy *Wybrańców* daleko odbiegały od tzw. stanów normalności, które w Przybyszewskim i jego rówieśnikach budziły głęboką odrazę. To samo można powiedzieć o bohaterach *Pentateuchu*, żyjących na granicy obłędu. Przybyszewski, poszukując odpowiednich środków wyrazu dla przedstawienia tego rodzaju przeżyć, dążył do maksymalnej ekspresji słowa. Wykorzystywane przez niego formy stylistyczne były wielokrotnie opisywane i postrzegano je zazwyczaj jako składniki poetyki ekspresjonizmu. Wychodząc od sugestii samego Przybyszewskiego, zawartych w jego pismach, a także postulatów niektórych krytyków, przede wszystkim Cezarego Jellenty,[14] ten aspekt twórczości należałoby raczej określić mianem intensywizmu, którego fundamentem jest kategoria patosu. Patos był zazwyczaj odróżniany od wzniosłości, ale równocześnie wyraźnie jej podporządkowany jako jeden z jej składników. W koncepcji Matuszewskiego rzecz ma się podobnie, z tym, że patos staje się tu najważniejszym komponentem górności. Autor *Słowackiego i nowej sztuki*, podobnie jak Przybyszewski, dość okazjonalnie posługują się słowem patos. Wydaje się jednak, że dla obydwu „intensywizm" jest tu jego ekwiwalentem i zostaje uznany za główny wyznacznik wzniosłości.

Rozpatrzmy inne jeszcze wyznaczniki, biorąc pod uwagę dwa utwory Przybyszewskiego: *De profundis* (1895 wersja niemiecka, 1900 wersja polska) i *Krzyk* (1917), które sam pisarz uznał za pokrewne w formie.

GODZINA CUDU

Do szczególnie istotnych czynników współtworzących wzniosłość tych dwu powieści należy kategoria cudowności. Znaczenie cudowności w dziełach Przybyszewskiego doceniał już Karol Irzykowski. Wywodził ją z filozofii Schopenhauera, a zarazem łączył z twórczością Witkacego i ... swoją własną:

[13] Por. T. Burek *Przybyszewski kusiciel...*, s. 14.

[14] C. Jellenta *Intensywizm*, „Głos" 1897 nr 34–36, przedruk: *Galeria ostatnich dni. Wizerunek, rozbiory, pomysły*, Kraków 1897, s. 299–327; o zbieżności programów Przybyszewskiego i Jellenty pisze T. Lewandowski *Intensywizm — zapomniany program modernistyczny*, „Teksty" 1973 nr 1.

Przybyszewski ukuł poemat z dwóch słów: „godzina cudu" i hipnoza jego trwa do dziś. Przywrócić światu na moment jego cudowność!

i dodawał:

Pierwszy przed Przybyszewskim wypowiedziałem ten ideał w programie pt. *Horla* [...] np. w zdaniu: „Celem świata jest powrót do cudu, poezja ilustruje ten cel, osiągając go zarazem w ten sposób chwilowo". Leżało to wówczas w atmosferze („duch czasu").[15]

Istotnie, tytuł krótkiego utworu Przybyszewskiego *W godzinie cudu* (1900 r.) trafnie oddaje szczególny wymiar rzeczywistości przedstawionej w jego dziełach. Świat *De profundis* i *Krzyku* zostaje powołany do istnienia tylko na ową godzinę cudu.

Wieloznaczność tego określenia poetycko wykorzystana przez pisarza, wymaga jednak rozszyfrowania. Najniższy i nie najważniejszy poziom cudowności można wskazać w zdarzeniach fabuły. Zestaw tak pogardzanych przez Przybyszewskiego „faktów zewnętrznych" jest dobrany pod kątem efektu nadzwyczajności. Niespodziewane spotkania,[16] zaskakujące sytuacje, zbrodnia, samobójstwo, kazirodcza miłość, to wszystko, co mieści się w ciekawej intrydze, pełni tutaj zupełnie inną funkcję niż np. w powieści przygodowej czy powieści tajemnic. Jak wiadomo, wydarzenia te odsyłają głównie do sfery przeżyć, która staje się najważniejszą sceną utworu. Cudowność jest tu przede wszystkim kategorią określającą stan ducha: mówi zarówno o intensywności przeżycia, jak i o jego niezwykłości. Zwartość kompozycyjna obydwu utworów wpływa korzystnie na stworzenie iluzji aktu przeżycia, doświadczenie cudowności nie jest procesem, lecz iluminacją.

Cudowność ma tu także sens tajemniczości. Edmund Burke, który wskazywał na ten właśnie aspekt wzniosłości, pisał o dziele Miltona jako o niedościgłym wzorze: „wszystko jest ciemne, niepewne, zagmatwane, straszne i wzniosłe w najwyższej mierze".[17] Cała rzeczywistość powieści Przybyszewskiego tonie w niepewności, każde zdarzenie jest nową zagadką, kontury postaci, miejsca i czasu są zatarte. Ciemność nocy, która wypełnia obraz świata, ma sens symboliczny, a światło dnia nie rozjaśnia ani pejzażu, ani znaczeń: słońce

[15] K. Irzykowski *Walka o treść*, Kraków 1976, s. 112–113.

[16] Nb. pierwsze fragmenty *Krzyku* drukowane w „Kurierze Poznańskim" (1914 nr 287–296) miały tytuł *Spotkanie*.

[17] E. Burke *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 66.

zazwyczaj krwawi, oślepia lub jest czarne. Tajemniczość bywa elementem kreującym romantyczną nastrojowość: Przybyszewski nie stroni od opisów typowych zjawisk przyrody wywołujących uczucie wzniosłości, jak gwałtowne burze, rozszalałe morze, las w nocy itp. Dla obydwu utworów ważniejsza staje się jednak taka funkcja tajemniczości, która prowadzi do postrzegania rzeczywistości jako zagadki i wywołuje poczucie dziwności istnienia. Zdumienie jest typową postawą bohatera: „zdumiewała go ta okoliczność, że tak pusto było wkoło" (*Krzyk*, s. 60).

„Zdziwiło go tylko, że dorożkarz nie czekając zapłaty odjechał" (*Krzyk*, s. 61). Zaowocuje ono w końcu przeżyciem chwili, w której dokona się zerwanie zasłony z tajemnicy bytu. „Straszliwa jasność objawionych tajemnic" (*Krzyk*, s. 57) jest kulminacją „godziny cudu". Świadomość Gasztowta oscyluje pomiędzy konstatacją dziwności świata a iluminacją poznania. Cudowność staje się tu zatem przeżyciem metafizycznym. Głównie o takim pojmowaniu cudu myślał zapewne Irzykowski łącząc swoją *Horlę* z pisarstwem Przybyszewskiego i Witkacego. Według niego zarówno twórca idei nagiej duszy, jak i autor pojęcia „czystej formy" uprawiają „filozofię raju utraconego: sztukę uważają za środek, aby na błysk chwili załatać rozdarcie metafizyczne i kulturalne".[18]

Tak jak u Witkacego przeżycie Grozy Bytu było możliwe jako przeżycie Całości, tak i u Przybyszewskiego realizuje się jako doświadczenie Syntezy: apokaliptyczny krzyk jest syntezą Ulicy, ta z kolei jest syntezą Życia, także dzieło Gasztowta ma być „ogromną syntezą, w jaką ulicę ująć zapragnął." (*Krzyk*, s. 97). Poszukiwanie istoty rzeczy wiedzie śladami form zwartych. Ascetyczna sceneria do minimum ogranicza fakty z biografii bohaterów, cechy bliskie symbolizmowi jak i ekspresjonizmowi wzmagają napięcie wynikające z pożądania iluminacji. Gdy Gasztowt przeżywa swoją niezrealizowaną podróż do krańców Bytu, u jej mety pojawia się Głód, „niczym nienasycony, niczym nie dający uśmierzyć się głód. Oprócz głodu żądzy i głodu potęgi jest nim głód poznania. To właśnie on, choć tak jak pozostałe ubrany w szaty rozpaczliwego szyderstwa on jeden „mógł się jeszcze dostojnym wydać".

---

[18] K. Irzykowski *Dostojny bzik tragiczności...*

## ŁAD CZY CHAOS

Wzniosłość, tak jak inne kategorie estetyczne, jest pojęciem, w którym można wyróżnić pewien korpus cech fundamentalnych zasadniczo inwariantnych oraz tych, które podlegają z czasem mniej lub bardziej głębokim przemianom. W refleksji nad wzniosłością do tych drugich należą przede wszystkim czynniki wyprowadzane ze zmieniających się założeń światopoglądowych. Należy do nich między innymi idea ładu, harmonii, uważana długo za warunek konieczny górności. Jeszcze Karol Lemcke, autor popularnego, także u nas,[19] podręcznika estetyki, opublikowanego w 1865 roku, stwierdzał kategorycznie: „Chaos nigdy wzniosłym być nie może".[20] Problem ten pokazuje wyraźnie, jak daleko pojęcie wzniosłości wykracza poza retorykę i estetykę i sięga w rejony podstawowych założeń filozoficznych.

W koncepcji człowieka szczególnie ważną rolę odgrywała perspektywa etyczna ujawniająca się wyraźnie już w traktatach starożytnych. Pseudo-Longinos silnie akcentował postawę moralną retora, wskazując na wielkoduszność jako jedno z głównych źródeł wzniosłości. Coraz bardziej widoczny w społeczeństwie brak natur wzniosłych, choć sprawnych w mowie i sile przekonywania, tłumaczy autor rozpowszechniającymi się wadami chciwości i żądzy użycia.[21] Także *pathos*, w ujęciu Arystotelesa (*Retoryka*, ks. II), będąc pojęciem komplementarnym wobec *éthosu*, czynił z mówcy „nie bezosobowego dysponenta reguł przekonywania, lecz moralnie zobowiązany podmiot twórczy, którego postawa, zachowanie, czyli w tym sensie «charakter» uczestniczą aktywnie w całej procedurze perswazyjnej".[22] Górność była bardzo silnie zakorzeniona w antycznej kalokagatii, idei jedności piękna, dobra i prawdy oraz związanych z nią pojęciami cnoty (*virtus*) i dostojności (*dignitas*). W tym ujęciu, poczucie harmonii świata, jak i wewnętrzny ład człowieka głoszone w epokach klasycznych warunkowały doznanie wzniosłości. Romantyzm, jak i modernizm, opierający się na odmiennych założeniach światopoglądowych musiał szukać innych uzasadnień filozoficznych i rozwiązań artystycznych. Ten antagonizm,

---

[19] Od pierwodruku w 1865 r. do 1901 r. ukazały się trzy wydania tej książki. Powołuje się na nią także Matuszewski (*Wzniosłość u Słowackiego*, s. 353).

[20] K. Lemcke *Estetyka*, przeł. B. Zawadzki, Lwów 1901, s. 98.

[21] Pseudo-Longinos *O górności*, w: *Trzy poetyki klasyczne*, przekł., wstęp, objaśnienia T. Sinko, BN II 57, Wrocław 1951, s. 151.

[22] J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 31.

ujawniający się w starciu klasyków z romantykami, jak i później w napięciach przełomu antypozytywistycznego, wyeksplikował (jako jeden z pierwszych) Fryderyk Schiller w traktacie *O wzniosłości*:

kto wielkie gospodarstwo natury oświetla pochodnią intelektu, kto zawsze tylko pragnie jej śmiały nieład zamienić w harmonię, ten nie może znajdować upodobania w świecie, w którym zdaje się rządzić raczej szalony przypadek niż mądry plan, i w którym w znakomitej większości wypadków zasługa i szczęście pozostają ze sobą w sprzeczności.[23]

nie tylko coś nieosiągalnego dla wyobraźni, to jest wzniosłość ilości, lecz także coś niepojętego dla intelektu, to jest z a m ę t, może — jeśli tylko osiąga wielkie rozmiary i objawia się jako dzieło natury [...] służyć do przedstawienia nadzmysłowości i nadawać rozmach umysłowi.[24]

Przyjmując taki punkt widzenia, zarówno Natura jak i Historia stają się dla romantyków przedmiotami wzniosłymi. Ta perspektywa obejmie oczywiście także człowieka:

To, co sprawia, że d z i k o ś ć i d z i w a c z n o ś ć f i z y c z n e g o s t w o r z e n i a są tak pociągające dla wrażliwego podróżnika, to samo zdolnemu do zachwytów umysłowi, nawet z a g a d k o w e j a n a r c h i i ś w i a t a m o r a l n e g o, daje dostęp do źródeł pewnego szczególnego zadowolenia.[25] [podkreśl. M.P.]

Te właśnie romantyczne fascynacje „dzikością i dziwacznością fizycznego stworzenia" oraz „zagadkowa anarchia świata moralnego" stanowią zapowiedź estetyki, która zdominuje europejską sztukę XIX wieku. Przełomowe zmiany w zakresie pojmowania piękna wpłyną bezpośrednio na modyfikację pojęcia wzniosłości. Rozdział dokonany między pięknem a dobrem doprowadzi do poszukiwań piękna w obszarze wartości negatywnych. Słynne zdanie Baudelaire'a z przedmowy do *Kwiatów zła*: „wydało mi się rzeczą zajmującą wyfiltrować piękno ze zła"[26] celnie ujmowało ówczesne dążenia artystów. Znajdzie się tu miejsce nie tylko dla „piękna skażonego" ale i „skażonej wzniosłości". Głównym terenem jej występowania w utworach

---

23 F. Schiller *O wzniosłości*, w: tegoż *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 185.

24 F. Schiller *O wzniosłości...*, s. 184–185.

25 F. Schiller *O wzniosłości...*, A. Lange streszczając poglądy Kanta i Schillera pisał: „wzniosłość wymaga bezpieczeństwa fizycznego i niepokoju moralnego, pewnej sympatii bolesnej. Dlatego też możliwą jest wzniosłość kontemplacyjna i patetyczna, bierna i czynna. Widok ciemności, wulkanu, burzy napełnia nas grozą wzniosłości; czyn Regulisa (szlachetny) lub lady Makbet (zbrodniczy) stanowi przykład wzniosłości patetycznej" *(Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 41–42).

26 Ch. Baudelaire *Moje serce obnażone. Dzienniki poufne*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, przedmowa do *Kwiatów zła*, Warszawa 1923, s. 77.

stanie się bohater literacki, a najdoskonalszym wzorem Miltonowski Szatan. Z niego też wyprowadza Mario Praz w swej książce *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* cały szereg bohaterów fatalnych, od Karola Moora, Giaura, Lary, po m.in. Rudolfa z *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue.[27] Wydaje się, że największe niebezpieczeństwo, jakie kryło się w mariażu piękna i zła, polegało na tym, że zakładało ono obecność w tym połączeniu właśnie kategorii wzniosłości, która gwarantowała swoisty triumf etyczny.

Zło wzniosłe, tzn. zło zwycięskie, było ideą, która zapłodniła XIX-wiecznych wyznawców pesymizmu, tak filozofów, jak i artystów. Spytajmy, czy należał do tego grona także Stanisław Przybyszewski?

Niewielka przestrzeń, którą wyznaczają dwa interesujące nas utwory, każe spojrzeć na ten problem, podobnie jak Praz czyni to w stosunku do literatury romantycznej, z perspektywy konstrukcji bohaterów i zachodzących między nimi związków interakcyjnych. W *De profundis* i *Krzyku*, tak jak w większości utworów prozatorskich Przybyszewskiego, na pierwszy plan wysuwa się jeden bohater. Stosunek do niego każdej z postaci towarzyszących, bardzo nielicznych w obydwu powieściach, jest złożony. Agaj, podobnie jak Veryho i Kobieta z *Krzyku* pozostają w wielopłaszczyznowej relacji z prowadzącym bohaterem. Po pierwsze, są po prostu jego partnerami, uczestnikami zdarzeń. Po drugie, są reżyserami tych zdarzeń, będąc tym samym demonicznymi kreatorami losu bohatera. Reprezentują kuszącą siłę, zdolną naginać ofiary do swojej woli. Posiadają wszelkie cechy, w które zwykle wyposażał Przybyszewski Szatana: rysy cierpienia, przerażenia i buntu. Na tym poziomie znaczeń logiczną konsekwencją staje się śmierć bohatera ulegającego destrukcyjnej mocy zła. Jednakże nie na demonicznym, wcielającym romantyczne zło, wymiarze opiera się centralny nurt obydwu powieści. Na najwyższym poziomie sensów zarówno Agaj, jak i Kobieta istnieją w świecie utworów jako symbole idei i jako takie wchodzą w najistotniejsze z punktu widzenia całego dzieła relacje z głównymi bohaterami.[28] Przybyszewski buduje swego pierwszoplanowego bohatera tak, aby był on postrzegany przede wszystkim jako ktoś znajdujący się w bezpośrednim polu promieniowania pewnej idei. Jego świado-

[27] M. Praz *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przekł. K. Żaboklicki, rozdz. *Metamorfozy szatana*, Warszawa 1974.

[28] Przypomnijmy znaną tezę Przybyszewskiego o postaciach dramatu: „I na to głównie kładę nacisk, że symbol powinien wyłonić się z człowieka, przez co nabiera żywotnej i współdziałającej siły", (*O dramacie i scenie*, w: S. Przybyszewski *Wybór pism...*, s. 299).

mość koncentruje się na idei Jedności, Pełni — pojętej jako androgynizm lub jako jedność wszechzmysłowej Sztuki i najwyższej Prawdy o świecie, jaką ta Sztuka może objawić. *Krzyk* jest konstruowany jako ciąg scen wypełnionych pulsowaniem zmiennej relacji między bohaterem a oczekiwanym doświadczeniem poznawczym. Narracja staje się splotem informacji o chaosie wewnętrznym, wynikającym z rosnącego poczucia dezintegracji, oraz eksplozji ściśle ukierunkowanego pragnienia:

stracił zgoła poczucie samego siebie.
Jedno tylko uczucie trzymało na uwięzi na wszystkie strony rozlatujące się jego Ja: przerażony lęk, że się coś niesłychanego w nim dokonuje.
I znowu zalegała w nim czarna głucha noc.
A w tej nocy — kiedyż to już było, wczoraj? przed rokiem? wiekiem całym? słyszał znowu nadpływ huczących bałwanów — bliżej, coraz bliżej — a teraz już widział, jak się coraz wyżej piętrzyły, w niebo rosły, jak olbrzymi zwał wód ku niemu biegnie, podskakuje w gwałtownych podrzutach, teraz olbrzymią chmurą zwali się na niego: teraz posłyszy ten straszny krzyk, który mu noc na świetliste strzępy rozedrze — rozwidni czeluść niepojętych tajemnic — ten krzyk [...]. I zdjęło go nagłe, dzikie, krwiożercze pragnienie, by raz, by raz jeszcze jedyny ten przeolbrzymi krzyk mu w uszach się rozgrzmiał, dotarł do tajemniczego węzła wszystkich zmysłów i nimi wszystkimi razem cały świat ogarnął [...]. [*Krzyk*, s. 163-164]

To bardzo interesujący z punktu widzenia efektu wzniosłości fragment. Pojawia się tu obraz wzburzonego morza należący do klasycznych przykładów sytuacji wzniosłości. O ile w traktatach estetycznych chodziło o rzeczywisty żywioł, o tyle tutaj jest ono oczywiście symbolicznym *mare tenebrarum*, „oceanem wewnętrznym, morzem tajni i zagadek".[29] W powieści Przybyszewskiego nasila się podsycana burzą żywiołów tęsknota by usłyszeć krzyk. To namiętne pragnienie wznosi bohatera ponad uczucie strachu i wyzwala wzruszenie górności. W konstrukcji bohatera dominuje dwutorowość motywów: jedne mówią wyraźnie o popadaniu w „niemoc i bezład" (*Krzyk*, s. 188), o stopniowym traceniu „poczucia samego siebie" (s. 163), drugie o nieustającym wzbijaniu się, wznoszeniu ponad dezintegrujący chaos i fizyczną słabość. Chaos rozumiany jako zachwianie równowagi psychicznej, ale także jako „anarchię moralną". Ujęcie *Krzyku* w fabularną klamrę ratowania życia i zabójstwa tej samej osoby jest jego sugestywną ilustracją. Równocześnie cała zawartość utworu pomiędzy tymi scenami jest pogłębiającym się procesem odrywania etycznej kategoryzacji od zjawisk, które w naturalny sposób takiej kategoryzacji podlegają. Kolejne zdarzenia, każdy gest i zachowanie zostają przesunięte do innego para-

[29] S. Przybyszewski *Na drogach duszy*, s. 20.

dygmatu wartości, którego wzór dyktuje idea Pełni. W *Krzyku* prowadzi to do, wedle określenia Weryha, absolutyzacji przez Gasztowta Ulicy, której „głód nicował wszystkie wartości, rozszerzał skrzydła duszy ludzkiej do zuchwałych wzlotów" (s. 97). Artysta dostrzega w każdym mieszkańcu Ulicy „zarodek z jakiego coś dostojnego wylęgnąć się mogło, wszystko jedno czy w wielkiej zbrodni, czy też w wielkiej cnocie" (s. 97).

Wzniosłość, dostojność funkcjonuje tu w bliskim sąsiedztwie parafraz Nietzscheańskiej tezy o przewartościowaniu wartości, jednakże realizuje się ona nie w porządku norm moralnych, lecz w porządku idei wykraczających poza te normy.

## WZNIOSŁOŚĆ I KRZYK

Estetyka „krzyku" wtargnęła do sztuki europejskiej pod koniec XIX wieku wraz z twórczością takich artystów jak Edward Munch, August Strindberg, Ryszard Dehmel czy Frank Wedekind, a u nas Przybyszewski, Kasprowicz, Komornicka, Miciński. W zakresie literatury stała się częścią nurtu, który krytycy określali jako ekspresjonizm „krzyku", bądź ekspresjonizm naiwny lub retoryczny.[30] Nie po raz pierwszy fenomen „krzyku" znalazł się w centrum zainteresowań artystów i teoretyków sztuki. Od połowy XVIII wieku przez blisko sto lat był on jednym z najbardziej atrakcyjnych, a zarazem kontrowersyjnych zagadnień estetyki niemieckiej. Interpretacja antycznej grupy Laokoona dokonana przez Johanna Joachima Winckelmanna wywołała burzliwą dyskusję. Pytano wówczas, czy cierpiący Laokoon wydaje z siebie straszliwy krzyk, tak jak opisał to Wergiliusz, a jeśli nie, to dlaczego rzeźbiarz nie pozwolił swemu bohaterowi na tak naturalny wyraz bólu. Wątpliwości te dotykały najbardziej istotnych zagadnień sztuki: konkretne odczytanie krzyku Laokoona zakładało opowiedzenie się po stronie określonej teorii piękna i wzniosłości. Winckelmann uważał, że krzyk nie daje się pogodzić z „wielkością duszy", która była przedmiotem greckiej sztuki i dlatego uznał, iż dźwięk, jaki wydobywa się z ust Laokoona jest tylko „trwożliwym i stłumionym westchnieniem".[31] Inaczej sądził Gothold

[30] Por. H. Bahr *Expressionismus*, München 1920, M. W. Sokel *The Writer in Extremis*, Stanford 1959; M. Podraza-Kwiatkowska *Somnabulicy — dekadenci — herosi*, Kraków 1985, s. 241 i n.

[31] J. J. Winckelmann *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy w sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 192.

Efrain Lessing; wychodząc także z charakterystyki natury Greków oraz interpretacji dzieła Sofoklesa (słynny przykład Filokteta) twierdził, że krzyk wywołany bólem doskonale może iść w parze z wielką duszą, natomiast kłóci się z ideałem piękna.[32] Jego zdaniem, sztuka starożytna głównie ze względu na obowiązujące reguły estetyki nie dopuszczała krzyku jako wyrazu bólu fizycznego. Wśród licznych głosów uczestniczących w dyskusji zdarzały się tzw. głosy rozsądku, mówiące, iż Laokoon nie krzyczy, bo umierając wskutek uduszenia krzyczeć nie może...[33] Do gorących polemik wokół krzyku Laokoona dołączył się także Artur Schopenhauer. Oto jego stanowisko:

Istota, a w konsekwencji także działanie krzyku na widza polega całkowicie na dźwięku, nie na rozdziawianiu ust. Ten ostatni fenomen, nieuchronnie towarzyszący krzykowi, musi zostać dopiero umotywowany i uzasadniony przez wydany przy tym głos: wtedy jest dopuszczalny jako charakterystyczny dla akcji, ba, konieczny, mimo że piękno doznaje przez to uszczerbku. Lecz w sztuce plastycznej, której krzyk jest zupełnie obcy i która ukazać go nie może, byłoby rzeczą naprawdę nierozumną ukazywać potężny, zakłócający wszystkie rysy twarzy i wszelki inny wyraz środek do krzyku, rozdziawianie ust, bo postawiono by wtedy przed oczy środek, dla którego trzeba by zresztą wiele poświęcić, podczas gdy zabrakłoby celu i samego krzyku, jego oddziaływania na duszę. Ba, więcej jeszcze, powstałby wówczas zawsze śmieszny widok wysiłku bez rezultatów.[34]

Gdy wiek XIX zbliżał się ku końcowi, ten właśnie „milczący krzyk" z owym grymasem „rozdziawionych ust" wszedł do kanonu estetyki i nie tylko nie raził śmiesznością, ale stał się najpełniejszym wyrazem duszy człowieka fin de siécle'u i najbardziej na jego duszę oddziaływał. Obraz Edwarda Muncha pokazany po raz pierwszy na wystawie w Berlinie w 1892 roku stał się rewelacją i zarazem skandalem. Przybyszewski, wielbiciel i inspirator Muncha, podkreślał mocno nowatorstwo jego malarstwa:

Munch po raz pierwszy odtworzył nagie stany duszy [...], jego obrazy są absolutnymi równoważnikami pewnych grup wrażeń. Jest to więc całkiem nowa dziedzina sztuki, którą Munch po raz pierwszy otwiera, nie ma on poprzedników i nie ma tradycji.[35]

---

32 G. E. Lessing *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Teoretycy...*, s. 166–170.

33 Por. A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przekł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 354.

34 A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie*, s. 354–356.

35 S. Przybyszewski *Na drogach duszy...*, s. 58–59. Warto jednak pamiętać, że w XIX-wiecznych koncepcjach estetycznych, które opowiadały się za sztuką ekspresyjną, pojęcie krzyku odgrywało dużą rolę, np. w *Estetyce* Eugeniusza Verona (tłum. A. Lange, Warszawa 1892). Por. także uwagi o tej książce A. Langego w *Studiach i wrażeniach* (s. 208).

*Krzyk* Muncha można uznać za fenomen, wokół którego, tak jak niegdyś wokół Laokoona, tworzyła się pewna koncepcja sztuki zamykającej w sobie określone wyobrażenie piękna i wzniosłości.
Przybyszewski oparł na „krzyku" całą swoją estetykę nagiej duszy.[36] Stał się on punktem centralnym jego teorii metasłowa, kluczem interpretacyjnym jego esejów krytycznych, wreszcie środkiem ekspresji i tematem utworów literackich. „Krzyk" Przybyszewskiego to żywioł — „ostry, groźny, straszny w swej majestatycznej, niebem i ziemią wstrząsającej potędze" — jak pisał w powieści o tym tytule. Te wszystkie cechy „krzyku": groza, majestatyczność, kosmiczna wielkość, czynią z niego zjawisko ze wszech miar wzniosłe. Nieodmiennie pojawia się jednak problem włączenia owego żywiołu w pewien porządek estetyczny. To stały dylemat ujarzmienia tego, co przekracza miarę i zamknięcia w *universum* skończoności. To także pytanie o uczynienie z „krzyku", który wymyka się właściwie jakimkolwiek zasadom retoryki funkcjonalnego elementu sztuki poetyckiej. Aretoryczność krzyku (tak jak milczenia) dla pewnych typów literatury staje się niebywale kuszącym wyzwaniem.
*De profundis* i utwór z 1917 roku przedstawiają dwie możliwości, jakie rysują się przed literaturą aktualizującą estetykę krzyku: pierwszy miał być „wybuchową rapsodią", poematem-krzykiem, drugi natomiast, przyjmując podobną formę, był równocześnie dziełem o poszukiwaniu „krzyku", a zatem obejmował pewien obszar autotematyczności (ta właśnie piętrowa budowa m.in. zapewniła temu drugiemu utworowi większą oryginalność). „Krzyk", stanowiąc ważki problem ideowy i artystyczny, postrzegany w perspektywie tych dwu utworów narzuca trzy kierunki interpretacji. Pierwszy zmierza do ukazania pewnego stałego układu, w jaki zostaje on włączony, drugi określa znaczenie wertykalnej orientacji „krzyku", trzeci zaś, powracając jakby do punktu wyjścia (odczytanie grupy Laokoona) rozpatruje symbolikę „niemego krzyku".

Model: Scherzo H-moll. Stanisław Brzozowski pisał o twórczości Przybyszewskiego: „jego pisma są raczej krzykiem, jękiem niż słowem",[37] ale równocześnie w innym miejscu dodawał:

[36] Por. E. Boniecki *Struktura „nagiej duszy"*, rozdz. *Estetyka nagiej duszy*, Warszawa 1993.
[37] S. Brzozowski *Stanisław Przybyszewski*, w: *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, *Dzieła*, pod red. M. Sroki, Kraków 1984, s. 134-135.

„najbardziej wybuchowe jego dzieła posiadają w sobie coś z konstrukcji".[38]

Przybyszewski nie bez racji sądził o swej twórczości, że jest całością spójną i jednolitą (co miał m.in. potwierdzać związek pomiędzy *De profundis* i *Krzykiem*). Paralele pomiędzy jego utworami a także esejami są istotnie liczne, choć oczywiście o różnym stopniu ważności. Można wyodrębnić pewien schemat konstrukcyjny występujący już we wczesnym eseju krytycznym poświęconym muzyce Chopina, schemat, który w szczególny sposób zaprojektował ową tożsamość myślową i formalną dzieła Przybyszewskiego. Przytoczmy charakterystyczny fragment:

I właśnie to, że sam był człowiekiem ustawicznych wstrząsów, musujących fermentów, gorączkowych majaczeń, upajających ekstaz i obłędnych zadum, zrobiło go najznaczniejszym wyrazicielem duszy histerycznej, wyrazicielem zaburzeń chorych nerwów, jątrzących mąk, nieumiejscowionych bólów i dygocących lęków.
Jest jedno miejsce w jego utworach, które stanowi najlepszą ilustrację moich słów.
Mam na myśli koniec części Sostenuto w H-moll Scherzo: z nieskończenie bolesnej monotonii zadumy, żalu, modlitwy, rwie się naraz gwałtowny, dziki akord.
Ten nagły ryk oszczepem ugodzonego zwierza wśród głuchego wpółsennego kołysania się stepu — ten brutalny krzyk w dogorywającej agonii bólu — ten obłąkany akord śmiechu wśród żałobnej powagi jesiennych nocy: to już nie muzyka, to nagi, bezpośredni wykrzyk duszy, wijącej się w eretyzmach strachu — daje on nam lepsze wyobrażenie o mrocznych stronach ludzkiego odczuwania niż wszystkie psychologiczne mądrości razem wzięte.
Cóż my wiemy o potędze wiecznie rodzącej się z nieszczęścia, o demonie w nas [...]. [podkreśl. M.P.][39]

W tych kilku zdaniach znajdziemy całą teorię nagiej duszy, filozofię zła, koncepcję sztuki, a także interesującego nas bohatera: „krzyk" rozbrzmiewający w scherzo h-moll. Centralna fraza opisująca moment narodzin „krzyku" wskazuje wyraźnie na istnienie określonego podłoża, ów „krzyk" wyrasta z „nieskończenie bolesnej monotonii zadumy, żalu, modlitwy". Wyobrażenie „krzyku" u Przybyszewskiego gdziekolwiek by się nie pojawiało, będzie miało zawsze taki właśnie punkt wyjścia. Gdy pisze o twórczości Muncha i Vigelanda owo przeciwstawienie nostalgicznej, melancholijnej nastrojowości i momentów ekstazy powraca niezmiennie. Także poezja Alfreda Momberta zachwyci go tym szczególnym następstwem: „I znów słyszę ten śpiew, tę posępną litanię, z której wyrywa się nagle nagi krzyk".[40] Gdy powraca pamięcią do

[38] S. Brzozowski *Stanisław Przybyszewski jako poeta tragiczny*, „Głos" 1903 nr 35.

[39] S. Przybyszewski *Z psychologii jednostki Twórczej. Chopin*, w: *Wybór pism...*, s. 17.

[40] S. Przybyszewski *Płomienny (O poezjach Alfreda Momberta)*, w: *Synagoga szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i tłum. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 122.

krajobrazu rodzinnych Kujaw, przede wszystkim zestawia obrazy monotonnej, ponurej równiny i gwałtownej burzy, epidemii lub śpiewów religijnych jako zjawisk nagłych, wybuchowych, o wymiarze apokaliptycznym. Taki sam schemat obejmie obydwa interesujące nas utwory: *De profundis* i *Krzyk*. Wyraźnie rysuje się tu podział na fragmenty wizyjne, epifaniczne, oraz te przepełnione „nieskończenie bolesną monotonią zadumy, żalu, modlitwy".

Ów schemat wpisujący się tak powszechnie w dzieło Przybyszewskiego oznacza, iż z punktu widzenia formalnego „krzyk" nie staje się tu samodzielnym środkiem artystycznym. Nieprzypadkowo zatem, choć wydawałoby się dość paradoksalnie, pojawi się w wywodach pisarza stwierdzenie, iż „krzyk nie jest najwyższym objawieniem siły twórczej".[41] Zostaje on zatem poddany pewnej obróbce artystycznej: włączony w układ oparty na ostrym kontraście. Ta zasada przeciwieństwa, dysharmonii, tak ważna dla nurtu ekspresjonistycznego, pociągała Przybyszewskiego, w tym wypadku, wzmocnieniem pożądanego efektu: potęgowała „krzyk" i pogłębiała „bolesną ciszę".

Tego rodzaju układ niesie ze sobą także istotne przesłanie ideowe. Gwarantuje, iż „krzyk" nie jest zawieszony w próżni, ma bowiem podstawy, z którymi jest połączony genetycznie. Owa relacja pomiędzy składnikami schematu sprawia, że „krzyk" zostaje w szczególny sposób u s e n s o w i o n y. Zazwyczaj wyrastając z takich stanów duszy jak rozpacz, ból, żal, tęsknota, melancholia, przybiera postać „krzyku z otchłani".

K r z y k z o t c h ł a n i. Nie ma wątpliwości, że Przybyszewski chciał tworzyć tak, aby jego dzieła były tym, co sam dostrzegł w utworze Hamsuna — „w i e l k i m, ś w i ę t y m m i s t e r i u m i n d y w i d u a l n o ś c i".[42] W jego dwóch powieściach opowiadane zdarzenia posiadają przynajmniej częściowo wymiar realny, bohaterowie ze swoimi dziwacznymi losami i patologicznymi stanami psychicznymi są interesującymi fenomenami psychologicznymi, a jednak ani realizm ani psychologizm nie był celem jego twórczości. Odsłonić transcendentny wymiar świata, ujawnić go tam, gdzie wydaje się najgłębiej skryty — to główne zadanie stojące przed twórcą. Artysta wchodzi w rolę wielkiego wtajemniczonego, obcującego z Absolutem. Akt rozdarcia zasłony jest najwyższym powołaniem Kapłana

[41] S. Przybyszewski *Szlakiem duszy polskiej*..., s. 120.

[42] S. Przybyszewski *Misteria (O powieści Knuta Hamsuna)*, w: *Synagoga*..., s. 106, 1–8–9.

Sztuki i kulminacyjnym momentem całego misterium. Te doskonale znane od pierwszych programowych wystąpień tezy Przybyszewskiego zostają w jego utworach wtopione w materię poetycką.
Jest rzeczą poniekąd oczywistą, iż kreacja owego „wielkiego świętego misterium" powinna zawierać odpowiedni ładunek wzniosłości. „Najskuteczniejszym środkiem przedstawienia *numinosum* w różnych sztukach jest prawie wszędzie wzniosłość"[43] — zapewniał Rudolf Otto. Swoista sakralizacja świata przedstawionego w *De profundis* i *Krzyku* dokonuje się przede wszystkim poprzez przywołanie wzorców gatunkowych form religijnych takich jak modlitwa, litania, psalm. W *De profundis*, tak w tytule jak w tekście, poprzez powtórzone cytaty zostaje wyeksponowany Psalm 130. W *Krzyku leitmotivem* jest „psalm pokutny", będący formą przekleństwa rzuconego przez obłąkaną matkę artysty. Gasztowt w chwili uniesienia odmawia „groźną, ponurą litanię do ulicy". Te formy ściśle ukierunkowanej stylizacji prowadzą do utożsamienia „krzyku" z modlitewnym wołaniem. Obraz ewokowany wprost w *De profundis* w dwukrotnie powtórzonej apokaliptycznej wizji jest parafrazą słów psalmisty:

Z głębokości wołam do Ciebie, Jahwe,
O Panie, słuchaj głosu mego.
Nakłoń swoich uszu
ku głośnemu mojemu błaganiu.

W powieści z 1917 roku Przybyszewski także nada „krzykowi" kierunek wertykalny,[44] będzie się on rozlegał z otchłani wód rzeki, a nie np. jak w obrazie Muncha, z mostu.
Motyw „krzyku z otchłani" jest jednym z najważniejszych motywów modernistycznych, występujących w tak reprezentatywnych dla tej literatury utworach jak *Próchno* Wacława Berenta czy wiersz *Próżnia* Stanisława Brzozowskiego.[45] Sama „otchłań" w swej bogatej symbolice wykorzystywanej często przez modernistów odsyła do sfery

[43] R. Otto *Świętość*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1968.

[44] E. Veron łączył linię prostą „dostatecznie przedłużoną, zwłaszcza gdy się unosi prostopadle" z ideą wielkości i jedności. (*Estetyka*..., s. 56).
Por. także rozważania Cz. Miłosza o przestrzeni i religii (*Metafizyczna pauza*, wybór, oprac. i wstęp J. Gromek, Kraków 1989, s. 61).

[45] Szczegółowe porównanie obrazów poetyckich w tych trzech utworach mogłoby się stać przedmiotem osobnego szkicu. Interesującym kontekstem są także listy O. Wilde'a z więzienia w Reading, które zostały przez wydawcę zatytułowane *De profundis czyli krzyk z otchłani.*

transcendencji. W literaturze Młodej Polski, jak pokazała Maria Podraza-Kwiatkowska w swym studium, dokonuje się to głównie w dwóch porządkach: problematyki egzystencjalnej oraz ontologiczno-epistemologicznej.[46] W tym wariancie symbolu, który implikuje motyw „krzyku z otchłani" widoczne jest znamienne przesunięcie akcentów. W licznych przykładach utworów, zazwyczaj wczesnomłodopolskich, które podaje autorka, dominuje sytuacja pędu ku otchłani, zawieszenia nad otchłanią, bycia na krawędzi otchłani itp. Konkluduje ona zatem:

W Młodej Polsce ruch w przestrzeni zwanej otchłanią przebiega od jednostki ludzkiej w kierunku otchłani, w kierunku jej nieosiągalnego kresu. (Taki był też kierunek poszukiwań epistemologicznych).[47]

Sytuacja przedstawiona w utworach Przybyszewskiego nie tylko nie neguje, a wręcz afirmuje, sferę nieskończoności, *„l'au-dela"*, o *Pentateuchu* powie autor z perspektywy lat, iż były to „rozdzierające krzyki szarpiącej się tęsknoty ku Nieznanemu".[48] Jednakże sama „otchłań" jest nie tym ku czemu, lecz „z czego" wydobywa się „krzyk". „Doświadczenie otchłani" nie tylko przybiera inną orientację przestrzenną. Było ono zazwyczaj łączone w uczuciem melancholii, monotonią, milczeniem, w wersji Przybyszewskiego staje się ekspresją i chaosem. Co ważniejsze, w tej właśnie formie odsyła do znaczeń najbardziej fundamentalnych, biblijnych, w których Otchłań ma sens moralno-eschatologiczny. Wydaje się, że ten typ „doświadczenia otchłani" jest w ewolucji światopoglądu Młodej Polski ważnym pomostem w przejściu do fazy „pełni", nurtów odrodzeńczych w literaturze tego okresu.[49]
„Krzyk" w ujęciu Przybyszewskiego nie jest zatem czystą ekspresją; głęboko zakorzeniony w otchłani grzechu i cierpienia wzbija się ku

---

[46] M. Podraza-Kwiatkowska *Pustka — otchłań — pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, w: *Somnabulicy — dekadenci — herosi*, Kraków 1985.
[47] Tamże.
[48] S. Przybyszewski *Szlakiem duszy polskiej...*, s. 120.
[49] Znakomity komentarz do problematyki „krzyku z otchłani" dał T. Różewicz w poemacie *Spadanie*:
Dawniej
Bardzo dawno
bywało solidne dno
na które mógł się stoczyć człowiek
[...]

Absolutowi. Nie wyrasta z poczucia absurdu świata, lecz wpisuje się w określony model *uniwersum* rozpostartego między dwiema Otchłaniami. Tylko taki model mógł się stać odpowiednią sceną „wielkiego świętego misterium indywidualności".

N i e m y k r z y k. „Krzyk" Przybyszewskiego wywodzi się także z charakterystycznego dla modernizmu systemu paradoksalnych zaprzeczeń: istnieje on właściwie *in potentia*, jako „niemy krzyk". Obydwa utwory Przybyszewskiego są opowieściami o „krzyku", który nie może zaistnieć. Bohaterowie *De profundis* są jakby spętani więzami nie pozwalającymi wydobyć z siebie pełnego głosu, wykonać gestu, tłumią krzyk, milkną. Grymasy ich twarzy wykrzywionych z bólu, chaotyczne ruchy, przypominają skręcone w cierpieniu ciała trojańskich bohaterów. Widzimy ich zawsze jakby z otwartymi do krzyku ustami, które jednak nie mogą wydać żadnego dźwięku. Dwie wizje zamykające w klamrę kompozycyjną utwór są rozerwaniem pęt, są krzykiem dobywającym się „ze z d ł a w i o n e j gardzieli ludzkości" (*De profundis*, s. 103). Po drugiej z nich następuje samobójcza śmierć, krzyk zamienia się w absolutne milczenie.
W powieści *Krzyk* epifania, jakiej doznaje bohater w momencie usłyszenia krzyku, okazuje się początkiem tragicznej drogi. Rośnie z każdą chwilą pożądanie doznania, symbolicznie zamkniętego w krzyku,

Dno o którym wspominają
nasi rodzice
było czymś stałym
na dnie
jednak
było się kimś
określonym
człowiekiem straconym
człowiekiem zgubionym
człowiekiem który
dźwiga się
z dna
z dna można też było
wyciągać ręce wołać „z głębokości"
obecnie gesty te nie mają większego
znaczenia
w świecie współczesnym
dno zostało usunięte
[*Twarz*, Warszawa 1964, s. 39].
Nie sposób nie wspomnieć także o rozważaniach Z. Herberta o sztuce w perspektywie krzyku w wierszu *Apollo i Marsjasz*.

które w całej pełni ujawni ostateczną Prawdę i wykreuje skończone Dzieło Sztuki. „Krzyk" staje się demoniczną pokusą ciągle mamiącą nieosiągalnym celem; „krzyk" to szatan, kusiciel, zło zdepersonalizowane, a jednak w oryginalny sposób substancjalne. Przybyszewski stopniowo potęguje napięcie wynikające z wzrastającej obsesji Gasztowta, by doprowadzić w końcu do najbardziej dramatycznego efektu „krzyku niesłyszanego", „krzyku", który nie zaistniał dla bohatera. Pisarz otacza ten kulminacyjny moment dwiema sytuacjami wyostrzającymi kontrast: z jednej strony chaotyczny monolog, jakim bohater chce zamaskować swe zbrodnicze intencje (*Krzyk*, s. 168–172), z drugiej — „wielka cisza", jaka „rozgościła się w jego duszy" (*Krzyk*, s. 176). Owa cisza osiąga swoje *apogeum* i swoiste spełnienie — tak jak we wcześniejszym utworze, tak i tu — w milczeniu śmierci. Wielka chwila cudu, epifania, pozostaje doświadczeniem tragicznego braku, niepełności. Katastrofa, jaka dokonuje się w wymiarze egzystencjalnym, nie przekreśla jednak sensu poszukiwania. To dążenie, jako pewna perspektywa poznawcza, staje się dla Przybyszewskiego wartością nadrzędną. Napisze on: „Widzę ludzi jedynie «poprzez to», czy doszło w nich do objawienia się duszy, czy nie."[50] Samo napięcie duchowe, przekładane zazwyczaj na stany psychiczne i fizjologiczne, było materiałem, z którego budował fundament wzniosłości. Obecność owego napięcia była miarą człowieka, nadawała sens jego egzystencji postrzeganej w skali najszerszej, uniwersalnej i transcendentnej.

Próbowano tutaj przyglądać się problemowi wzniosłości z różnych stron. W kompletowaniu składników, które złożyłyby się na pewną całość, pominięte zostały takie m.in. zagadnienia, jak: patos cierpienia, wzniosłość ujmowana jako rodzaj uczucia mieszanego (np. „rozkosz cierpienia"), czy też heroizacja procesu poznania.[51] Wyprowadzając tę kategorię, zgodnie z sugestiami samych modernistów, przede wszystkim z wnętrza estetyki romantycznej, zmierzałam do opisania kształtu, jaki przybrała ona pod koniec XIX i na początku XX wieku. Okazuje się jednak, że w przypadku twórczości Przybyszewskiego niemożliwe jest zamknięcie problemu w jednoznacznie

[50] S. Przybyszewski *Synagoga*..., s. 115.

[51] Zagadnienia te omówiłam w artykule pt. *Wzniosłość — retoryka cierpienia*, który ukaże się w „Ruchu Literackim" 1996 nr 2.

brzmiącej tezie. Komplikacje, jakie rodzą się w trakcie charakteryzowania tego rodzaju wzniosłości, przypominają kłopoty z pojęciem tragizmu odniesionym do utworów Przybyszewskiego. Wydaje się, że cokolwiek z perspektywy czasu powiedziałoby się o kategorii wzniosłości i tragiczności w tej literaturze, przykładając do niej miary starsze lub nowsze, ponad wszelką wątpliwość trzeba stwierdzić, że w takim właśnie kręgu tragizmu i wzniosłości ta literatura chciała się znaleźć. W takim też była zazwyczaj postrzegana; przypadek lektury utworów Przybyszewskiego przez Stanisława Brzozowskiego jest tutaj szczególnie znamienny. I właśnie owa niebywała perswazyjność dzieł Przybyszewskiego, na którą zwrócił uwagę już Kazimierz Wyka,[52] jest sprawą wyjątkowej wagi. Przy bliższym spojrzeniu rozdzielenie tego, co jest powierzchownym patosem od tego, co sięga głębiej przeistaczając się we wzniosłość, narzuca się jako metodologiczna konieczność. Podstawowy dylemat wzniosłości rozumianej jako kategoria estetyczna i antropologiczna zarazem, polega na rozstrzygnięciu problemu, czy ta nowa sytuacja mająca rodzić nastrój górności i nowy bohater mający być jej podmiotem, spełniają pewne konieczne warunki. Wrogiem wzniosłości pozostaje zawsze silny determinizm, wewnętrzna słabość bohatera, destrukcyjny, negatywny charakter całego przeżycia. Te wszystkie czynniki hamujące możliwość pojawienia się wzniosłości są obecne w dziele Przybyszewskiego, a jednak wydaje się, że są one zdominowane przez wyrazistą tendencję zmierzającą do ich przezwyciężenia. Czy jednak oznacza to, że „niemy krzyk" Przybyszewskiego kreuje przekonującą estetykę wzniosłości i tragizmu?

Sądzę, że zestawienie *De profundis* i *Krzyku* rzuca trochę światła na te wątpliwości. Różnica dwudziestu lat między tymi utworami nie jest nadmiernie widoczna. Wiele cech *Krzyku* pozwoliłoby mu bez trudu zaistnieć w polu literatury lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. Jednakże utwór ten posiada również takie rysy, które dowodzą, że w roku 1917 Przybyszewski miał świadomość wygasania pewnych tendencji artystycznych, zanikania dróg, którymi raźno kroczył modernizm końca wieku. W szczególności ujawnia się to w wyczerpaniu pewnych możliwości XIX-wiecznej estetyki wzniosłości. W *Krzyku* dokonuje się znamienne przesunięcie akcentów; jest to utwór, w którym to, co wcześniej drga-

[52] Por. K. Wyka *Młoda Polska*..., t. I, s. 52-53.

ło prawdą przeżycia, zostaje przeniesione w sferę prawdy literatury. Dokonuje się swoista estetyzacja życia, ale mniej w stylu Wilde'a, a bardziej Witkacego. Zbrodnia jako gest artysty nie jest tu elementem sentymentalnego obrazka z życia bohemy, lecz manifestacją dystansu do rzeczywistości. Dystansu, który staje się możliwy dzięki operacjom poetyckim wywodzącym się z kręgu poetyki wzniosłości. Pomysł obdarzenia „krzyku" swoistą autonomią i uczynienie zeń bohatera utworu jest sygnałem nowatorskiej estetyki posługującej się innymi środkami dyskursu poetyckiego. „Krzyk" jeszcze w *De profundis* uwikłany w cały układ lirycznych i kosmicznych burz namiętności, teraz zostaje jakby oderwany od przeżywającego podmiotu. Wzniosłość liryczna zmienia się w — parafrazując Nietzschego — wzniosłość dystansu. Postawę nostalgii za wzniosłością zastępuje postawa kreatora posługującego się znakami wzniosłości. Jest rzeczą istotną, że polem realizacji tego konstruktywnego demontażu wzniosłości stała się w twórczości Przybyszewskiego właśnie powieść.

*Dorota Głowacka*

# Wzniosła tandeta i *simulacrum*: Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach

*Im bardziej sztuka pragnie się urzeczywistnić, tym bardziej staje się ona nadrealna, tym bardziej wykracza ona poza samą siebie, by odnaleźć pustkę swej własnej istoty.*

Jean Baudrillard

Kategoria wzniosłości zajmuje istotne miejsce we współczesnych badaniach literackich, zwłaszcza w kontekście filozoficznej debaty na temat kryzysu reprezentacji[1]. Jak wynika z prac Jean-François Lyotarda, jednego z czołowych teoretyków zajmujących się tą kategorią, przesunięcie się estetycznego paradygmatu ze sfery piękna w stronę estetyki wzniosłości, zbiega się z przejściem filozofii od modernistycznego dyskursu jedności i całkowitości do pluralistycznego obszaru dyskursywnego, który zawsze poszukuje swych własnych założeń i niestrudzenie kwestionuje podwaliny samej estetyki. W studium *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*[2] („Post-

[1] Już w roku 1981 francuski filozof Jean-Luc Nancy ogłosił, że „wzniosłość jest w modzie" [*le sublime est à la mode*]. Zob. tegoż *L'Offrande sublime*, w zbiorze *Du Sublime*, red. J. Courtine, Belan 1988, s. 37–75.

[2] Korzystałam z wersji angielskiej zatytułowanej *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis 1989.

modernistyczna kondycja"), a następnie w licznych esejach, takich jak *Wzniosłość i awangarda*[3] czy *Złożoność i wzniosłość*,[4] Lyotard przywołuje, a jednocześnie kwestionuje, sformułowaną przez Immanuela Kanta klasyczną definicję wzniosłości jako „negatywnej prezentacji"[5], czyli przedstawiania tego, co jest nieprzedstawialne, w kontekście postmodernizmu. Postmodernistyczna wzniosłość to, według Lyotarda, dawanie świadectwa, że to co nieprzedstawialne zachodzi jako wydarzenie (*evenement*), którego nie da się wyrazić za pomocą języka czy jakichkolwiek innych sposobów przedstawiania. Stosowany przez Lyotarda termin „wydarzenie" nawiązuje do heideggerowskiego *Ereignis*, kategorii określającej wydarzenie jednoczesnego odsłaniania i zakrywania się prawdy (*alethéia*). Lyotard określa zachodzące w momencie wzniosłości wydarzenie za pomocą pytania „Czy to się dzieje?" (*Arrive-t-il?*). Pytanie to poprzedza wszelkie próby sformułowania tego co się wydarza, a więc jest ono uprzednie wobec pojawiania się znaczenia. Podobnie jak Kant, a wcześniej Edmund Burke[6], Lyotard podkreśla, że wzniosłość to przede wszystkim silne przeżycie afektywne, polegające na jednoczesnym odczuciu bólu i przyjemności[7].

Kolejny istotny aspekt Kantowskiej definicji wzniosłości jako „negatywnej prezentacji" to kwestia braku skończonej formy (*Vorlösigkeit*). Wzniosłość oscyluje na pograniczu figuratywności, a jedyna rzecz, jaką przedstawia to sam moment zachodzenia prezentacji. Wzniosłość — katastrofa formy — rozmywa obrzeże wyznaczające kształt i wprowadza estetykę ruchu, polegającą na nieustannym wykazywaniu powstawania i zanikania kształtu. Należy przy tym pamiętać, jak wyjaśnia inny teoretyk francuski Phillippe Lacoue-Labarthe, że pojmowanie rzeczywistości w kategoriach figuratywności jest nieodłącz-

---

[3] J.-F. Lyotard *The Sublime and the Avant-Garde. Lyotard Reader*, Cambridge 1989, s. 196–211.

[4] J.-F. Lyotard *Complexity and the Sublime*, w: *Postmodernism. JCA Documents*, t. 4, Londyn 1986. Zob. również tegoż *L'Intérêt du sublime* i J.-L. Nancy *L'offrande sublime* w tomie *Du sublime*.

[5] I. Kant *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałecki, Warszawa 1964.

[6] W pracy *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu nowych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968.

[7] Według Kanta „ból" spowodowany jest totalną klęską wyobraźni, która usiłuje wyrazić nieprzedstawialne idee (takie jak na przykład idea nieskończoności); przyjemność natomiast płynie z objawiającego się w tym momencie przeświadczenia o „wyższym" przeznaczeniu człowieka, w etycznej sferze praktycznego rozumu.

ne od eidetycznej, platońskiej definicji prawdy, leżącej u podstaw zachodniej filozofii[8].

W ostatnich latach nazwisko Bruna Schulza często wymienia się w gronie znamienitych modernistów, takich jak Franz Kafka, James Joyce, Tomasz Mann czy Robert Musil. Niniejsze studium proponuje hipotezę, że Schulz zapuszcza się również w postmodernistyczne zaułki, jako że estetyka, której hołduje jego proza bliższa jest momentami paradygmatowi postmodernistycznej wzniosłości niż koncepcji klasycznego piękna. Podstawą wywodu będzie również założenie, że wzniosłość sygnalizuje niemożność przedstawienia tego co nieprzedstawialne poprzez systematyczne kwestionowanie klasycznego przeciwieństwa pomiędzy wzorcem a kopią. Przywodzi nas to z kolei do simulacrum, kategorii zrehabilitowanej w pracach teoretyków takich jak Gilles Deleuze czy Jean Baudrillard. W znakomitym eseju *Platon i simulacrum*, Deleuze wyjaśnia, że *simulacrum* unicestwia reprezentację; ukazuje ono bowiem, że platońska Idea, ostoja prawdy, jest już sama w sobie wytworem symulacji[9]. *Simulacrum*, tak jak i wzniosłość, znosi imperatyw figuratywności, ponieważ jest ono procesem, który oznajmia jedynie zanikanie figury. W symulowanej rzeczywistości kształt zawsze przekracza sam siebie i przedstawia jedynie swą własną nieobecność. W regionach postmodernistycznej wniosłości, Schulzowskie kluczowe pojęcia transcendencji i mitycznych korzeni objawiają swą przynależność do *simulacrum*, terminu w zasadzie pokrywającego się w opowiadaniach z pojęciem tandety. Pozornie — będąca domeną ulicy Krokodyli tandeta — mnoży się we wszystkich zakamarkach Schulzowskiej rzeczywistości, by wreszcie wkraść się na karty Wielkiego Autentyku i zawładnąć „mitycznym matecznikiem"[10].

Na pozór Schulz jest wyznawcą podstawowych kategorii zachodniej filozofii, według których człowiekiem powoduje dążność do jedności i wzajemnego powiązania wszelkich aspektów rzeczywistości. Według tej tradycji, człowiek odczytuje otaczający go świat za pomocą klucza uniwersalnych symboli oraz dąży do osiągnięcia absolutnego Sensu, niezbędnego dla autentycznej ludzkiej egzystencji. Pisze Schulz

[8] Zob. P. Lacoue-Labarthes *Typography*, w tomie *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, Cambridge — Massachussetts 1989, s. 43–138.

[9] Zob. *Plato and the Simulacrum*, „October" 1983 nr 27, s. 45–56.

[10] Termin „mityczny matecznik" został sformułowany przez Schulza w liście do Witkacego.

w eseju *Mityzacja rzeczywistości*: „Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym" (s. 49)[11].
Poszukiwanie ostatecznego znaczenia wszechrzeczy dokonuje się poprzez sztukę: zadaniem artysty, w tym również pisarza, jest odnalezienie drogi do komnat pierwotnego, uniwersalnego sensu, który, jak utrzymuje bohater Schulzowskich opowiadań, zamknięty został w Księdze przed początkiem stworzenia, zanim nastał czas. Jako że wszelkie materialne przejawy sztuki zawierają cząstkę prawdy absolutnej, artysta zbiera „te ziemskie przybliżenia jak kawałki potłuczonego zwierciadła" (*Księga*, s. 113).
Waga, jaką Schulz przywiązywał do kategorii transcendencji, przyniosła mu miano epigona romantyzmu w oczach niektórych ze współczesnych mu czytelników,[12] podczas gdy późniejsi interpretatorzy odczytywali te poszukiwania pisarza jako pragnienie dotarcia do tego, co w człowieku najistotniejsze.[13] Tym niemniej, w odniesieniu do kategorii transcendencji, zastanowić się należy nad znaczeniem obrazów przerostu, bujności i nadmiaru, powracających w niemal opowiadaniu Schulza. Poza rzeczywistością a jednocześnie osadzone w niej w całej okazałości swej nieokiełznanej materialności, panoszą się w tekście przestrzenne anomalie zapuszczonych ogrodów i zapomnianych pokoi, jak również odnogi „nielegalnego" czasu uchylającego się normom zegara i kalendarza. Ponadto należy postawić pytanie, w jaki sposób owe „transcendentne" obszary odnoszą się do Schulzowskiej metafory Księgi oraz do motywu nadliczbowego rozdziału, który artysta pragnie wpiąć pomiędzy stronice Wielkiego Autentyku.
Schulz pisze w okresie, gdy kategorie autentyczności i oryginalności tracą na znaczeniu, ustępując pod naporem konsumeryzmu, a „aura" dzieła sztuki, jak pisze Walter Benjamin w eseju *Dzieło sztuki w erze technicznej reprodukcji*[14] kurczy się gwałtownie w miarę zalewania sztuki przez kulturę masową. Dzieło zostaje pozbawione wartości kultowej, a jego odbiorca ulega tandetnemu urokowi obiektów masowej konsumpcji. W literaturze zjawisko to odzwierciedla sekretna fascynacja pisarza (poety) kiczem, która, jak pisze Benjamin w eseju

[11] B. Schulz *Proza*, Kraków 1964. [Cytaty w tekście lokalizuję na podstawie tego wydania]
[12] Najznamienitsi w tej klasie krytyków to niewątpliwie Stefan Napierski i Kazimierz Wyka (*Dwugłos o Schulzu*, 1939, w: Kazimierz Wyka *Stara szuflada*, Kraków 1954, s. 260–271).
[13] Dla przykładu zob. esej Ł. Trzcińskiego *Szulcowski mit uniwersalnego sensu* z 1986 roku.
[14] Z tomu *Twórca jako wytwórca*, wybrał i przedmową opatrzył H. Orłowski, Poznań 1975.

na temat Charlesa Baudelaire'a, towarzyszy modernistycznej nostalgii za pięknem zanikającego autentyku[15].

Tym niemniej, Schulzowska kategoria tandety odbiega od wysokiego modernistycznego pojęcia kiczu, które, bądź co bądź, insynuuje istnienie autentyku, nieudolnie imitowanego prawdziwego dzieła. W pisarstwie Schulza tandeta to nie tylko podejrzane, tanie i ponętne atrakcje; tandeta odnosi się również do pozytywnych, twórczych wartości[16]. W przeciwieństwie do kiczu — kiepskiej imitacji prawdziwego obiektu, Schulzowska tandeta należy do domeny *simulacrum*. *Simulacrum* to „zła" kopia, zasadzająca się, zamiast na podobieństwie, na radykalnym braku związku z rzeczywistym obiektem. Stwarza ona rzeczywistość samą w sobie, nie posiadającą żadnego desygnatu. Choć pisarstwo Schulza skrępowane jest platońską tradycją *mimesis*, która potępia simulacrum jako „złą" kopię, przejawia ono jednocześnie zachwyt jego twórczą potęgą.

Józef, narrator opowiadań Schulza, przechadza się ulicami miasteczka położonego na krańcach mapy, „na samym brzegu wieczności" (*Republika marzeń*, s.400). W swych wędrówkach poszukuje on zagubionej ścieżki do transcendentalnego domu. Zstępowanie w otchłanie mitu zbiega się z wędrówką po kartach opowiadania, podczas gdy mit wychynąć może z gąszczy umykających słowu jedynie w przelotnym momencie narracji, w rytm kroków bohatera. Peregrynacje Józefa określają więc przestrzenny paradoks przesuwania się wzdłuż brukowanych ulic „republiki marzeń", a jednocześnie „w głąb", do źródła sensu.

W wędrówkach tych bohater zachodzi przypadkiem w ślepe zaułki i opustoszałe podwórka, u krańca których rozrastają się niespodziewanie zdziczałe ogrody, pleniące się chwastami i wybujałą roślinnością: „Miasto stoi pod znakiem zielska, dzikiej, żarliwej, fantastycznej wegetacji wystrzelającej tanią i lichą zieleniną, trującą, zjadliwą i pasożytniczą" (*Nawiedzenie*, s. 60). Nieokiełznana flora panoszy się również we wnętrzach domów, wykwitając z tapet sypialni ojca czy w nadliczbowych pokojach starych mieszkań. W *Mityzacji rzeczywi-*

[15] W eseju *O kilku motywach u Baudelaire'a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny" 1972 nr 5–6.

[16] A. Schönle omawia etymologię słowa *tandeta* oraz szerokie implikacje tej kategorii dla pisarstwa Schulza w artykule *„Cinnamon Shops" by Bruno Schulz: The Apology of Tandeta*. „The Polish Review" 1991, vol. XXXVI, no. 2, 1991, s. 127–144. Tłumaczenie polskie pt. *„Sklepy cynamonowe" Brunona Schulza: apologia tandety*, tłum. J. Szpyra, w: *Bruno Schulz in Memorial 1892–1942*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1994.

*stości* Schulz określa przestrzeń jako kategorię ludzkiej subiektywności, „zakrzywioną wokół ludzkiej świadomości". Tym niemniej, miast Kantowskiej „czystej kategorii", przestrzeń w opowiadaniach Schulza nabiera cech przedziwnej materialności, w miarę jak nieposkromiona roślinność wymyka się spod kontroli subiektywności i pleni na terytorium przeoczonym przez ludzką przezorność. Tak więc obszary, które wydają się szczelnie zamknięte ścianą czy płotem, niespodzianie otwierają się na „nielegalne" zewnętrze, zadając kłam zasadzie skończoności przedmiotów i obszarów objawionych ludzkim zmysłom. Co więcej, metafora swawolnych i przerośniętych peryferii odnosi się również do kategorii czasu. „Nielegalny" czas rozwidla się w zakamarki i przejścia i pleni nadliczbowo na marginesach kalendarzy: „Dni-dziczki, dni-chwasty, jałowe i idiotyczne (...), na dokładkę, za darmo, dni-kaczany, puste i niejadalne, dni białe, zdziwione i niepotrzebne" (*Dni wielkiego sezonu*, s. 145).

Podstępna, zawikłana nadmierność miejskich zaułków przypomina również przewrotne kreacjonistyczne poczynania ojca bohatera. W opowiadaniu *Traktat o manekinach* Jakub pragnie stworzyć świat na nowo, zastępując stare, zużyte formy nietrwałymi półformami. W roli demiurga Ojciec obdarzony jest mocą, wobec której „rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu". Herezjarcha sprzeniewierza się prawowitemu istnieniu, by delektować się stwarzaniem form chwilowych i zastępczych, w „regionach wątpliwych, ryzykownych i dwuznacznych" (*Traktat*, s. 79), dalece odbiegających od prawdziwego życia.

Dzikie ogrody w opowiadaniach Schulza wyrastają na obszarach nieposkromionej wyobraźni, obradzając tekstowym nadmiarem, wskutek którego opowiadanie przerasta samo siebie, przelewając się w nieskończone odnogi czasu i przestrzeni. Schulz zdaje się sugerować, że proces twórczy jest nieokiełznany i przerasta narzucone mu wymogi formy przez kategorie piękna, po to by panoszyć się na terytorium wymykającym się spod kontroli estetycznego paradygmatu.

W szkicu pod tytułem *Parergon*, będącym analizą rozważań Kanta na temat piękna i wzniosłości w *Krytyce władzy sądzenia*, Derrida określa *parergon* jako pozostałość po obrzeżach dzieła (*ergonu*), nieuchronną katastrofę przytrafiającą się centrum[17]. Kant sytuuje *parergon* w obszarze naturalnego, nieskrępowanego normą piękna

[17] J. Derrida *Parergon*, w: *The Truth in Painting*, Chicago 1987, s. 17–108.

(*pulchrituda vaga*). *Parergon*, czyli w dosłownym znaczeniu „ornament", znajduje się na obrzeżach właściwego pola, tym niemniej jego transcendentna zewnętrzność przenika wnętrze obszaru. Wdziera się on niejako w *ergon* w postaci „wewnętrznego braku w systemie, do którego został on dodany" (*Parergon* s. 56). Derrida twierdzi, że dzieło sztuki jest uwarunkowane tym, czego samo nie posiada, czyli zasadza się na paradoksalnej logice braku (*sans*); parergonalność zbłąkanej zewnętrzności w sposób negatywny sygnalizuje wnętrze. *Parergon*, nacechowany w równym stopniu absolutną transcendentnością, jak i absolutną przypadkowością, jest świadectwem *sens*. Centrum, obramowane ornamentem, jest nieodmiennie skażone nieokreślonością. W ten sposób bezwzględna wewnętrzność centrum podana jest w wątpliwość i objawiona jako niewystarczająca sama w sobie, ułomna i uzależniona od tego, co poniekąd ledwie ją „ozdabia". Pisarstwo Schulza, przepełnione fascynacją rubieżami czasu i przestrzeni, wydaje się artystycznym traktatem na temat parergonalności. Splątane gąszcza ogrodów, czy rozwidlające się przesmyki czasu, wypełzają poza granicę zakreśloną przez centrum — mityczny środek, równoznaczny z głębią, jednością, niepodzielnością oraz ścisłym, koncentrycznym przyleganiem systemu do samego siebie. Należy również dodać do rozważań Derridy, że *parergon*, (ornament), również uchyla się imperatywowi figuratywności, na której zasadza się *ergon*. I właśnie ponieważ nie jest on domeną piękna i skończonej formy — jako zbędny oznajmia charakterystyczne dla wzniosłości wydarzenie, które zdecydowanie wymyka się możliwościom przedstawiania w ramach schematu *mimesis*. Tak więc „ukazuje" on nie tylko „brak", który, według Derridy, jest warunkiem możliwości powstania dzieła, lecz także w y d a r z e n i e zachodzące w dziele, pomimo że jako takie nie jest ono uchwytne za pomocą obrazu czy możliwe do ujęcia w kategoriach obecności. Bruno Schulz odbiera radykalność tego wydarzenia jako metafizyczną tęsknotę za uniwersalnym sensem; tym niemniej, sens nieustannie przemieszcza się w *sans*, brak — w nieprzedstawialną teraźniejszość powstawania tekstu.

Posłuszne nakazowi przedstawiania *sans* teksty Schulza eksplorują granicę pomiędzy formą i bezforemnością, ściśle oznaczoną figurą a rozmazaną, bezkształtną masą. Podczas gdy kontury miasta rozpływają się w bezmiarze nieopanowanej flory, Ojciec-herezjarcha stwarza coraz to nowe, metamorficzne i wybujałe półformy. W przeciwieństwie do racjonalnych poczynań prawowitego stwórcy, autora

rzeczywistości zasadzającej się na formie, porządku i określonym kształcie, w następstwie działalności herezjarchy rodzą się stworzenia bezsensowne i niedokończone, tymczasowe i niepotrzebne. Rzucając wyzwanie wszelkiemu przyzwoitemu rzemieślnictwu, herezjarcha nie zwraca uwagi na trwałość czy solidność swych wytworów, gdyż, jak oznajmia w *Traktacie o manekinach*, „My dajemy pierwszeństwo t a n d e c i e. Po prostu porywa nas, zachwyca, taniość, lichota, tandetność materiału" (s. 83). Przedkłada on stworzenia tymczasowe nad dzieła prawowitego demiurga czy nad tradycyjne działa sztuki: obie te kategorie są bowiem „dobrymi" kopiami, którym pisana jest nieśmiertelność. Prawowity Stwórca pragnął stwarzać materię, która w swym przejrzystym pięknie odsłaniałaby duchową zawartość, podczas gdy herezjarcha lubuje się w materii ciężkiej, bezwładnej i nieprzejrzystej.

Nieprzerwane stwarzanie półform, wylewających się z matrycy mającej nadać im kształt, powoduje erozję obrzeża, którego zadaniem jest wyznaczanie ściśle określonych konturów przedmiotów. Tak więc Schulzowski *Traktat o manekinach* odczytany może być jako odrzucenie tradycyjnej normy artystycznej, według której piękno zawiera się w harmonii formy. Kontemplacja harmonijnego, dokończonego i postrzegalnego kształtu powoduje, jak twierdzi Kant w *Krytyce władzy sądzenia*, estetyczne uczucie bezinteresownej przyjemności. Szulzowski herezjarcha, jak również Schulz jako herezjarcha, lubuje się jednak w bezkształcie i bezmiarze, które uniemożliwiają stworzenie formy.

Herezjarcha rzuca wyzwanie nie tylko kanonom piękna, ale również wszelakiej sztuce, która aspiruje do nadawania rzeczom zdecydowanego kształtu i kieruje się imperatywem figuratywności. Sztywna forma zniewala zmysły w imię ideału piękna i harmonii pomiędzy formą a materią. Dla Ojca te wymogi klasycznej estetyki to jedynie dowód na „tyrańską samowolę, z jaką rzuca się on [prawowity Stwórca] na bezbronną kłodę" (*Traktat*, s. 86). Ojciec buntuje się przeciw niezrównanej perfekcji boskiego stworzenia, gdyż paraliżuje ona proces twórczy. W kluczowym momencie tyrady obwieszcza on, iż „Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, rozkoszy twórczej" (s. 82).

Dla Schulza życie materii to nieustanna maskarada, równoczesne przybieranie, pochłanianie i porzucanie form. Każdy moment reprezentacji w dziele literackim czy artystycznym jest apologią życia prze-

kształcającej się materii. Jednakże koncepcja bytu jako nieustannie wlewającego się w formę i jednocześnie wymykającego się formie, zdaje się sprzeczna z ideologią zstępowania w głąb uniwersalnego Sensu. Jeśli życie przenika kosmos o tyle, o ile pulsuje ono w materii, a materia znajduje się na powierzchni, „życie" nie przenika w „dół", do metafizycznego jądra. W takim wypadku czym jest owo centrum, jeśli pozbawione jest ono samego „życia," energii witalnej? Poczynania artysty zdają się więc zbaczać z drogi do pierwotnego źródła, do centrum, które spoiłoby porozrzucane fragmenty sensu. Ten szczególny paradoks w pisarstwie Schulza leży u podłoża wewnętrznej sprzeczności w stosunku pisarza do tandety. Odzwierciedla się on w odczuciach narratora, zarówno zafascynowanego, jak i zdegustowanego wytworami kreacjonistycznych poczynań herezjarchy czy też wątpliwego autoramentu towarem w sklepikach na ulicy Krokodyli.

Zasada parergonalności w odniesieniu do kategorii transcendencji u Schulza stosuje się również do kluczowej metafory *Księgi*. Wielki Autentyk, pierwotny nawet wobec Księgi Rodzaju, to nieosiągalny absolut, słowo objawione przed początkiem czasu. Narrator opowiadań Schulza oddaje cześć Księdze i oznajmia, że misją jego jest odnaleźć Autentyk. W międzyczasie napotyka on rozmaite „ziemskie przybliżenia" Księgi. Jakkolwiek niedoskonałe, co poniektóre noszą znamiona Autentyku i pozwalają na przelotne objawienie się jego doskonałości. Jednym z takich tekstów objawionych Józefowi jest markownik Rudolfa, z którego, w momencie epifanii, wyłania się „wizja rozpłomienionej piękności świata" (*Wiosna*, s. 200). Markownik obdarzony jest tajemną siłą, wyzwalającą u Józefa–egzegety nadzwyczajne moce twórcze.

W niemal każdym opowiadaniu Schulza książka, mapa, kalendarz czy album ze znaczkami urasta do rozmiarów świata czy nawet wszechświata, lub też na odwrót, świat kurczy się do rozmiarów znaczka pocztowego czy stronicy. Przestrzeń opowiadania, żywa, metaforyczna tkanka tekstu, na przemian kurczy się i rozszerza. Księga objawia się w coraz to innych tekstach, kolejnych, niedoskonałych imitacjach, a jednocześnie oddala się i rozmywa w przypływach i odpływach egzegezy. Zadaniem artysty jest dążyć do horyzontu wyznaczonego przez Autentyk, a jego marzeniem — by jego własny, niedoskonały tekst został wchłonięty pomiędzy stronice Księgi. Tekst Józefa staje się więc rozdziałem dodanym do Autentyku, parergo-

nem oryginalnego dzieła, skazanym na egzystencję na marginesie. Tym niemniej należy zadać pytanie, czy Autentyk w ogóle zaistniałby, gdyby nie ów zwyżkowy rozdział, materialna stronica tekstu, która niczym chwast panoszący się w opuszczonych zaułkach miasta, wyrasta spomiędzy kart Księgi i kiełkuje masą „nadprogramowych" światów[18].

W eseju *Edmond Jabes i kwestia Księgi*[19] Jacques Derrida stwierdza, że idea Księgi, która wywodzi się z tradycji judejskiej, jest nieodłącznym elementem motywu wiecznej wędrówki. Księga staje się więc zarówno punktem wyjścia, jak i celem podróży, a wszystko, co znajduje się na zewnątrz Księgi, jest już w nią wpisane od zarania czasu w postaci mitu o jej pochodzeniu. Pisze Derrida: „Exodus z Księgi, jej „inny" a także jej próg, wypowiedziane są w samej Księdze. Wychodzimy z Księgi jedynie w ramach tejże samej Księgi, gdyż (...) świat jest Księgą" (s. 76). Jednakże pod koniec analizy Derrida pyta, czym byłaby Księga, gdyby okazało się, że wskutek swej transcendentności, Byt jako taki znajduje się radykalnie poza stronicami Księgi (s. 77). Zewnętrzność Księgi to moment jej nieczytelności, pozostałość, która jest tym niemniej warunkiem możliwości zaistnienia Księgi. Z kolei owa absolutna, nieokreślona i niewyrażalna zewnętrzność Księgi powoduje, że artysta,/pisarz nie ustaje w twórczych poszukiwaniach. W tekście Schulza napięcie spowodowane nierozwiązywalną kwestią, czy Księga jako taka, zasadza się na wewnętrznej idealności czy na transcendentnej „dodatkowości", wytwarza siłę popychającą bohatera do dalszych wędrówek.

Egzegeta podąża ku najdalszym horyzontom odczytania Księgi, ku krańcowi czasu, który w tradycji judejskiej oznajmiony zostanie nadejściem Mesjasza. Dla Schulza byłby to moment spełnienia, a jednocześnie powrotu do dzieciństwa i do genialnej epoki Księgi (*List do Andrzeja Pleśniewicza*, s. 580). Jednakże ostateczny paradoks Księgi jak również i niebywały skandal to podejrzenie, że być może

[18] Nawiasem mówiąc, wieloletnie poszukiwania Schulzowskiego *opus magnum*, zaginionej powieści *Mesjasz*, zdają się powielać scenariusz pogoni za zaginionym Autentykiem. (Zob. zwłaszcza fascynujący artykuł J. Ficowskiego *W oczekiwaniu na Mesjasza*, „Polityka" 1992 nr 46. W jakim stopniu idea Autentyku zasadza się na fakcie, że nie możemy go odnaleźć? Fascynująca historia zaginionego rękopisu Schulza, która zainspirowała Cynthię Ozick do napisania *Mesjasza ze Sztokholmu*, wydaje się potwierdzać przekonanie pisarza o tekstowym charakterze rzeczywistości. Utekstowiony Bruno Schulz stał się więc pośmiertnie częścią swej własnej metafory poszukiwania Autentyku.

[19] Z tomu *Writting and Difference*, Chicago 1981, s. 64–78.

Autentyk nigdy nie zaistniał, lub że powstał jedynie jako symulacja *a posteriori*, w procesie poszukiwania zainicjowanego wpojonym od dzieciństwa nieodpartym pragnieniem odnalezienia Autentyku.
Czym jest więc radykalna zewnętrzność tekstu, ów mętny obszar nieczytelności? W jaki sposób odnosi się ona do „zewnętrznego" charakteru Schulzowskich peryferii? W swych rozważaniach na temat *simulacrum* Platon stwierdza istnienie dwóch par przeciwieństw: oryginału i kopii, oraz wzorca i *simulacrum*. Rozróżnienie to wypływa z podstawowej opozycji pomiędzy idealnym bytem i jego materialnymi przejawami. W ramach tego rozróżnienia kopie to prawowite pretendentki do Prawdy, wykazujące autentyczne podobieństwo, czyli wewnętrzne pokrewieństwo, z Ideą. Z drugiej strony, *simulacrum* to jedynie godny potępienia uzurpator do prawdy, charakteryzujący się absolutnym brakiem podobieństwa do Idei. Nawet przelotnie nie ociera się ono o Ideę, gdyż niepodobieństwo jest absolutne, nie zaś powstałe na wskutek stopniowego zanikania wspólnych cech. Tym niemniej, pomimo swego powierzchniowego charakteru, *simulacrum* stwarza pozory „rzeczy prawdziwych".
W przeciwieństwie do Platona, Jean Baudrillard wypowiada się na temat *simulacrum* w kategoriach nader pozytywnych; bądź co bądź, jest ono najoczywistszym przejawem kultury naszych czasów. Baudrillard potwierdza, że *simulacrum* nie zdradza żadnego podobieństwa do istniejącej rzeczywistości, za wyjątkiem rzeczywistości, którą stwarza ono samo w sobie. *Simulacrum* wchłania rzeczywistość w swój własny świat autoreferencyjnych znaków i obala wszelkie opozycje, zamieniając je w parodię samych siebie, w tym również przeciwieństwo pomiędzy życiem i śmiercią, bytem i niebytem[20].
Domena *simulacrum* w tekście Schulza to przede wszystkim ciesząca się złą sławą ulica Krokodyli z opowiadania pod tym tytułem. Narrator zapuszcza się w wątpliwego autoramentu zaułki dzielnicy, która na mapie oznaczona jest białą plamą. Dla kartografa, autora starej mapy, którą ojciec Józefa przechowuje pieczołowicie w szufladzie, nowoczesna dzielnica ulicy Krokodyli jest odrażająca, gdyż psuje ona nieposzlakowane piękno i symetrię rozkładu miejskich ulic. Ulica Krokodyli obramowana jest skleconymi na prędce sklepikami, których właściciele poruszają się jak marionetki. Pomimo pozorów wielkiego biznesu, Józef odnosi wrażenie bezładnego teatru kukiełek.

[20] Zob. J. Baudrillard *Selected Writtings*, red. M. Poster, Stanford 1988.

Scenerię tę charakteryzuje dwuwymiarowość, a jej płaszczyzny zdają się zachodzić na siebie bezładnie: „Ta rzeczywistość jest cienka jak papier i wszystkimi szparami zdradza swą imitatywność" (*Ulica Krokodyli*, s. 132). Wulgarną szpetotę ulicy Krokodyli podkreśla brak kolorów oraz wrażenie płaskości, spowodowane brakiem światłocienia. Choć narrator świadomy jest oszukańczego charakteru dzielnicy, nie może się oprzeć jej wulgarnym wdziękom, a opisując ją posługuje się metaforą wybujałej roślinności z terenu bezpańskich, zdziczałych ogrodów:

Pseudoamerykanizm, zaszczepiony na starym, zmurszałym gruncie miasta, wystrzelił tu bujną lecz pustą i bezbarwną wegetacją tandetnej, lichej pretensjonalności [...]. W atmosferze nadmiernej łatwości, kiełkuje tutaj każda najlżejsza zachcianka, przelotne napięcie puchnie i rośnie w pustą, wydętą narośl, wystrzela szara i lekka wegetacja puszystych chwastów, bezbarwnych, włochatych maków. [s. 123, 131]

Podobnie jak królestwo spod znaku mlecza, czy wtórne stworzenia herezjarchy, ulica Krokodyli jest nieokiełznana i wybujała; zarazem ponętna jak odpychająca.

W swych wędrówkach ulicami miasta Józef to typowy modernistyczny przechodzień z gatunku *flaneur* opisanego przez Benjamina w eseju o Baudelairze. Jednakże, w przeciwieństwie do kiczowatości modernistycznego miasta, tandeta, w całej swej taniości i lichocie, nie próbuje niczego naśladować, a jedynie stwarza symulowaną rzeczywistość rządzącą się własnymi prawami. W rezultacie staje się ona wulgarną imitacją samej siebie. Jak zauważa Józef: „Nie brak w obrazie miasta i pewnych cech autoparodii" (s. 126).

Dzielnica istnieje jako proces powstawania *simulacrum*; za pomocą niesprecyzowanych obietnic i kuszących przedmiotów sugeruje ona istnienie ukrytego znaczenia, jednakże nie ma ona żadnego związku z rzeczywistością, choć oszukańczo ową rzeczywistość udaje. Dzielnica tandety jest nieświadoma idei oryginalnego wzorca, nie mówiąc już o „prawdziwym", szanującym się świecie znajdującym się w jej najbliższym sąsiedztwie.

Józef, akolita prawdy i rycerz oddany idei Księgi, jest zaniepokojony tym widowiskiem i podejrzewa w nim spisek, kolejną przeszkodę, którą należy pokonać podczas krucjaty do krainy Autentyku: „Cała ta manipulacja wydaje się czymś nieistotnym, pozorem, komedią, ironicznie zarzuconą zasłoną na prawdziwy sens sprawy" (s. 125). Na próżno jednak będzie on przeszukiwał brudnawe sklepiki próbując

przebić się przez natrętną, płaską powierzchnię i przywrócić światu trójwymiarowość.

Jean Baudrillard wyjaśnia, że *simulacrum* podważa filozoficzną tradycję zasadzającą się na binarnych opozycjach, ponieważ, na skutek wchłonięcia jednego członu opozycji przez drugi, wytwarza ono „trzecią kategorię". Owa monstrualna „trzecia kategoria" pary przeciwieństw zawsze wykracza poza układ. Rzeczywistość ulicy Krokodyli zalicza się do porządku *simulacrum*, również z powodu tej charakterystycznej cechy przerostu i przesytu. Nadmierna obfitość bubla sprawia bohaterowi przedziwną przyjemność. Jednak w przeciwieństwie do dostojnej, estetycznej przyjemności doznawanej w trakcie kontemplowania piękna, zanurzenie się w *simulacrum* powoduje coś w rodzaju ekstazy. Baudrillard określa ten afektywny stan jako „właściwość każdego ciała, które wiruje coraz prędzej wokół własnej osi, aż zatraca jakiekolwiek znaczenie i promieniuje jako czysta i pusta forma". Schulz opisuje doznania bohatera w podobnych kategoriach: „Cała ona [dzielnica] nie jest niczym innym jak fermentacją pragnień, przedwcześnie wybujałą i dlatego bezsilną i pustą" (s. 131). Podczas swej eskapady w „dwuznaczne rejony" narrator jest zarówno olśniony, jak i zdegustowany; w rezultacie jego próby opisania wyprawy są równie niejasne co sama dzielnica. Narrator usiłuje ująć wrażenie fasadowości dzielnicy w kategoriach teatru: „rozwiązuje się i rozsprzęga ta zaimprowizowana maskarada i, niezdolna wytrwać w swej roli, rozpada się za nami w gips i pakuły, w rupieciarnię jakiegoś ogromnego, pustego teatru" (s. 127). W jaki sposób odnieść więc należy wyprawę Józefa do innych jego wędrówek ulicami miasta? W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* bohater, w drodze z teatru do domu, zbacza z utartego szlaku w uliczkę sklepów cynamonowych, które chlubią się rzadkimi i niespotykanymi towarami. Józef po raz kolejny wykracza poza rzeczywistość wyznaczoną kategoriami czasu i przestrzeni, by znaleźć się w mieście–surogacie, w kolejnym, niespodziewanym dodatku do mapy miasta: „...zwielokrotniają się, plączą i wymieniają jedne z drugimi ulice. Otwierają się w głębi miasta, żeby tak rzec, ulice podwójne, ulice sobowtóry, ulice kłamliwe i zwodne" (*Sklepy cynamonowe*, s. 110). Zarówno ulica jak i sklepiki w osobliwy sposób upodabniają się do miasta znanego Józefowi na co dzień, a eskapada, niczym w marzeniu sennym, przemienia się w przejażdżkę dorożką po rozgwieżdżonym niebie z obrazu Van Gogha: „Kolorowa mapa niebios wyogromniała w kopułę niezmier-

ną, na której spiętrzyły się fantastyczne lądy, oceany i morza, porysowane liniami wirów i prądów gwiezdnych, świetlistymi liniami geografii niebieskiej" (s. 119). Tym niemniej, gwieździste, przepastne niebo, niezrównane widowisko natury, okazuje się imitacją malowidła na kurtynie teatralnej! Gdy Józef po raz pierwszy wszedł do teatru, uwagę jego przykuło „sztuczne, malowane niebo, które szerzyło się i płynęło wzdłuż i w poprzek, wzbierając ogromnym tchem patosu i wielkich gestów... Dreszcz płynący przez wielkie oblicze tego nieba zdradzał iluzoryczność tego firmamentu" (s. 110).

Obie wyprawy Józefa prowadzą więc w obszary wymykające się zasadzie referencyjności, oderwane od świata znaków i rzeczywistych odniesień. Prawo *simulacrum* stanowi o rzeczywistości w obu opowiadaniach; co więcej, parodiują one zasadę *mimesis* poprzez naśladowanie i wypaczanie się nawzajem na zasadzie krzywych zwierciadeł. Egzotyczne aromaty sklepów cynamonowych odpowiadają zapaszkom zakazanych uciech z ulicy Krokodyli, a sklepy w obu dzielnicach sprzedają wysoce pożądane i niespotykane gdzie indziej towary. Obie dzielnice są świadectwem „bankructwa rzeczywistości", jak to określa Schulz w liście do Witkacego. Fakt, że oba opowiadania umieszczone zostały obok siebie w tomie *Sklepy cynamonowe* podkreśla zarówno różnice, jak i niepokojące podobieństwa pomiędzy opisanymi w nich dzielnicami. Notabene, amerykańskie tłumaczenie *Sklepów cynamonowych* dość fortunnie podkreśla zjawisko wypaczonego naśladownictwa, zachodzące pomiędzy opowiadaniami, jako że tom ten ukazał się w Stanach Zjednoczonych pod tytułem *The Street of Crocodiles*.

Antymimetyczny charakter tekstowej rzeczywistości dostrzec można i w wielu innych opowiadaniach. Kolejne symulowane miasteczko pojawia się *Sanatorium Pod Klepsydrą*. W Sanatorium, na obrzeżach czasu, Józef wkracza w kolejny świat istniejący jedynie na zasadzie substytutu. I znów jest on niepokojąco podobny do rodzinnego miasta: „Dziwne, mylące podobieństwo do rynku naszego miasta rodzinnego!" (*Sanatorium Pod Klepsydrą*, s. 321). Jest to rzeczywistość warunkowa, istniejąca na zasadzie niepisanej umowy pomiędzy mieszkańcami. Przyjezdny czuje się nieswojo, gdy napotyka ten „politowania godny surogat życia" (s. 322), który uparcie wdziera się w tkankę rzeczywistości, choć nie ma do niej najmniejszego prawa. Nawet lustra Sanatorium są zamazane i matowe; w udawanej rzeczy-

wistości Józef nie może nawet czerpać otuchy z widoku własnego odbicia.

Tak więc, pomimo proklamowania misji dotarcia do głębi uniwersalnego Sensu, do korzeni, które umożliwiłyby mu skonstruowanie mitycznej jedności bytu, narrator bezustannie zbacza w zaułki *simulacrum*. Niepewny, wobec której perspektywy należy zachować lojalność, bohater oscyluje pomiędzy lękiem czy nawet odrazą, a fascynacją graniczącą z ekstazą. *Simulacrum* zdaje się stopniowo wypierać dobrą, solidną rzeczywistość, a w kilku opowiadaniach rozprzestrzenia się na cały wszechświat. Dla przykładu, apokaliptyczny wiatr w opowiadaniu *Wichura* maleje do perspektywy teatralnej maszynerii naśladującej odgłosy rozszalałej natury, „imitującej na wąskiej przestrzeni kulis tragiczne bezmiary, kosmiczną bezdomność i sieroctwo wichury" (*Wichura*, s. 98). Podobne skurczenie się eschatologicznego wymiaru następuje w opowiadaniu *Kometa*. Miasteczko oczekuje ze zgrozą kosmicznego krachu, zderzenia ziemi z kometą, lecz tym niemniej, miast tragicznego finału, przepowiedziany koniec świata to „bicyklowo-prestidigitatorski, wspaniale-hokus-pokusowy i pouczająco eksperymentalny koniec świata" (s. 422–433). Gdy kometa mija ziemię, „kosmiczne perspektywy" zostają pospiesznie zwinięte (s. 429), a *theatrum mundi* powraca do rozmiarów wodewilowej sceny.

W królestwie *simulacrum* porządek czasowy zastąpiony zostaje dwuwymiarowym, przestrzennym porządkiem nasuwających się na siebie powierzchni. W tym sensie opowiadania Schulza charakteryzuje, by użyć terminu Fredrica Jamesona, „załamanie się czasowości"[21]. Kategorie czasowe odnoszą się jedynie do ikony — „dobrej" kopii. W świecie *simulacrum* wszelkie głębie i dwubiegunowe opozycje zostają pochłonięte przez mnogość dziwnych, coraz to nowych powierzchni. Uniemożliwia nam to pojmowanie sztuki jako następstwa oryginału i kopii, ponieważ kategorie te są pochodną czasu rozumianego jako progresja. Model mimetyczny zasadza się na procesach kopiowania i naśladownictwa, a więc zawsze uprzywilejowuje „przedtem" i „potem" wobec czystego czasu „teraz" wydarzenia i w ten sposób przesłania pytanie „Czy to się dzieje?". Tak więc w opowiadaniach Schulza czas jako taki objawia się w postaci przestrzennych metafor — zatłoczonego pociągu czy rozwiniętej bali kolorowego sukna w sklepie ojca.

---

[21] F. Jameson, w: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham 1994.

Życie okazuje się parodią samego siebie, niczym więcej jak drżącą i migocącą powierzchnią. Znakomitym przykładem tego zjawiska jest Dodo z opowiadania *Dodo*, który pozbawiony jest umiejętności „przechowywania" czasu w postaci wspomnień. Pomimo iż jego żywot przebiega na marginesie rzeczywistości, twarz Doda to oblicze mędrca, pobrużdżone zmarszczkami wyrytymi jakoby przez liczne przeżycia. Ta „maska wielkiego tragika" (*Dodo* s. 345) odzwierciedla więc wydarzenia, które nigdy się jej nosicielowi nie przydarzyły.
Jeden po drugim, poszczególne aspekty świata Schulzowskich opowiadań odsłaniają swą „tandetną" stronę. Na koniec zaczynamy podejrzewać tandetność samego Tekstu, słowa, które było na początku. Podtytuł *Traktatu o manekinach*, a mianowicie, *Wtóra Księga Rodzaju*, nie tylko powtarza i parodiuje pierwotny act stworzenia. Tym razem to właśnie rzekomy prawowity Stwórca jest podejrzany o magiczne sztuczki, jako zaledwie zręczny operator teatralnej maszynerii. Niewątpliwie taka koncepcja świata stawia pod znakiem zapytania lub wręcz przekreśla pojęcie pierwotnej rzeczywistości. W tym kontekście uszczypliwy komentarz Stefana Napierskiego we wspomnianej już recenzji tomu *Sanatorium Pod Klepsydrą* wnosi, o ironio, ciekawe i nader adekwatne spojrzenie na charakter prozy Schulza:

> Nie przestaje się tutaj udawać cudowności, co jest znamieniem naiwniactwa, idącego w parze z żyłką mistyfikatorstwa; kostiumuje się byle co, przebiera jakikolwiek przedmiot, wmawiając mu głębsze znaczenie, które koniecznie jakoby należy przywrócić; bez przerwy w tym celu przesuwa się dekoracja [*Dwugłos o Schulzu* s. 265].

Kiczowatość ulicy Krokodyli wpełza na ostatnie karty Wielkiego Autentyku, na które Józef przypadkiem natrafia w kuchni. Mimo że są one rzekomo prawowitą częścią Autentyku, stanowią jedynie dodatek do Księgi: „Toż to była Księga, jej ostatnie stronice, jej nieurzędowy dodatek, tylna oficyna pełna odpadków i rupieci!" (*Księga*, s. 166). Wydaje się więc, że Księga nie może zaistnieć materialnie jak tylko w postaci własnego suplementu. Tym niemniej, ów *parergon* Księgi okazuje się uosobieniem tandety, reklamującym wątpliwej jakości produkty, jakie najprawdopodobniej najłatwiej byłoby znaleźć na ulicy Krokodyli. Schulz utrzymuje, że Księga to nieosiągalny horyzont, ku któremu podążać musi artysta. Jest ona postulatem, artystycznym zadaniem, a świat pojmowany jako kopia Księgi składa się z warstw tekstu, odsłanianych stopniowo przez artystę. Tym niemniej, kolejne teksty wyłaniające się spod licznych warstw są coraz bardziej

zamazane i nieforemne: „Powieści bez nazwy, epopeje ogromne, blade i monotonne, bezkształtne byliny, bezforemne kadłuby" (*Wiosna*, s. 218–219). Czymże więc jest oryginał, matryca rzekomo powielana przez poszczególne teksty? Tam, gdzie najdalej sięgnąć, królują jedynie „książki–legendy, książki nigdy nie napisane, książki–wieczni pretendenci, błędne i stracone książki *in partibus infidelium*" (s. 219). Na początku była Księga; był to jednak pogański, heretycki tom. Tak więc nadliczbowe stronice, które pisarz pragnie wpiąć pomiędzy karty Autentyku, to *pagus* w podwójnym znaczeniu tego terminu. Jean-François Lyotard wyjaśnia, że *pagus* to zarówno stronica jak i pogranicze, na którym rozgrywa się konflikt pomiędzy rozmaitymi rodzajami dyskursu[22]. *Pagus* jest więc przeciwieństwem *vicus*, domu, czyli obszaru, na którym ustaje wszelki konflikt. Podobnie, nawet jeśli Schulzowski narrator odnajduje spokój w domu po kolejnej wędrówce, odbywa się to zawsze kosztem nieustających konfliktów na peryferiach. Między innymi dlatego w opowiadaniach Schulza dom–kryjówka jest zawsze nawiedzany przez rozpasane, barbarzyńskie peryferie, które wwiercają się w sekretne przejścia czy wyimaginowane drzwi.

Gdzie więc szukać tabernakulum Prawdy? Schulz daje nam wskazówkę, że być może tam, gdzie nigdy nie zagląda oddany czeladnik filozofii prawdy i „dobrych" kopii, a mianowicie, w „tych jarmarcznych kalendarzach i komeniuszach, w tych żebraczych i dziadowskich kantyczkach" (*Wiosna*, s. 246). Prawda kryje się w rzeczywistości simulacrum, a wszelkie głębie i tajemnice jedynie prześlizgują się po błyszczących powierzchniach, pomalowanych jaskrawymi, tandetnymi kolorami.

Według Andreasa Schönle bezwartościowa i pozbawiona treści tandeta jest paradygmatem literackiego przekazu u Schulza; stąd też, niespotykana w polskiej literaturze, fascynacja pisarza fakturą słowa, jego materialnością i szorstkością. Podobnie do poczynań Ojca-herezjarchy, Schulz dowodzi, że tandeta jest bardziej autentyczna niż jakikolwiek oryginał, jako że podkreśla ona materialność i fakturę przedmiotu. Tandeta jest zarówno czynna jak bierna, stwarzana jak stwarzająca samą siebie. Dodajmy, że metodą twórczą u Schulza jest symulacja. Simulacrum zakłada uniwersalne załamanie się rzeczywistości wraz z jej wartościami, lecz krach ów jest wydarzeniem pozy-

[22] Zob. J.-F. Lyotard *The Differend* Minneapolis 1988, s. 151.

tywnym, sygnalizującym moc twórczą[23]. *Simulacrum* obala *mimesis*, gdyż wskazuje ono, iż oryginał jest już sam w sobie wytworem symulacji. Tym niemniej, choć *simulacrum* niczego nie naśladuje ani nie przedstawia, daje ono świadectwo twórczym procesom, które powołują je do życia jako podobiznę tego, co jest zawsze nieobecne. Choć fundament okazuje się rekonstrukcją, produktem symulacji, choć Idea jest wtórna, a centrum nie istnieje, bynajmniej nie zwalnia to artysty z obowiązku tworzenia; wręcz przeciwnie — zadaniem jego jest wymyślić na nowo to, co zawsze „jakoby" było od zarania czasu. W tym leży potęga *simulacrum*, którą tekst Schulza odsłania, nawet jeśli często wbrew sobie i jedynie „parergonalnie". *Simulacrum* podtrzymuje pragnienie wytwarzania kolejnych „rzeczywistości"; jest więc ono siłą napędową twórczości artystycznej.

Artysta jest demiurgiem stwarzającym świat na nowo w imię walki ze skostniałą formą. Schulz nalega, że zadaniem artysty jest poluzować gęsto utkaną sieć rzeczywistości, gdyż pozwoli to słowu wypełnić się uleciałym z niego sensem. Zabieg ten przywiedzie słowo do pierwotnego domu, pozwoli odzyskać jedność Sensu i przywróci światu jego mitologiczne korzenie. Jednakże czym jest mit? Co udaje nam się odzyskać, gdy — poprzez zabiegi narracyjne — wydobywamy mit na światło dzienne? Jedyne co odzyskujemy w trakcie przywoływania mitu to pamięć wydarzenia, które nigdy nie miało miejsca, które zawsze istniało tylko jako podobizna, kopia nie posiadająca oryginału. W podobny sposób definiuje mit Gilles Deleuze: „Mit, ze swą zawsze kolistą strukturą, jest w rzeczywistości opowieścią o początkach. Pozwala on na skonstruowanie modelu, według którego będą sądzeni rozmaici pretendenci [do prawdy]; jednakże sam początek, fundament, jest sam w sobie *simulacrum*" (*Platon i simulacrum*, s. 53).

Wynika z tego, że pomimo wyraźnie sformułowanego pragnienia odnalezienia jednego sensu w mitycznym domu znajdującym się u kresu wędrówki, w świecie Schulza krzyżują się jedynie ścieżki bez powrotu; jak powiada pisarz: „Obcowanie człowieka z tym niewspółmiernym, wichrowato-rozbieżnym światem pozostaje na zawsze nieporozumieniem, wymijaniem się, ślepym uderzeniem obok" (*Proces Franza Kafki*)[24]. Motywowany pragnieniem dotarcia do końca drogi

[23] W eseju *Platon and the Simulacrum* Gilles Deleuze określa twórcze wydarzenie zachodzące w procesie symulacji za pomocą terminu *effondement*. Termin ten zasadza się na nieprzetłumaczalnej grze słów; łączy on znaczenie *font* — „dno", oraz *effondrement*, — *„zawalenie się"*.

[24] W tomie *Republika Marzeń*, Warszawa 1993, s. 56.

i zamknięcia cyklu człowiek opowiada historię siebie jako monolitycznej świadomości, która wyłoniła się z otchłani mitu. Tendencja ta uwidoczniona jest w podstawowym paradoksie twórczości artystycznej: artysta pragnie powrócić do stanu, zanim wyłoniła się świadomość; poszukiwania wiodą go jednak poprzez fabulację i narrację, które są nieodmiennie autorefleksyjne. Jednakże dialektyczna refleksja nie jest w stanie uchwycić szczególnej zewnętrzności opowieści, jej momentu zamglenia i nieczytelności. W tekstach Schulza, być może właśnie dlatego, że postulują one dialektyczny powrót jako swe zadanie, zarówno artystyczne, jak i ogólnoludzkie, wyrasta tekstowa narośl, uparta pozostałość, zawsze przerywająca cykl i sygnalizująca niemożność powrotu podmiotu do samego siebie, gdyż zawsze objawi się kolejne sekretne przejście, które przerywa obwód i zamazuje mapę.

Tak więc transcendentny moment, początek i cel wędrówki, zbiega się w tekstach Schulza z obszarami przerostu, z tym, co nigdy nie mieści się w obrębie rzeczywistości i odnosi do niej na zasadzie parergonalności. *Parergon* uniemożliwia zakończenie procesu odczytania tekstu; tym samym jednak nieustannie zapoczątkowuje wędrówkę. Taka koncepcja twórczości artystycznej wymaga jednakże spojrzenia na pojęcie dzieła sztuki w kontekście wybiegającym poza tradycyjne kategorie estetyczne.

Dzieło Schulza wpisuje się więc w kategorię wzniosłości na dwóch poziomach. Pierwszy z nich potwierdza kantowską definicję wzniosłości i skupia się na równoczesnej fascynacji i odrazie, estetycznej przyjemności i lęku spowodowanym widokiem „dzikiej natury" (*die rohe nature*), by użyć sformułowania Kanta. Ta nieposkromiona natura rozrasta się w tekście Schulza na kolejne aspekty tekstowej rzeczywistości. Natomiast drugi poziom, który odpowiada pojęciu „postmodernistycznej wzniosłości", wprowadza teksty Schulza w postmodernistyczne opłotki, gdzie transcendencja odsłania nam się jako proces wytwarzania *simulacrum*. Zamiast na nieosiągalnych przez człowieka wyżynach, postmodernistyczna wzniosłość zachodzi „w środku", jako wydarzenie dzieła sztuki, w trakcie nieprzerwanej symulacji. To, co „ukrywa"się w dziele sztuki czy w dziele literackim jest niewyrażalne i nie da się go odsłonić; lecz sam fakt, że daje ono początek jedynemu w swoim rodzaju odczuciu wzniosłości jest dowodem na to, że wydarzenie się odbywa. „Czy to się dzieje?" — daje nam pewność, że wiecznie niekompletna prezentacja, proces przed-

stawiania, nigdy nie ustaje i zachodzi podczas wydarzenia będącego dziełem sztuki czy dziełem literackim.
Gilles Deleuze zaznacza, że *simulacrum* „wskazuje na ogromne wymiary, głębie i odległości, których patrzący nie może objąć; ma on wrażenie podobieństwa, ponieważ nie może nimi zawładnąć". Jest to więc „stopniowy proces podminowywania wszelakich głębi, zręczne unikanie ekwiwalentu, limitu, tego Samego czy Podobnego: zawsze jednocześnie mniej jak i więcej, lecz nigdy tyle samo" (*Platon i simulacrum*, s. 49). W sposób charakterystyczny dla uczucia wzniosłości, kontemplacja symulowanych przepastnych głębi nie wytwarza znaku zawierającego się w kategoriach przedstawialności, a tylko silne, jedyne w swoim rodzaju odczucie. Podobnie do wzniosłości, *simulacrum* obala zasadę figuratywności; jest ono tylko procesem, gestem, który nigdy nie prowadzi do przedstawienia konkretnego kształtu, lecz do zaprezentowania jego braku. Zarówno *simulacrum*, jak i wzniosłość odznaczają się nadmiarem i wysuwają na plan pierwszy rozmywanie się obrzeża, czy też przedstawiają je w sposób negatywny, jako nieustający proces rozmywania się i przerywania granicy.
Transcendentne obszary w opowiadaniach Schulza, „regiony wielkiej herezji," to symulowana przestrzeń ekstazy artystycznej twórczości, która niweluje *mimesis*. Tekst Bruno Schulza opuszcza więc rejony „pięknego podobieństwa", by dać upust nieskrępowanej twórczej potrzebie. Wchodzi więc on w sąsiedztwo *simulacrum*, w regiony „postmodernistycznej", a specyficznie dla Schulza — „tandetnej" wzniosłości. Sztuka Bruno Schulza, która przecież chlubi się swą przynależnością do epoki zasadzającej się na filozofii głęboko zakorzenionych struktur, niejako podważa podstawowe przesłanie tej filozofii, a mianowicie, że sztuka jako taka jest jednolita, wyrażająca monolityczną prawdę. W ten sposób Schulzowski tekst stawia przed sztuką zadania wychodzące daleko poza granicę tradycyjnej estetyki, a także poza modernistyczny paradygmat, w którym zwykliśmy go sytuować. Fragmentaryczne opowiadania Schulza podminowują narracyjną zasadę skończonego, uformowanego dzieła sztuki, lecz choć nie składają się one na żadną sensowną historię, podtrzymują, i najwyraźniej czerpią wielką przyjemność z własnej niezborności oraz wysyłają sygnał „Czy to się dzieje?", czyli przemożnego odczucia „teraz" artystycznego wydarzenia.

*Mieczysław Porębski*

# Górni i durni

*Krótki podręcznik nawożenia*

*Chodzi o to, aby nie celebrować malarstwa. Aby traktować je jak wycieczkę za miasto, jak partię bridża. Jeżeli przypadkiem przeżyjemy głębiej ten czy inny obraz, martwić się nie należy. Choroby chodzą po ludziach, a wzniosłość po naszych polskich kościach. Unikajmy jednak misternych przeżyć. Wtedy malarstwo stanie się pożywne, jak wycieczka za miasto itd. itd.*

*Memento Mori*
X. Tadeusz Brzozowski

Jest tak, że za mojej pamięci słowo „wzniosłość" pojawiło się chyba tylko raz, w zacytowanej tu wypowiedzi Tadeusza Brzozowskiego. Teraz podobno pisze się i publikuje na ten temat sporo, ale ponieważ nie jestem wystarczająco doinformowany, pozwolę sobie poprzestać na kilku uwagach związanych z tekstem Brzozowskiego właśnie.

Cytowany dokument stanowi złożona na pół czterostronicowa składka pożółkłego dziś, drzewnego, bibulastego papieru formatu A4 (nie przycięta). Na stronie pierwszej składki wydrukowany był elegancką, tłustą kursywą tzw. szmuctytuł bliżej mi nie znanego podręcznika. Pi-

sało się podówczas na tym, co było akurat pod ręką. Czy Brzozowski użył znalezionego tytułu celowo, orzec nie sposób, ale chyba tak. Sam tekst wypełniający lewą stronę rozkładówki pisany jest ręcznie, niebieskim, miękko wsiąkającym w papier atramentem, widać, że pióro ma w ręku malarz, który pisze jakby rysował, łącząc swobodę stylu z dbałością.

Pora tu wyjaśnić, że tekst powstał w roku 1948 i przeznaczony był do katalogu krakowskiej Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Zbierane przeze mnie wypowiedzi artystów w końcu jednak do niego nie weszły (z przyczyn finansowo-technicznych), odczytywane były przez głośnik. Brzozowski miał wtedy lat trzydzieści. Nazywano nas wciąż jeszcze „Młodymi Plastykami", ale młodość „górną i durną" — określenie to samo tu się nasuwa — mieliśmy już jednak za sobą, czas był na jakieś samookreślenie, na autorefleksję. Jest rzeczą zastanawiającą, ile takiej, niby to lekko rzuconej, a jakże bogatej, jakże siebie świadomej refleksji mieściła ta krótka wypowiedź.

Bo jest tam od razu wszystko. I owa wzniosłość właśnie, i te nasze (obolałe) polskie kości i sarmackie nasze, zerkające w stronę księdza Baki (*Memento Mori*) zadęcie. I dystans. Ten przede wszystkim. Że coś tam może zdarza nam się głębiej przeżywać, ale nic to, lepiej by za miasto, na majówkę (Janie! pamiętasz owe majówki?), albo w bridża pograć, boć przecie wiek to dwudziesty, z dwudziestoleciaśmy wszyscy (w bridża nie grać, nikt na salony nie poprosi). Więc nie pchajmy się z ową wzniosłością, a już zwłaszcza, że co wzniosłe to i misterne, rzecz zasię w tym, żeby nie misterne było, a pożywne.

Aż się prosi, żeby cały ten splot po kolei rozwikłać i konsekwencji jego poszukać, od owej napomknionej raz jeden wzniosłości poczynając.

Od wzniosłości, górnością inaczej zwanej, bo tak ową Pseudo-Longinową *hypsos* tłumaczyć nam przystoi za Filomatami, przekładem Józefa Kowalewskiego z 1812 roku („I ty, drugu, pierwszego dosięgasz po trosze i Longinów w wąsate przerabiasz długosze" — pierwszym był Jeżewski, który „kątki wynajduje, gdzie się dusza gnieździ"), no i za profesorem Tadeuszem Sinką, który wsparty autorytetem Wieszcza za „górnością" właśnie optował, zauważając, że „wzniosłość" raczej z wznoszeniem czegoś na wyżyny, „pędem ku górze" się kojarzy, „górność" natomiast, zdaniem profesora, „trafniej wyraża samo przebywanie na wyżynach, wysokościach i szczytach".

Jeżeli już tam się znajdziemy — dodajmy — i stąd uwaga pierwsza, jaka mi się w przedmiocie „górności" nasuwa. Nie chciałbym miano-

wicie zatrzymywać się przy tym, czym zajmowały się starożytne poetyki i retoryki, a co w wieku XVIII stało się kategorią estetyczną przynależną raczej do filozofii natury, odczuwania i współodczuwania, aniżeli do badań nad sztuką.

Nie było moim zamiarem wdawać się w krytykę wzniosłości i piękna we wszystkich sztukach, ale starałem się przedłożyć te zasady, które mogłyby sprostać ustaleniu, rozróżnieniu i utworzeniu jakichś ich kryteriów; cel ten, sądziłem, najlepiej będzie spełniony przez zbadanie własności tych rzeczy w naturze, które budzą w nas miłość i zdumienie oraz przez pokazanie, w jaki sposób działają one tak, by wywołać te uczucia.

kończył swą słynną rozprawkę Burke.
Mnie zaś chodzi o to, jak coś, co starożytni wyodrębniali jako określoną kategorię stylistyczną, zajmowało miejsce w historycznym procesie, zdobywało dominację, współokreślało swój czas, by wyczerpawszy prędzej czy później swe możliwości, ulec przewartościowaniu, zejść mniej lub więcej godnie z areny na antypody aktualnych twórczych poszukiwań i samookreśleń. Innymi słowy nie chodzi mi o Burke'a, chodzi o Winckelmanna.
Żeby się nie rozwodzić nad tym, co dobrze jest znane i rozpoznane, przypomnę tu tylko podręcznikową notę Jana Białostockiego:

W jego postawie wobec sztuki i w jego opisach wyrażał się preromantyczny emocjonalizm reakcji na dzieło; w jego koncepcji historycznej cykl rozwojowy o charakterze biologicznym (Vasari) przekształcił się w cykl etapów o różnej treści artystycznej, której określenia (fazy: antyczna, wzniosła, piękna, faza naśladownictwa) po części pochodziły z pojęciowego arsenału retoryki.

Zaznaczyć jednak należy, że Winckelmann dokonuje w swym dziele właśnie przekształcenia: tom I zaczyna od analogii wciąż jeszcze naturalnych — narodzin dziecka, od nasion, z których jedno podobne jest do drugiego, drzewa, które usycha, rzeki, która się gubi w piaskach. Zaraz jednak dalej pojawia się zarys innego pojmowania artystycznego rozwoju: sztuka grecka, początkowo nieporadna, z czasem dopiero zaczyna szukać właściwych proporcji, ośmiela się, wznosi na wyżyny, sięga po wielkość, stając się wzniosłą, zdobywa szczyt piękna, po czym dopiero pojawia się troska o powab, dekoracyjność; popadając w przesadę dążenie owo prowadzi sztukę ku upadkowi.
W tomie II zarysowany wstępnie obraz precyzuje się i systematyzuje. Jest tu już właśnie mowa o podziale na epoki, względnie style. Winckelmann wylicza ich pięć: początek, wzrost, osiągnięta doskonałość, upadek i koniec, z tym że ten ostatni pozostaje już poza zasięgiem sztuki, tedy w zasadzie należy rozpatrywać, przynajmniej u Greków,

cztery epoki stylowe po sobie następujące. Czy koło się w ten sposób zamyka? Miłośnik grecko-rzymskiej starożytności, z którą jego zdaniem nie może się równać żadna inna, egipska, perska, czy jaka by jeszcze nie była, jest rozdarty. Z jednej strony przyznaje, że czasy nowożytne dałyby się speriodyzować podobnie jak starożytność, ale z pewnymi zakłóceniami: oschłość i sztywność przed Michałem Aniołem i Rafaelem, niezrównana ich wielkość, zaraz jednak potem zbyt wiele złego gustu, naśladownictwa natury zamiast Wzorów, aż po nieuchronną i tym razem dekadencję. Czy sztuka z niej wyjdzie? Jeśli zwróci się z powrotem ku Wzorom właśnie, ku antykowi, innej drogi nie ma. Ale ów antyk tak czy owak pozostanie nieosiągalny. Tom kończy się obrazem niknącego za horyzontem statku, na którym oddala się bezpowrotnie Wybrany pozostawionej na brzegu, zapłakanej kochanki.

Wróćmy jednak do modelowego winckelmannowskiego cyklu. Zaczyna go styl „antyczny", czyli, jakbyśmy dziś powiedzieli, archaiczny. Wyniknął on z p o t r z e b y. Brakło mu formy, a trzeba było postarać się o jakieś wizerunki bóstw. W tym zaś celu wystarczał nieforemny blok czy kubiczny kamień, jak potem u Arabów. Najstarsze wizerunki Wenus miały postać kolumny, wizerunki Bakchusa — słupa. Dioskurowie to były dwa połączone w poprzek kawałki drewna — znak Bliźniąt z Zodiaku. Z czasem owe prymitywne idole otrzymują głowy, seks. Dedal pierwszy zaczął rozdzielać nogi statuy. Linie były proste, kształty kanciaste, ramiona opuszczone, próbuje się jednak oddawać ruch, szuka proporcji. Aż wreszcie pojawia się Fidiasz i jemu współcześni, dając początek drugiemu z kolei stylowi, którego Winckelmann nie waha się nazwać wielkim, albo właśnie wzniosłym. Charakteryzując go ogólnie Winckelmann zwraca uwagę na jego surowość, oschłość, utrzymującą się kanciastość, „kwadraturę", ale nie sztywność. Majestatyczna zwięzłość i powściągliwość, która go cechuje, idzie w parze z pełnym wymowy opanowaniem. Modelowy przykład to Niobe, jej córki i synowie z ogrodów Salustiusza. Wyróżnia je szlachetna prostota ekspresji, konturów, draperii, wykonawstwa. Ucieleśniona, jak gdyby bez pośrednictwa zmysłów, idea, w której chodzi nie tyle o harmonijne piękno, co o prawdę, nadrzędną, niezindywidualizowaną, rzec by się chciało — nadludzką. Rysom Niobidów obce jest cierpienie, groza śmierci. Postaci te nie są stworzone po to, by cierpieć, ale by cierpienie przyjmować. Ich styl bliższy jest Homerowi czy Eschylowi aniżeli Sofoklesowi. Właśnie bowiem z czasem herosów, z bohaterami Homera porównywać należy wielkie

kreacje stylu wzniosłego, podczas gdy styl „piękny" odpowiadałby raczej ogładzonym Ateńczykom z czasów rozkwitu ich republiki.
I tu dwie następne uwagi.
Bogowie, bohaterowie, ludzie..., „idealna historia wieczna", która odbywa swoje *corso* „od swych narodzin poprzez rozwój, stabilizację i degradację aż do momentu ruiny", do roztrwonienia wszystkiego bez żadnego opamiętania. Pięć faz, jak u Winckelmanna, z tym, że i tutaj faza piąta jest już właściwie poza zasięgiem cyklu, zachowuje ślady jedynie tego, co było, póki nie nastąpi *ricorso*, powtórzenie całego cyklu od początku. *Geschichte der Kunst des Altertums* Winckelmanna ukazała się drukiem w roku 1764, *La scienza nuova* Giambattisty Vico wyprzedziła ją w ostatecznej, trzeciej swej wersji, zaledwie o lat dwadzieścia, ukazała się w roku 1744. Obu autorów łączy analogiczne spojrzenie na historię, sztuki w jednym przypadku, szeroko rozumianej poezji, języka, prawa, obyczajów — w drugim, jako na proces cykliczny, analogiczna charakterystyka czterofazowego taktu kołem się toczących dziejów. Uderza natomiast zgoła odmienne, by tak rzec, zabarwienie emocjonalne wszechobejmującej wizji historycznych determinant i przeznaczeń ludzkości, którą jeden i drugi autor kształtuje. Szczególnie przy tym wymowny jest sposób, w jaki rozumieją kategorię właśnie wzniosłości.
Obaj wiążą ją z czasem bohaterów, obaj odwołują się przy tym do Homera, do *Iliady* w szczególności, bo jak zauważa Vico, *Odyseja* również jest wzniosła, owszem, ale nie w bohaterski już, a bardziej jakiś pokrętny, zapowiadający czasy, które mają dopiero nastąpić, sposób. W grę wchodzi tu natomiast różnica zauważona przez Sinkę: jeśli bowiem Winckelmann widzi we wzniosłości samą właśnie górność, przebywanie na szczytach, gdzie nie mają dostępu nawet popłoch, ból i kotorsje mordowanych dzieci Niobe — rzeźby z ogrodów Salustiusza cechuje nadludzki czy wręcz nieludzki nawet spokój i powaga (co w tym akurat przypadku wydaje się trochę mimo wszystko naciągane), to dla Vica wzniosłe jest już samo właśnie wznoszenie się, wydobywanie z nie dającego się ukryć, towarzyszącego czasom heroicznym barbarzyństwa. Przecież i sam Homer daleki był od ogłady i filozoficznego dystansu. Inaczej — powiada Vico — „nigdy nie mógłby zrodzić stylu równie dzikiego, ani stworzyć opisów tylu różnorodnych i krwawych bitew, tylu rozmaitych i na rozmaite sposoby okrutnych rzezi, jakie nadają *Iliadzie* piętno szczególnej wzniosłości". Albo jeszcze dosadniej: Agamemnon zabija w ofierze parę jagniąt.

„Czynność ta — zauważa Vico — dziś godna rzeźnika, wówczas wydawała się bardzo wzniosła." Te cechy przejęła tragedia, która „miała początkowo, jak wiemy, wyjątkowo prostacki charakter". Uwznioślenie, dzięki szlachetności samej materii poetyckiej dokonywało się stopniowo. Tak już bowiem jest, że „narody, które niegdyś stworzyły postacie bohaterskie, zdolne są przysposabiać się do obyczajów ogładzonych wyłącznie pod wpływem porywających przykładów wielkich, legendarnych bohaterów."

W przeciwieństwie do oświeconego, sentymentalnego (choć charakter miał, jak się zdaje, nieznośny), zapatrzonego w górny świat idei biorącej krok przed prawdą Winckelmanna, Vico był człowiekiem przełomu, wielkiego „kryzysu świadomości europejskiej" u schyłku baroku, na przełomie XVII i XVIII wieku. Dlatego wiedział, że wzniosłość idzie w parze z horrorem i dzikim rozpętaniem „heroicznych" zaiste czasów. Nie wiedział, że w ten sposób ociera się chwilami o śmieszność. Komedia czerpiąca ku uciesze i nauce pospólstwa swe postaci z bliskiej mu rzeczywistości należy wedle niego już do czasów cywilizowanych. Również zresztą Winckelmann, poza zwróceniem uwagi na obcy wzniosłości „wdzięk komiczny" dzieci oraz postaci i scen bakchicznych, ma tu niewiele do powiedzenia.

Stąd miejsce na uwagę trzecią, zanim powrócimy do przypadku, od którego zaczęliśmy, do Tadeusza Brzozowskiego. Przedtem bowiem sięgnąć nam przyjdzie jednak do Pseudo-Longinosa. Autor tego traktatu nie był filozofem, wskazania jego mają charakter techniczny. Górność to górna myśl wymagająca równie górnego stylu. Co nie jest łatwe. Nadętość, czy przeciwnie — płaskość, fałszywy patos zbyt często stają tu na przeszkodzie. Stąd szczegółowe wskazówki, jak się po tym podminowanym terenie poruszać, jakie stosować chwyty, tropy, figury, czego unikać. Odnosi się to, rzecz jasna, do sztuki słowa. Pseudo-Longinos wyraża przekonanie, że tylko słowa są w stanie wznieść się ponad wszelką miarę ludzką. Najdoskonalszy nawet posąg, choćby i sam doryforos Polikleta, poprzestać musi na uzyskaniu „podobieństwa do człowieka". Tym niemniej, niektóre przynajmniej rady autora traktatu mogą mieć swoje znaczenie również wtedy, gdy idzie o charakterystykę „stylu wzniosłego" na obszarze plastyki. Wychodząc z założenia, że styl wzniosły winien łączyć nie fałszywy, ale żarliwy i natchniony patos ze szlachetnością wyrazu, Pseudo-Longinos staje na stanowisku, że celowi temu służy wszystko, co daje kontrolowany — by tak się wyrazić — upust emocjom: pozwalająca

ponosić się fantazji żywość obrazowania, analogiczna do gry świateł i cieni, jakimi posługuje się malarstwo, gra podnoszących blask górności „zaciemnień", jakimi są dla mowy figury retoryczne; znamionujące „odcisk gwałtownej namiętności"; przestawnie; następujące pospiesznie jedne po drugich, to znowu hamowane pauzami określenia; ocieranie się o pospolitość, albo dla odmiany okrywanie dostojną patyną; lekceważące poprawność, ewidentne, umyślne pozostawianie błędów, bo o błędy nie potyka się jedynie miernota; ryzyko wystawienia się na śmieszność, „komiczna przesada".

Tyle uwag, których zadaniem było wyjaśnienie sobie, jaka to wzniosłość chodzić może niby choroba (*le mal romantique*) po naszych polskich kościach. Czas najwyższy powrócić do autora apostrofy, Tadeusza Brzozowskiego, pytając, co go właściwie z tak rozumianą wzniosłością, historycznie rzecz biorąc, łączyło. Posłużę się w tym celu cyklem jego rysunków, który powstał w latach 1954–1955, tworząc coś w rodzaju uwspółcześnionego Tańca Śmierci, uwspółcześnionego, bo ostatnim bodaj w tym cyklu, datowanym na rok 1955 tańcem jest *Taniec z pióropuszami w kształcie grzyba*, co szerszego komentarza chyba nie wymaga. Były to pierwsze lata zimnej wojny, ciągnąć się miała długo.

Do czego natomiast wypadałoby się cofnąć, to do owego wyprzedzającego, czy już może zapowiadającego, cykl *memento mori* w *Krótkim podręczniku nawożenia*, a być może także do poprzedzającej tam podpis litery X. — przekornej, kapłańsko-dusznej, a więc jakby wieszczej samoidentyfikacji artysty. Co wszystko razem skojarzyło mi się z „przerabianiem Longinów w wąsate długosze" przez młodzieńczych górno-durnych wileńskich filomatów. Cytując imieninowe jamby Mickiewicza, Tadeusz Sinko przytaczał jeszcze i Czeczota, wedle którego Kowalewski „Longina gracko żupani", wszystko razem jednak uważa za żartobliwą peryfrazę pracy tłumacza, bez „jakiegoś specjalnego zacięcia sarmackiego". Otóż tego właśnie nie byłbym taki pewien. Zainteresowanie kategorią górności wymagało — po Winckelmannie w końcu — zwrócenia się ku heroicznej przeszłości i jej mitycznym bohaterom, a takim mitem był dla nas podówczas mit neosarmacki, pojawiający się w klasycystycznym jeszcze czy klasycystyczno-sentymentalnym, a więc znów Winckelmannowskim, jakby stylotwórczym wystroju. Pisałem o tym obszernie w *Malowanych dziejach* wtedy właśnie, kiedy powstawały *Tańce* Brzozowskiego, nie będę tu tego rozwijał. Nasz klasycystyczny neosarmatyzm stylu nie stworzył. Brakło mu owej iskry wielkości, którą w klasycystycznej

poezji dostrzegł Ryszard Przybylski. Jego ewolucja natomiast po równie skromnych próbach przestrojenia się na nową, romantyczną nutę, poszła w kierunku tego, co dziś w badaniach literackich nazywa się sarmatyzmem romantycznym, czy po prostu neosarmatyzmem, a co w moim mniemaniu było naszą swojską, zaściankowo-dworkową wersją biedermeieru. Bo tak naprawdę malarstwa, które można by nazwać romantycznym, nie mieliśmy. Z wyjątkiem Michałowskiego oczywiście, pytanie tylko, czy on sam chciałby się uważać za romantyka. Jeżeli od takiego zaszeregowania dystansował się nawet i Delacroix?
Takim to sposobem z sarmacka górny Brzozowski w malarstwie naszym antenatów nie posiadał. Już raczej w romantycznej poezji. Myślę tu o Słowackim, szczególnie w *Poemie Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*. W jednym i drugim jest sporo z Longina. Świadczą o tym przywołane tu przeze mnie rysunki. Jakie są, nie będę opisywał. Ich kaleka, wspierająca się na wymyślnych podpórkach, czepiająca raniących zaczepów wzniosłość, po Longinowemu nadęta i śmieszna zarazem, ich makabreskowa fantastyka, misterna precyzja, dodające im blasku zaciemnienia, nadludzkie przy obniżonym albo zgoła nieobecnym horyzoncie rozmiary mówią same za siebie. Mówią już nawet same ich tytuły:
*Taniec z łańcuszkiem i podpórką. 1954. Ale Po Co Plecy Rozdarte*
*1954. XII. Jednoróg Na Huśtawce I w Dymie.*
*1954 Halabardnik.*
I tak dalej.
Na tym też — w tekście pisanym — przyjdzie nam poprzestać, bo osobliwość rysunku, malarstwa, rzeźby polega na tym, że opisać się ich nie da. Pisać o nich — tak. Opisać — w żaden sposób. Wróćmy tedy do rozważań natury bardziej ogólnej.
Pozostaje bowiem pytanie, jak to, od czego tu zacząłem i ku czemu zmierzam patrząc końca, ma się do cyklicznej wizji dziejowego procesu, jaką tworzyli Winckelmann i Vico. Na pozór bowiem ma się nijak. Tamte cykle obliczone są na tysiąclecia, ogarniają całe znane wówczas dzieje ludzkości. Starożytne *corso* powraca w nowożytnym *ricorso*. U Giambattisty Vico czas bogów powtarza się w czasie chrześcijańskich męczenników, potem mamy do czynienia z nawrotem krwawego barbarzyństwa, które uwznioślają heroiczne gesta średniowiecznych paladynów i rycerstwa, ustępując miejsca cywilizowanej *humanitatis* odnajdującej utracone piękno w blaskach Odrodzenia, by wnet potem niestety pogrążyć się w budzącym gorzkie refleksje, ale i nikłą, podpartą

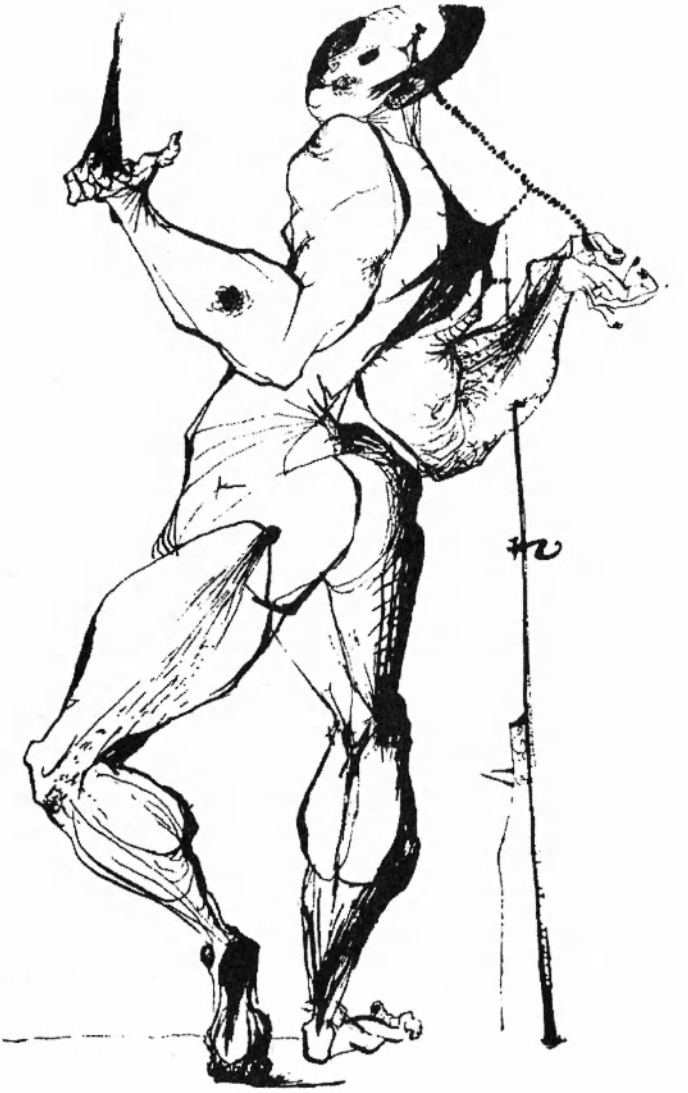
wiarą w boską Opatrzność nadzieję, rozkładzie. U Winckelmanna jest podobnie. Antyk co prawda nie wróci, ale można go przynajmniej badać oświeconym okiem, poznawać, ścigać myślą, można za nim tęsknić jak za utraconym kochankiem.

W tym wszechogarniającym schemacie ani nasza klasycystyczno-romantyczna górność, ani jej awangardowo-postawangardowe, czy może lepiej awangardowo-katastroficzne *ricorso* miejsca, rzecz jasna, nie znajdą. Ale przecież w badaniach dziejowego procesu ledwo że zapoczątkowanych w wieku XVIII spory szmat drogi mamy już za sobą. Został daleko za nami cały Hegel z jego milenarystycznymi uczniami, i dziewiętnastowieczny, dociekający, jak to naprawdę było, historyzm. Dzisiejsze spojrzenie na historię to — mówiąc językiem Fernanda Braudela — refleksja nad d ł u g i m t r w a n i e m przezwyciężających czas sposobów i instytucjonalizacji zbiorowego życia ludzkości, w tym również i sztuki, nad umożliwiającą takie przetrwanie zmiennością sekularnych trendów, krótkotrwałych kairotycznych koniunktur, nieoczekiwanych w swej przypadkowości wydarzeń. A tu znajdzie się i miejsce na postępującą za swym własnym, demograficznym rytmem wymianę pokoleń, z których każde staje przed przemożnym zadaniem samookreślenia się w opozycji do bezpośrednio poprzedzających, w nawiązaniu do tych na antypodach, czy w dalekim, domagającym się sekularnej odnowy, sąsiedztwie.

Tu też widzę uderzającą sekularną zbieżność pomiędzy klasyczno-romantycznym zwrotem do surowości antycznego, archaicznego doryzmu, naiwności dziecka, ludowej prostoty wiary, obrzędów i obyczajów, potem zaś do pełnych grozy, ale i rycerskiej wysublimowanej górności wieków zwanych średnimi, a naszym awangardowym, utopijnym powrotem do prymitywu, do dady, do czystej, abstrakcyjnej, konstrukcji, do nadrealistycznego wyzwolenia wyobraźni (jakże wzniosłe towarzyszyły mu tyrady André Bretona!), by zaraz w następnym pokoleniu stanąć wobec równie górnej konieczności wyboru pomiędzy tym, co Wyka nazwał tragizmem i drwiną z jednej strony, a tym, co stanowiło pokusę „pożywnego" realizmu z drugiej. By na tym tylko, nie wchodząc w dalsze koleje mającego się ku końcowi sekularnego cyklu, poprzestać.

Twórczość Tadeusza Brzozowskiego, ale nie tylko przecież jego, całej grupy „młodych — niegdyś — plastyków", umiała się w tym cyklu odnaleźć i określić, gdy po dzieciństwie sielskim–anielskim w Drugiej Niepodległej, po szkolnych wycieczkach za miasto, mło-

dzieńczych dansingowo-bridżowych inicjacjach stanąć wobec górno--durnego, odurzającego wyzwania i dożyć, jak przystało (albo i nie) wieku klęski, który też w tym wszystkim jakoś się liczy i ku czemuś tam pomimo wszystko prowadzi.



# Roztrząsania i rozbiory

## Książka z ruin

Eseje napisane przez Miłosza podczas wojny i okupacji i jego literacko-filozoficzne listy wymieniane z Jerzym Andrzejewskim, stanowią i dziś jeszcze arcyciekawą lekturę. Teksty pomieszczone przez krakowskiego wydawcę w dużej mierze były znane historykowi literatury: eseje — z wyjątkiem trzech — były drukowane, choć rozrzucone w rozmaitych trudno dostępnych książkach. połowę wydobytej z archiwum Muzeum Literatury korespondencji Miłosz — Andrzejewski, ogłosił w roku 1990 warszawski „Tygodnik Literacki". Teraz — przedrukowane na podstawie maszynopisów i rękopisów złożonych przez Miłosza w Beinecke Library — owe teksty istnieją silniej i wydają się niezwykle ważnym ogniwem łańcucha zapoznanej tradycji myślenia, która ciągle czeka na swoją rekonstrukcję[1]. Jaka to tradycja? Na tak postawione pytanie niełatwo odpowiedzieć jednym zdaniem, bo w pracach nad nią zatrudnienie znajdą zarówno historycy idei, jak literatury. Błoński w swoim słowie wstępnym zauważa, że z lektury tej książki wyłania się obraz literatury polskiej takiej, jaka mogłaby się narodzić, gdyby nie dziejowa katastrofa, znaczona bądź śmiercią czy emigracją jednych, bądź przymusowym zmilczeniem albo ideologicznym zaczadzeniem drugich. Niewątpliwie ma rację. Dla mnie — jak kiedyś o tym napisałem — jest to tradycja rodzimego myślenia należącego do nurtu europejskiej refleksji

[1] Cz. Miłosz *Legendy nowoczesności*, przedmowa Jana Błońskiego, Kraków 1996, Wydawnictwo Literackie.

o przyczynach i skutkach kryzysu kultury, którego najbardziej złowrogim rezultatem była wojna i triumfy totalitarnego porządku politycznego ustanowionego na gruzach demokracji bądź w jej sąsiedztwie (zwycięstwo Aliantow nie położyło przecież im kresu). Tradycja myślenia o drugiej wojnie, jako o europejskiej „wojnie domowej" — jak to określił Miłosz w przedmowie do przetłumaczonej przez siebie i wydanej konspiracyjnie broszury Jacquesa Maritaina *Drogami klęski*. Szkoda, że tego tekstu nie dołączył krakowski wydawca, podobnie jak kilku innych, odnalezionych przez Konrada Piwnickiego (Krzysztofa Kopczyńskiego) i przedrukowanych w rzadkim dziś, bo wydanym w podziemnym wydawnictwie „CDN" w roku 1985 tomie publicystyki i eseistyki Miłosza *Poszukiwania*: są „z ducha" pomieszczonych tu esejów. Dokonując rekonstrukcji tradycji o której mowa, trzeba odwołać się również do pisanych w czasie wojny tekstów Kazimierza Wyki, które weszły potem do *Życia na niby* (choć nie wszystkie!), do esejów Stanisława Ossowskiego, Tadeusza Krońskiego, Jerzego Stempowskiego i Bolesława Micińskiego oraz do ich korespondencji, do zapisków Karola Ludwika Konińskiego, do *Szkiców piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego — wszystkie one opublikowane zostały dopiero po latach, niektóre były trudno dostępne czytelnikowi krajowemu, nierzadko ukazały się wręcz ostatnio, bądź zostały wznowione po długiej przerwie. Istnieją więc w rozproszeniu, czekają na czytelnika, który podejmie trud rekonstrukcji zawartych w nich przemyśleń i rozpoznań.

Dzisiejsza lektura tekstów Miłosza pozwala zdać sobie sprawę z rozmiaru straty wyrządzonej zerwaniem ciągłości czy potem przez zaniechanie, które dodatkowo ułatwiała polityczna cenzura w PRL. Ich autor, człowiek ledwo po trzydziestce, zastanawiając się nad przyczynami, które doprowadziły do upadku ducha europejskiego, snuje rozważania o literaturze, o religii, o moralności i polityce, o mitologiach kultury, by za przyczynę kryzysu uznać triumf racjonalności ustanawiającej pragmatycznie pojmowane kryterium prawdy i moralności, zwycięstwo filozofii „życia", czyli odwrót od metafizyki zakładającej prymat myślenia nad działaniem, zanik kultu bezinteresownego poznania, niezależnego od społecznych następstw, wywodzące się tak z Oświecenia jak Romantyzmu mitologie autonomicznej jednostki i pokusy szukania wyższego stadium człowieczeństwa poza budzącą filozoficzne obrzydzenie społecznością bliźnich (jak niegdyś pokusy szukania zbawienia poza Kościołem) — co za-

owocowało terrorem państwa totalitarnego, dalej — krytykę uniwersalistycznej filozofii człowieka, rzekomo zawsze przecież historycznego, przedstawiciela rasy, narodu, macierzystej kultury, skłonność do myślenia apokaliptycznego nakazującego, by odrzucić tradycje, a nie odnowić ją. W efekcie upowszechnienia się takich przeświadczeń, myśl pozbawiona została rzeczywistości, a działanie — sankcjonującego je w drodze refleksji znaczenia. Nietrudno dziś zauważyć, że bardzo podobne, a nawet bliźniacze rozpoznania, znajdujemy w pisanych już po wojnie rozprawach Hannah Arendt, zajmującej się przyczynami kryzysu kultury i roli tradycji. Ówczesne rozważania Miłosza w okupowanej Warszawie, wsparte książkami, na jakie autor natrafił w ruinach zburzonego we wrześniu 1939 roku Instytutu Francuskiego, należały więc do najistotniejszego nurtu myślenia europejskiego.

Wiele spostrzeżeń z tekstów pomieszczonych w tej książce, znalazło swoje późniejsze i często pełniejsze rozwinięcie, a jednak ta prekursorska diagnoza nigdy nie została już wypowiedziana z równą stanowczością, stwarzającą szansę poważnej debaty intelektualnej. Szansę zaprzepaszczoną przez okoliczności, które tymczasem autora wojennych esejów wtrąciły w nową sytuację, to jest konieczność intelektualnego uporania się z racjami przemawiającymi przeciwko angażowaniu się w rzeczywistość po wyzwoleniu, w warunkach gdy zwycięstwo odnosiły wartości, które w esejach wojennych krytykował i odrzucał. Tyle że owa nowa sytuacja była daleko mniej jednoznaczna i znalezienie ratunku w wysokiej wieży eseju było tak trudne, że prawie niemożliwe. Henryk Elzenberg był chyba jedynym filozoficznym gronostajem, który dokonał tej sztuki.

Esejom wojennym, a już zwłaszcza listom wymienianym z Andrzejewskim — jak powiada Miłosz po latach — przyświecał również pewien cel terapeutyczny. Chłodna, wystudiowana refleksja, literacki namysł stanowić miały odtrutkę na grozę dnia okupacji a z czasem także antidotum na głupotę politycznej eschatologii prasy konspiracyjnej i nastroje panujące w środowisku (młodoliterackim zwłaszcza), zainfekowanym myśleniem, które u Miłosza budziło żywy sprzeciw. Forma przynosząca ratunek, niesie również swoją retorykę i filozofię. A jednak wierność formie rzadko bywa wiernością samemu sobie, zanurzonemu w strumieniu „życia", choć owo „życie" w esejach i listach zostało poddane surowej krytyce i wyegzorcyzmowane. Najwyraźniej widać to w przypadku Andrzejewskiego. Kilka lat

później odnajdzie się on jako wyznawca „nowej wiary", choć wcześniej u tego żarliwego apologety metafizycznie, a najlepiej religijnie ugruntowanej etyki, jej zdeprawowane i wulgarne wcielenie, czyli kolektywistyczne „ideolo", budzi odrazę i wyniosły sprzeciw. Również w przypadku Miłosza późniejsza ocena marksizmu jako intelektualnego oręża, przedstawiona choćby w *Zniewolonym umyśle*, wydaje się napisana poniżej wiedzy Miłosza–autora wojennych esejów, choć trzeba przyznać, że doceniał materializm dziejowy czasu wojny jako filozofię zdolną przeciwstawić się strywializowanej myśli Nietzschego i Williama Jamesa, czyli nihilistycznej filozofii życia, zawłaszczonej przez publicystów pozostających na usługach propagandy i myśli totalitarnej (por. zakończenie eseju *Zupełne wyzwolenie*). Być może trauma wydarzeń „życiowych" (a taką traumą była klęska Powstania Warszawskiego — powtórka z jesieni 39 roku i porzucenie Polski przez demokratyczny i filozoficzny Zachód) ma większą siłę niż moc sterująca literackiego i filozoficznego dyskursu.
*Legendy nowoczesności* mają znaczenie nie tylko jako intelektualny „pamiętnik z okresu dojrzewania" (jak pisze Miłosz ), ale i jako książka pomagająca w rekonstrukcji (tak często wystawianej w Polsce na szwank) ciągłości myślenia. Kiedyś przez funkcjonariuszy od tradycji, później rzeczników etnocentrycznych mitologii, a dziś — jak mniemają niektórzy zatroskani obrońcy tradycji — przez agentów ponowoczesności. Książka Miłosza to obowiązkowa pozycja na liście lektur na seminarium poświęcone rozmaitym chorobom nowoczesności. „Kultura, która dzisiaj zamierza nadawać ton, zaprzecza nie tylko rozumowi, ale w ogóle poznawalności" — pisze Miłosz za Huizingą w eseju *Poza prawdą i nieprawdą* i ta myśl, jak wiele innych w tej książce, brzmi bardzo współcześnie. Postępująca afirmacja jednostkowego, sprywatyzowanego oglądu świata znalazła swój wyraz w przeświadczeniu, iż nie ma kultury uniwersalnej, a jedyną formą umykającą pokusie totalitarnej są prywatne minikultury duchowe; mamy tu do czynienia z potwierdzeniem tezy o retoryczności języka filozoficznego, z kwestionowaniem *mimesis* nie tylko w sztuce, ale i w językowym przedstawieniu. Do każdego tekstu mógłby zatem zostać dopisany *appendix*, w którym analiza zostałaby przedłużona już w naszą „ponowoczesną" współczesność. Ale czy dzisiaj ich autor, ze swym ciągle młodzieńczym sceptycyzmem, skądinąd nieufny wobec uprawianej dziś filozofii, stanąłby ochoczo w jednym szeregu z krytykami ponowoczesności, czyli rzekomo ostatniego stadium nowoczes-

ności oddającej się beztrosko sofistycznym debatom? Wątpię w to. Dla nich on sam jest przykładem dwudziestowiecznego „człowieka bez właściwości". W każdym razie, jako autor tekstów sprzed lat pięćdziesięciu, deklarując swoją niechęć do nowoczesności, czy może raczej do sposobu myślenia podważającego taką samą zasadę rzeczywistości, sytuuje się w centrum toczonego dziś sporu.

*Marek Zaleski*

## Wyspiański

Pierwsze zdanie starej pracy Józefa Flacha (krytyka wyśmianego ongi przez Emila Haeckera za recenzję z *Hamleta* Wyspiańskiego) *Stanisław Wyspiański. Studium* z 1908 roku i dzisiaj brzmi wielce znamiennie. „Ktokolwiek obecnie pisać zamierza o Stanisławie Wyspiańskim, musi sobie zdawać sprawę z niezwykle wielkich trudności swego zadania." Wprawdzie obecnie inaczej rysują się nam trudności, o których myślał autor, niemniej przytoczona opinia wciąż pozostaje aktualna. Także ze względu na ogromną bibliotekę komentarzy, interpretacji, analiz otaczającą dzieło Wyspiańskiego. Wydaje się wręcz, że bez specjalnego ryzyka rzec by można, iż chyba tylko Adam Mickiewicz cieszy się większym zainteresowaniem badaczy. W tej sytuacji trudno się dziwić, że pojawia się pytanie, w jaki sposób pisze się dziś o Wyspiańskim? a także — kim jest współczesny badacz jego twórczości dramatycznej? i jeszcze — czy istnieje jakaś uderzająca różnica między ostatnimi publikacjami a tymi z lat poprzednich? Odpowiedzi można udzielić po lekturze tomu studiów o dramacie i teatrze Wyspiańskiego, powstałego pod opieką wytrawnego tandemu redaktorów, Jana Błońskiego i Jacka Popiela[1], choć przedsięwzięcie będzie wymagać (niestety!) przywołania szeregu tekstów ze wspomnianej biblioteki komentarzy, egzegez, analiz, interpretacji. Bowiem jak zauważył przed laty Stefan Kołaczkowski, w pierwszym rozdziale książki *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie* (1922) „metody o dużym znaczeniu są pod pewnym względem stare: muszą tkwić głęboko w naturze stosunku człowieka do badanego przedmiotu" (s. 16). Czytelnika tej pracy zbiorowej, jako tako obeznanego z „rynkiem wy-

[1] *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński i J. Popiel, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994.

spiańskologów", uderza fakt, iż spośród jedenastu autorów aż ośmioro znajduje się „na dorobku", przy czym troje z nich w nieodległym czasie, wydało oddzielne pozycje poświęcone dramatom Wyspiańskiego. To Miłosława Bukowska-Schielmann (*„Ja w tym śnie narodu przeklętym uśpiony". Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny*, Gdańsk 1994), Maria Prussak (*„Po ogniu szum wiatru cichego". Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa 1993) i Rafał Węgrzyniak (*Wokół „Wesela" Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1991). Nie jest to zresztą pełna lista ostatnio wydanych prac dotyczących tej dramaturgii, nie mówiąc o innych publikacjach o twórczości Wyspiańskiego. Omawiany zbiór wydaje się jednak na tyle reprezentatywny, że pozwala na szerszą refleksję nad współczesnym sposobem czytania jego utworów.

A zatem — jak pisze się dziś o Wyspiańskim? kto podejmuje to zadanie? jakie zaplecze metodologiczne ujawniają prace pomieszczone w interesującym mnie tomie? Bodaj najczęściej cytowani w nim badacze (choć jest to tylko obserwacja przybliżona, książka nie posiada bowiem indeksu, tak potrzebnego w tego typu publikacjach), to Ewa Miodońska-Brookes (również autorka jednego z artykułów) i Jan Nowakowski. Reprezentują oni krakowską „wyspiańskologię" w najlepszym stylu. Na dalszym planie pojawią się ich poprzednicy, Stanisław Lack, Adam Grzymała-Siedlecki i inni, zaś tzw. tło epoki podmalowują studia Kazimierza Wyki, Tomasza Weissa, Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, dla których sens historycznoliterackiej przygody badawczej polega (przypomnijmy słowa Wyki z wywiadu z 1972 roku) na wytyczaniu nowych tras polonistycznej wspinaczki na szczyty. Młodopolska „szkoła krakowska" dominuje tutaj bezwzględnie. Cóż, że w nurt badań włączają się w tym tomie naukowcy z Gdańska, Warszawy, Poznania, cóż że presja rozmaitych tematów wymaga wykraczania poza krąg prac „Galileuszy" — bez względu na poszerzenie się grona znawców tej twórczości „szkoła krakowska" zachowuje swoją pozycję. Czy sprawia to genius loci? Trudno orzec. Niemniej badania nad Młodą Polską pozostają od lat krakowską differentia specifica i tu przede wszystkim pojawiają się przyciągające innych indywidualności.

Tom pod redakcją Jana Błońskiego i Jacka Popiela zwraca jednak uwagę charakterystyczną „przyprawą" do krakowskiego modernistycznego „dania", która dodaje „smaku" publikowanym tam tekstom: jest nią myśleniem teatrem, czytanie dramatu poprzez scenę, jednym słowem literacko-teatralna lektura Wyspiańskiego. Znamienny wy-

daje się fakt, iż teatrolodzy, głównie zresztą ze średniego i młodego pokolenia, wykorzystują dorobek badań literackich, a literaturoznawcy okazują się „zarażeni" delikatnie zarysowaną w ich tekstach refleksją nad teatrem. Powiedzmy dokładniej — poronną, ograniczoną postacią tej refleksji, przystosowaną do ich potrzeb. Upoważnia to do przypuszczenia, że być może mamy do czynienia z jakąś formą realizacji prognozy Edwarda Csaty, który w 1962 roku snując w „Dialogu" swe *Rozmyślania nad dziełami Wyspiańskiego* napisał: „Dziś już także i dla wielu polonistów na pierwszy plan wybija się jego (Wyspiańskiego — przyp. D.R.) rola jako „człowieka teatru". Można powiedzieć, że co odejmują mu jako autorowi, dodają jako „inscenizatorowi", „twórcy scenariuszy"." Znamienne bowiem, że w aliansie teatro- i literaturoznawstwa widział Csato szansę nowego spojrzenia na dzieło Wyspiańskiego.

Taki kierunek badań wydawał mu się zapewne naturalny. Kryzys tradycyjnej filologii po dwakroć udowadniał, że badania dramatu odwołujące się do tej tradycji, jakże dalekiej od kwestii inscenizacyjnych i nie zaprzątającej niczyjej uwagi problemami sceny, „w coraz większym stopniu ujawniają swoją jałowość". Dlatego też krytyk przewidywał, „że moda na teatrologię" będzie rosła — „oczywiście nie wśród samych badaczy teatru, ale wśród ich partnerów — filologów i historyków kultury." Dla Csaty było to koniecznością, choć sceptycznie traktował wszelkie mody, chociaż ostrzegał badaczy przed jeszcze wówczas nie rozpoznanym do końca inscenizacyjnym „wytrychem". Widział jednak tak ważną dla europejskiej tradycji nierozdzielność dramatu i teatru, jedynie w nauce sztucznie od siebie separowanych, co raziło zwłaszcza w przypadku Wyspiańskiego — „genialnego dramatopisarza" i co wcześniej bezskutecznie próbował przełamać. Wiktor Brumer w książce *Teatr Wyspiańskiego* (1933).

Opinie Csaty brzmią szczególnie aktualnie dziś, gdy odeszły w przeszłość żywe spory między zwolennikami tzw. literackiej i teatralnej teorii dramatu. Nazbyt jednak optymistyczny charakter ma nadal jego przekonanie o niezbędnych związkach między literaturoznawstwem a teatrologią. Przez ponad trzydzieści lat taki alians był niemożliwy, chociaż powstawały prace przerzucające mosty nad przepaścią, głównie poświęcone twórczości Wyspiańskiego. Ale bez tych prac — Leona Płoszewskiego (1957), Ireny Sławińskiej (1958) czy Aliny Okońskiej (1961) Jan Nowakowski nie mógłby w 1972 roku napisać, że interpretacja teatrologiczna posunęła „badania nad dra-

maturgią Wyspiańskiego w stopniu bardzo wydatnym" (s. 49). Oto bowiem prawie pół wieku po śmierci pisarza (nie bez wpływu dawnych artykułów Leona Schillera, przypominających w 1961 roku w jego *Teatrze ogromnym*, jasno wskazujących drogą wszystkim przyszłym komentatorom Wyspiańskiego, rosnącego znaczenia myśli Stanisława Brzozowskiego i jego *Legendy Młodej Polski*, gdzie czytamy słowa: „Myślał teatrem" czy tekstów Teofila Trzcińskiego, zebranych w wydaniu z 1968) uchwycono właściwy charakter jego utworów i pojęto je słusznie jako wyraz sztuki teatru (Nowakowski *Wyspiański. Studia o dramatach*, s. 48). Dzięki temu Wyspiański stał się jednym z nielicznych dramatopisarzy, których twórczość mogła połączyć literaturo- i teatroznawców. W wielu bowiem przypadkach, w rezultacie obustronnego zaniechania, dramat pozostał w polu niczyim. Tymczasem gest integracji, współtworzący tom krakowskich studiów o Wyspiańskim, wydaje się konieczny, naturalny i twórczy.

Można powiedzieć, że łatwo z perspektywy teatru pisać dziś o Wyspiańskim. Łatwość to jednak pozorna i tę pozorność ujawnia odpowiedź na podstawowe pytanie — jak obecnie traktuje się jego twórczość. Na początek przyjrzyjmy się zawartości omawianego tomu.

Już sama kompozycja pozostaje tutaj znamienna: książkę otwiera obszerny przegląd Miłosławy Bukowskiej-Schielmann, mieszczący się w kręgu współczesnego antyromantyzmu, poświęcony „złym" sposobom lektury dramatów Wyspiańskiego, w którym pobrzmiewa echo dekonstrukcjonistycznego misreading. Echo staje się tym wyraźniejsze, gdy odświeżymy stare lektury, gdy sięgniemy choćby po wspomniany już tom Józefa Flacha, gdzie Wyspiański jest nazwany „tragicznym Donkiszotem" (s. 96), którego twórczość tak naprawdę jest zapoznana w społeczeństwie, choć przecież „poszedł za nim naród, jego huraganem porwany, jego błyskawicami oślepiony, jego pieśnią oczarowany, jego grzmotem ogłuszony" — nie pytając dokąd (s. 108). Podobnie brzmi diagnoza Brzozowskiego — „Czar artystyczny świata Wyspiańskiego powstał z intelektualnej porażki." (*Legenda Młodej Polski*, 1910, s. 568) czy Józefa Mirskiego (*Mistyka Wyspiańskiego* 1921), piszącego o określającym stan dusz polskich pod koniec ubiegłego wieku „patriotyzmie nierealnym, świątecznym, nastrojowym". Mirski ujawnia jego istotę leżącą u źródeł fałszywego odbioru dramatów „czwartego wieszcza", z samych utworów Wyspiańskiego wyprowadza klęskę jego idei, kontrastującą z tryumfem

jego sztuki. Wątek ten podejmuje Janusz Wałek, który — w pięknym albumie *Świat Wyspiańskiego* (1994, s. 31) — stwierdza: „Autor, nie zrozumiany, bądź zrozumiany opacznie (...) poniósł klęskę." Trwa wszak do dzisiaj niezwykłe i rzadkie, a zanotowane przez Tadeusza Jaworskiego w 1905 roku„poruszenie umysłów przez Wyspiańskiego", nazwanego przezeń patetycznie „kraterem wulkanu narodowego" (*Idea przewodnia w dramatach Wyspiańskiego,* s. 7). Współczesna badaczka idąc przede wszystkim tropem prac Sinki, Wasilewskiego, Brzozowskiego, Kotarbińskiego, Grzymaly-Siedleckiego, Lacka, Łady-Cybulskiego, Mirskiego, Wilhelma Barbasza *Wyspiański na tle romantyzmu* (1932), śledzącego najdrobniejsze filiacje i wpływy romantyków w dramatach „czwartego wieszcza", a z nowszych Łempickiej, Nowakowskiego, Miodońskiej-Brookes, Terleckiego, Jankowiaka — zwraca głównie uwagę na odczytywany przez krytyków z jego dramatów błędny odbiór społeczny dzieł romantycznych, stanowiący podłoże jego polemiki z powszechnymi wyobrażeniami idei, wywiedzionymi z dzieł wielkich poprzedników. Lektury te można — rzecz jasna — dopełniać, przykłady — mnożyć.

O świecie fikcji artystycznej, utrwalonej w sztuce, a współczesnej i przeszłość, i teraźniejszość, „rzeczy wieczystej i bardziej rzeczywistej niż wszelka rzeczywistość, znamienna, ginąca niepowrotnie i fatalnie", pisał (choć przywoływał ją w innym celu) Stanisław Lack (*Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, 1924, s. 179), o fikcji obrazu Mickiewicza, „zsyłającego cudowny sen na naród", obrazu, który jest „fikcją stworzoną przez Słowackiego", wspomina Barbasz (s. 241). „Upiorom Mickiewicza i Słowackiego" poświęcił Claude Backvis cały rozdział w swej książce *Le dramaturge Stanislas Wyspianski* (1952), zresztą nieobecnej w omawianym tekście „Narodowa *misreading*" ujawnia krąg najistotniejszych dla Wyspiańskiego problemów („co się kryje pod powierzchnią tak podstawowych pojęć, jak „czyn", „ofiara', „śmierć"" — pyta Bukowska-Schielmann), pozwala (twierdzi dalej autorka) unieważnić dotychczasowe interpretacje dramatów, traktowanych zwyczajowo jako podwójny gest — krytyki i uznania. W tekstach, wpisanych w krąg tego samego „trującego" romantycznego czaru, tych samych stereotypów i wyobrażeń, nie dostrzegano — czytamy — dialogu z upiorami romantyzmu, polemiki z ideą ocalenia przez śmierć, z brakiem świadomości „stawania się winnymi i ofiarami mechanizmu stwarzania złudzeń". Generalizacja wydaje się jednak nadmierna — wystarczy poczytać komentarze po-

przedników. Współtworząca dramaty Wyspiańskiego narodowa psychoanaliza nie została, zdaniem autorki, zrozumiana. Publiczność nie rozpoznała własnych urazów (a może rozpoznała je aż za dobrze?), twórca nie unicestwił dawnych wzorów, ale je restaurował i zaktywizował.

Nie bez powodu ten właśnie tekst wysunięty został na pierwsze miejsce w tomie. I można zrozumieć przyczyny takiej decyzji, choć przecież na dobrą sprawę rozpisuje on uwagę Jana Nowakowskiego, który wspomniał o współtworzącej dzieło Wyspiańskiego swoistej psychoanalizie narodowych kompleksów (s. 13). Utwory Wyspiańskiego — zauważał Nowakowski „ ..ogarniają utrwalone w pamięci zbiorowej i w sztuce wyobrażenia dziejowych wydarzeń i same z kolei, jakby na nowo i na innym stopniu (...) takie wyobrażenia (...) formują i znowu przekazują wyobraźni zbiorowej" (s. 187).

Artykuł Bukowskiej-Schielmann pokazuje dwustopniowe zniewolenie odbiorców tego dzieła przez społeczny stereotyp i samego twórcy przez poddaną temu stereotypowi publiczność. Ale — jak mi się zdaje — racja bytu tego tekstu leży także we wciąż aktualnym proteście przeciwko presji polskiej dziewiętnastowieczności, utożsamianej z romantyzmem, przeciw mesjanizmowi, zaduchowi śmierci, które są nieustannie obecne w naszym dramacie, teatrze, w refleksji badawczej, stanowi on apel o inną lekturę dzieł Wyspiańskiego, płynącą z istoty samej formy dramatycznej, co doskonale rozumie autorka następnej wypowiedzi — Ewa Miodońska-Brookes, zwracająca uwagę na fakt, że właśnie forma dramatyczna dzieła Wyspiańskiego wymaga stałej aktualizacji odbioru. Dlatego też tekst Bukowskiej-Schielmann stanowi ukryte wezwanie do stałego uwspółcześniania lektury tego dzieła, wpisane w kontekst nowego przełomu stuleci, nowego kryzysu sztuki. Każdy schyłek i przełom rodzą dzieła obrachunkowe, otwierają niepokojącą głąb, pozbawioną — zda się — przeszłości. Kryzys rysuje się jako stan wszechobecny i bezwyjściowy, co widać ostro zwłaszcza w naszej propagandowej, międzyepoce, nastawionej na refleksję nad dotąd dominującym aktem zmiany, nad nowatorstwem formalnym, które unieważniło „zwykłe" trwanie sztuki. Pojawiają się stare problemy w nowe szaty przebrane, wraca pytanie — jak czytać dziś Wyspiańskiego, czy nie stracił on swej aktualności?

W omawianym tomie dzieło Wyspiańskiego funkcjonuje w złożonym ciągu odbić. Także odbić naukowych, głównie — rzecz jasna —

o literackim charakterze. Na pierwszym etapie ich powstawania notujemy prace powstałe pod wpływem starego filologizmu, genetyzmu, psychologizmu i „duchologii" narodowej, niedostatecznie uwzględniające właściwości artystyczne dzieła Wyspiańskiego. W latach międzywojennych utrwali tę sytuację wpływologia, potem analiza i interpretacja artystyczna, nie wychodząca na ogół z ram tradycyjnych kategorii i pojęć (tragizm, wina i kara, los, motywy *etc.*). Nie ma tu przejawów metody formalnej i strukturalizmu, nie ma fenomenologicznej świadomości, że dzieła te kreują świat „intencjonalnej fikcji" (K. Troczyński). Jednym z nielicznych wyrazów jasno sformułowanego autonomizmu staje się praca Brumera. Kolejny krok na tej drodze poczynią prace o muzyce, o malarstwie scenicznym Wyspiańskiego, scalające rozmaite sposoby artystycznej ekspresji w planie sceny (Borowy, Makowiecki, Okońska). Jeszcze dalej posunęły refleksję nad dziełem Wyspiańskiego prace zrodzone z ducha strukturalizmu (I. Sławińska) i teatrologii (J. Fabre, Z. Raszewski, L. Płoszewski, I. Sławińska, J. Got, T. Terlecki — aż do jego anglojęzycznej publikacji *Stanisław Wyspiański*, 1983). Ujawniły one złożoną wieloplanowość tego dzieła, strukturę spektaklu złączyły ze strukturą dramatu. W ten sposób palimpsestowość tekstu dramatycznego zaczęła korespondować z palimpsestowością refleksji krytycznej i badawczej. Oto kreacja dramatyczno-teatralna nadbudowana nad światem powszechnie znanych obrazów, toposów, mitów, legend „pokutujących" w zbiorowej wyobraźni, zrodzona na szlaku wiodącym z południa na północ Europy, kreacja podejmująca kulturowe wątki, dokonująca konfrontacji światopoglądów, wpisująca naszą sztukę w pejzaż domu-świata, a tym samym przełamująca narodowe ograniczenia i partykularne fobie. To twórczość kultury otwartej. Z racji specyfiki dramatu i dodatkowo wyobraźni Wyspiańskiego, jest to twórczość niemal bez przerwy obecna w całym szeregu odbić scenicznych, spektakli dawnych i współczesnych, w dokumentach teatralnych (np. spisy dekoracji, noty cenzury) i dokumentach odbioru (recenzje, prywatne zapisko, oficjalne polemiki, w obszernej bibliotece naukowych analiz i komentarzy. To twórczość cała w odbiciach, w dialogu tych odbić. Odnajdziemy wśród nich zarówno refleksję współautorów omawianego tomu, jak też moje uwagi — w jaki sposób czyta się dziś Wyspiańskiego, dziś — więc „na teraz", nie „na zawsze". Wiemy przecież, że nie istnieje lektura ponadczasowa, nie ma też jednej recepty wystawienia np. *Wesela*.

Kolejne teksty o literaturoznawczym zapleczu, gdzieniegdzie przecięte smugami refleksji teatrologicznej, pokazują zwierciadlaną materię dzieł Wyspiańskiego, a zarazem ujawniają dramatyczny sposób ich istnienia — w agonie, w starciu racji, a potem — w starciu interpretacji. Piękny artykuł Ewy Miodońskiej-Brookes to zapis dynamicznej lektury *Wyzwolenia*, w którym ma miejsce konfrontacja tragedii, sygnowanej wysokim wzorem Edypowym, z niemożliwością jej spełnienia, związaną z zabójczym wobec gatunku zniweczeniem tragizmu, z przesunięciem ciężaru uwagi literatury na zbiorowisko, antybohaterów. „Tragedia drobnoustrojów", nic nie znaczących ludzkich mikroorganizmów i ich małej, bezdusznej wegetacji zostaje tu skonfrontowana z historyczną już, Edypową, wielką skalą doświadczeń tragicznych i człowieczeństwa, „dzikie światło" „prawdy tragicznej" zestawiono z „niczym", z mdłym blaskiem zwykłości, ze skarlałą teraźniejszością, ze „skrzeczącą pospolitością" uniemożliwiającą samopoznanie. Dwie wizje świata, egzystencji, sztuki — wysoką i niską, potrafiącą sprostać skali doświadczeń tragicznych i doświadczenia te eliminują — skonfrontowane w dramacie Wyspiańskiego, autorka obramowuje tekstem wcześniejszym (*Fantazy* Słowackiego) i późniejszym (*Grupa Laokoona* Różewicza), pokazuje drogę rozwoju dramatu, niemożliwość tragedii, brak szans dla bohatera, aby stał się współczesnym Edypem.

Wypada tylko dodać, że ten konflikt dawniej rozwiązywano i interpretowano inaczej — jako narodową dwoistość bytu, „nieproporcjonalny odskok między powszedniością a świętem, między rzeczywistością a złudą", życiem a twórczością. „Żyjemy życiem „drobnoustrojów", — pisał Wilhelm Feldman — a twórczość okazujemy w urządzaniu pogrzebów, obchodów, nabożeństw, widowisk — w marzeniach". (*O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego*, 1905, s. 46). Interpretacja Miodońskiej-Brookes wywiedziona zostaje z tekstu, posiada znamię semantyczne i funkcjonalne, wskazuje na istotną zmianę w sposobie lektury Wyspiańskiego. Popatrzmy więc, jak dalej prezentuje się współczesne czytanie jego dzieł. Niekoniecznie dramatów — także projektu ukształtowania wzgórza wawelskiego, według Wyspiańskiego-Ekielskiego, co stało się tematem następnego artykułu, pióra Jana Błońskiego — *Walhalla Wawel*. „Jest w Wawelu siła fatalna, uwodna" — pisał w 1930 roku Czesław Latawiec (*Walka o duszę narodu w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, s. 154), kontynuując rozważania Ostapa Ortwina z „Krytyki"

1906. W studium *Konstrukcja teatru Wyspiańskiego (O Wyspiańskim i dramacie*, 969, s. 141-142) Ortwin stwierdzał,że punktem wyjścia dla dramatycznej wyobraźni Wyspiańskiego było przeżycie architektury wawelskiej. Podobnie wypowiada się J. Walek, dla którego Wawel „jest miejscem nadrzędnym w całej twórczości Wyspiańskiego" (s. 25). Przypomnijmy także słowa Konrada, być może stanowiące ukrytą motywację zestawienia obu tekstów: „jakby wkoło mnie krąg // we wielkiej kutej sali // Bogowie rzędem stali: //na podnóżkach wysokich posągi // Jakby to byli we Walhalli." (dialog z Maską 10). Wawel, którego artysta „nie dostał", podobnie jak nie otrzymał teatru (list do S. Lacka, z sierpnia 1905), zmienił się w jego wizji w swoistą polską Walhallę, stanowiącą przywołanie i uzasadnienie naszej państwowości. Poetycki i zarazem mistyczny tekst przestrzenno-architektoniczny, jakim jest projekt ukształtowania Wawelu według Wyspiańskiego-Ekielskiego, Jan Błoński interpretuje niczym tekst teatralny, niezwykłą, ogromną „dekorację", nasycone znaczeniami miejsce dramatyczne.

Wyspiański wychodzi z architektury, pisze Lack i zauważa — zgodnie z jeszcze młodopolską manierą stylową — że w niej „tkwi życie zaklęte". W budowli dramatycznej widzi „biegnące jakby niespokojne linie, milcząco i muzykalnie, jakby od jakiegoś początku ku jakiemuś końcowi, a w istocie nie biegnące wcale, a zawsze nieruchome" (s. 44). Analogiczne przekonanie wydaje się tkwić u podłoża decyzji redaktorów pomieszczających po pięknym tekście Błońskiego, artykuł Agnieszki Ziołowicz, poświęcony wieloznacznemu czasowi misterium w *Nocy listopadowej*, o której Józef Flach sądził (w 1908), że z tego dramatu „przed nieuprzedzonym sądem niewiele się ustoi", że ocaleje jedynie dialog Demeter i Kory, ale „zwolniony z niestosownych dla niego ram łazienkowskiego otoczenia" (s. 71). Na szczęście nie Flach ale Ortwin jest przewodnikiem autorki. Świat przedstawiony, który współtworzą „odmiennie istniejące i odmiennie waloryzowane warstwy jednej rzeczywistości", ma tu wymiar historii, mitu i teatru, przy czym dialog toczy się pomiędzy różnymi „partnerami": historia nie tylko przełamuje się z legendą, mit olimpijski współgra z eleuzyńskim, a teatr wysoki (w Łazienkach) towarzyszy niskiemu (w Rozmaitościach) — lecz powstaje pozorny chaos odbić — historia „przegląda się" w zwierciadle mitów i teatrów, legenda wykorzystuje lustro sceny, scena — legendy. Tekst Wyspiańskiego staje się w tej lekturze niemal wypowiedzią postmodernisty, odsłania pa-

radoksalność swej formy, konstrukcji, idei. Ziołowicz wyprowadza dramat zarówno poza „tragedię gruntu" (Lack), jak poza jesienny i „grobowy" czas akcji (W. Borowy, *Łazienki a „Noc listopadowa" Wyspiańskiego. Studia i szkice literackie*, t. 1, 1993, s. 98, 106).
Autorka, konstruując swoisty chronotop spektaklu, jako zasadniczy punkt odniesienia własnych działań (zapewne niejako przy okazji, bo nie pomieszcza tych pozycji w przypisach) poszerza spostrzeżenia Lacka, zafascynowanego teatralnością sceny w Rozmaitościach i Zygmunta Lubicza Zaleskiego, który teatralność *Nocy* wiązał z podstawowymi kategoriami spektaklu i łączył z obecnością widza (*Sen „Nocy listopadowej". Wyspiański żywy*, 1957, s. 182). Zresztą w wielu wypadkach aktualizowana tradycja interpretacyjna pozostaje niekompletna, odnosi się wręcz wrażenie, że badacze dokonują różnie motywowanych wyborów bibliograficznych (od przypadkowego „zapomnienia" po obawę przed załamaniem czystości wywodu i „pęknięciem" tekstu). Nie chciałabym tego jednak ujmować w kategoriach naukowego „grzechu", choć zapewne, gdyby spojrzeć z perspektywy dawnych stanów badań (choćby jednego zagadnienia), można by pomyśleć niedobrze o współczesnych autorach. Brak całościowego zaplecza badawczego nie pozwala im też (i ich czytelnikom) zdać sobie jasno sprawy ze stopnia nowatorstwa obecnych interpretacji. Wszak porównanie współczesnego tekstu ze sposobami traktowania dramatu przez starszych badaczy wydaje się konieczne zarówno dla określenia jego odrębności, jak też stopnia zakorzenienia w tradycji.
Wydaje mi się jednak, że na tę właściwość wielu dzisiejszych prac badawczych można także patrzeć z punktu widzenia nowoczesnego literaturoznawstwa, odrzucającego (czy zawsze słusznie?) „nieprzydatne starocie", dalekie od refleksji strukturalno-semantycznej, która wyraźnie dominuje w omawianym tomie. Natomiast jeśli zobaczymy tę kwestię z brzegu teatrologii, nader radykalnie przekreślającej dorobek lat minionych, w jej obronie przemówi stosunkowo świeża tradycja badawcza, rezygnująca z odleglejszych odniesień do przeszłości, hołubiąca zaś krąg własnych dociekań. Z drugiej jednak strony odnotujmy, że w żadnym artykule nie pojawia się zestaw Barbary Kocówny z przygotowanego na 50-lecie śmierci Wyspiańskiego „Pamiętnika Teatralnego" *(Wyspiański — człowiek teatru)*. Tu właśnie — między innymi — znajdujemy omówienie artykułu o planowanej przez Wyspiańskiego przeróbce *Lilii* Mickiewicza na li-

bretto operowe — który to szczegół mógłby znaleźć miejsce w przypisach do kolejnego, klarownego tekstu Magdaleny Popielowej *Logika artyzmu* i *logika historii. O paradoksach „Bolesława Smiałego" Wyspiańskiego*.

Autorka porusza w nim kwestię wewnętrznej sprzeczności pomiędzy logiką historii i logiką sztuki. Reżyser Sceny i Reżyser Dziejów tworzą „z niczego" swe dzieła, którego sensy autorka wydobywa konfrontując dramat i jego satelickie utwory, a rezygnując ze zwykłej łączonej z *Bolesławem Skałki*. Prawda historii odległa jest od prawdy sztuki — wolnej od szablonów, wychodzącej poza „ostrożne prawdopodobieństwo", wprowadzającej nowe zasady budowy dramatu (Nowakowski, 140). Wprawdzie autorka przywołuje tradycję Bolesławowskiego tematu za książką A. E. Balickiego z 1905 roku), ale brakuje mi tutaj spiskowej tragedii Antoniego Hoffmana, przy wszelkich różnicach poetyki — akcentującej i samotność, i królewskość Bolesława. Balicki nie znał tej tragedii, dopiero w latach międzywojennych wydanej przez Ujejskiego, a wystawionej wcześniej (1815) niż tragedia Franciszka Wężyka (1816). Autorka też odrzuciła pokrewne (choć niekiedy zagmatwane) rozważania Lacka nad stosunkiem tego dramatu do historii, wykreśliła studium Barbasza, zatrzymującego się nad *Liliami*, i według niego potraktowanymi przez Wyspiańskiego jako artystyczny dokument wizji Bolesławowskiego czasu (s. 294, choć ten problem sama porusza). I pokazuje, jak na temat przeklętego króla Wyspiański narzuca woal ballady: legendarny Piotrowin stanie się zamordowanym rycerzem z ballady Mickiewicza, sceniczną rzeczywistość dopełni „zaświat przedstawiony", teatralne życie dopowie teatralna śmierć. Ukrytym bohaterem tego ładnie napisanego tekstu stanie się logika sztuki, rzutowana na plan mitu — istniejąca poza potocznością, poza życiowym doświadczeniem. Nie pierwszy raz w tym tomie okaże się, że dla współczesnego interpretatora dramatów Wyspiańskiego najważniejsze jest dziś nie tyle spojrzenie sub specie semioticae, lecz jego dopełnienie perspektywą sfunkcjonalizowanej semantyki, wydobycie gry wielo-znaczeń.

W następnych artykułach mit, dramat i teatr przenikają się wzajemnie i dopowiadają w okruchach odbić-interpretacji. Tekst Rafała Węgrzyniaka, poświęcony wpływom dzieł Wyspiańskiego (także wystawianych w jidysz, we Lwowie i Krakowie) na twórczość i świadomość narodową polskich Żydów stanowi łącznik pomiędzy literacką a teatralną częścią zbiorówki. Otwiera ją Maria Prussak, która

rekonstruuje sytuację związaną z wystawieniem *Legionu* w czwartą rocznicę zgonu Wyspiańskiego (1911) i pokazuje, że dramat odczytywano jako dzieło „czwartego wieszcza", wtłaczając go w dominującą — jak sądzono — malarskość jego wizji, co w efekcie dało tło pozbawione dramatu, jak wpisywano utwór w „konwencjonalne, uładzone ramy pseudoromantycznej tradycji i stylizowanego uniesienia patriotycznego". Autorka dopełnia nie wymieniony przez siebie, a opublikowany w 1957 roku w „Pamiętniku Teatralnym" przegląd Edwarda Krasińskiego *Wyspiański na scenach polskich*, w którym spektakl Solskiego został tylko wspomniany.

Ten właśnie tekst najlepiej koresponduje z artykułem Miłosławy Bukowskiej, ujawnia długowieczność schematu interpretacyjnego, konsekwencje „złej" teatralnej lektury dramatu. Przeciwstawne zachowanie twórcze staje się przedmiotem wypowiedzi Elżbiety Kalemby-Kasprzak o *Akropolis* Grotowskiego według Wyspiańskiego. Badania literaturoznawcze i romantyczna tradycja okazują się „niezbędną perspektywą interpretacji", choć właśnie w tym przypadku niewierność współczesnego twórcy, zrodzona z nowej autonomii teatru, zadecyduje o powstaniu dzieła niezwykłego. Grotowski jest rewelatorem tego procesu, ale i nowatorem w duchu Wyspiańskiego: także dla niego kreacja artystyczna pozostaje aktem samowiedzy i wolności. Ruina Europy-Katedry to symbol zniszczonego porządku świata.

Grotowski „pisze" na scenie swoje *Akropolis*, swoje *Wesela* tworzy Wajda. Joanna Walaszek wydobywa fascynację Wajdy tym arcydziełem, które pozostaje wyzwaniem do stworzenia arcydzieła nowego, arcydzieła sztuki teatralnej lub filmowej. Filmowymi środkami Wajda osiąga (w 1972 roku) podobny efekt, jak Wyspiański w teatrze. Spektakl z roku 1991 jest odmienny — pojawia się wierność słowu i jego brzmieniu, rymowi, barwie, melodii. Nowatorstwo i twórcza zdrada ustępuje poszukiwaniu trwałych wartości, do tej pory rzadko eksponowanych. Bo też ukrytym bohaterem wszystkich „teatralnych" tekstów jest czas, wydarzenia polityczne, społeczne, artystyczne współdecydują tu o kształcie zrealizowanego dramatu. Interpretacje kontekstowe tym bardziej wydobywają perspektywę dramatycznego arcydzieła. Dominuje ono ponad czasem, współbrzmi z momentem historycznym, nieustannie ożywiany mit wciąż rozszerza swoją pojemność.

Książkę zamykają dwa przyczynki teatrologiczne — komentarz Ja-

na Michalika do spisu dekoracji Wyspiańskiego w inwentarzach sceny krakowskiej z 1905 roku (to dekoracje do *Warszawianki, Wesela, Dziadów, Wyzwolenia i Bolesława Śmiałego*) oraz notatka Marioli Szydłowskiej o stosunku galicyjskiej cenzury teatralnej do *Wesela, Klątwy i Legionu*. Moralność publiczna i „moralność polityczna", względy religijne — to główne czynniki wewnętrznych dyskusji wokół pozwoleń na spektakle. A cenzorska interpretacja dzieła okazuje się jedną z wielu interpretacji możliwych. Oba teksty mają skromne zadanie: pragną weryfikować hipotezy, rozwiewać wątpliwości, podać do wiadomości nowe dokumenty teatralne.

Czy ten skrótowy przegląd zawartości tomu może nam dać choćby cząstkową odpowiedź na pytanie — jak dziś pisze się o Wyspiańskim? U podłoża publikowanych w nim tekstów odnajdujemy na ogół refleksy analizy strukturalnej. Wydaje się ona w tym przypadku wręcz naturalna i niezbędna — wszak dramaty Wyspiańskiego, wpisywane w perspektywę arcydzieła, idealnie odpowiadają tej procedurze. Ujawnia ona doskonale ich modelowy charakter, pozwala „sprawdzić" funkcjonalność każdego komponentu. Jest jedno słowo „ale": perspektywa arcydzieła ma nie tylko wymiar literacki, ale i teatralny. Nie jest to kwestia bezwzględnie nowa, choć długo pozostawała ukryta pod powierzchnią wyłącznie literackiego spojrzenia na te dramaty. Teatralność Wyspiańskiego wiodła byt utajony, choć musiała oddziaływać na jego komentatorów, długo korzystających z dobrze wydeptanych ścieżek badawczych i krytycznych. Znamienne zresztą, że pierwsze wydania jego dramatów traktowano w kategoriach premier teatralnych.

Znamienne, że i dzisiaj nie jest inaczej. W gronie literaturoznawców świadomość teatralna pozostaje nadal zamaskowana, tyle że teraz ukrywa się ją raczej gorzej niż lepiej, przestała też być sprawą nieprzyzwoicie nową. Występuje tutaj zresztą w innej funkcji — autonomia teatru wspiera autonomię literatury, stanowi wyraz ogólnej autonomii sztuki. Takie stanowisko ujawnia omijany przez autorów tomu album Janusza Wałka, pokazujący twórczość Wyspiańskiego z perspektywy syntezy sztuk. A przecież w liście do Rydla znajdujemy znamienne wyznanie: „dramat był zawsze moim marzeniem — doprowadzić każdą myśl — każde pojęcie — kompozycję każdą do dramatu, bo, jeśli można się tak kochać, to ja kochałem się w scenie — Zdawało mi się, że ona stoi najwyżej ze sztuk (...)." Dzieje się tak niejako na przekór chwilowości bytu spektaklu, w tym przypadku

zniweczonego przez trwałą żywotność, przez nieustanną aktualność i sceniczną obecność tych dramatów. Ranga ich współczesnych realizacji po raz n-ty poświadcza banalną prawdę o niezwykłej mocy inscenizacjotwórczej sztuk Wyspiańskiego. A ich interpretacje ponownie przekonują, że nowoczesność i wyjątkowość ich znaczenia, ściśle związana z „twórczą zdradą" ich autora, poniekąd programuje dążenie do nowatorskiej lektury.

Takie skazanie na innowacyjność interpretacyjną zmusza autorów do koncentracji uwagi na jednym dziele, jednym zagadnieniu, czasami na drobiazgu, każe ujawniać — choćby w drobnych spostrzeżeniach i migawkach — teatralną naturę przedmiotu swych rozważań, mówić o składnikach czasoprzestrzeni, postaci obrazu, dialogu... Literackie funkcje tych elementów konstrukcyjnych współgrają z funkcjami scenicznymi. Lektura tekstów odbywa się niejako „w przejściu", w długo niezauważanej lub ledwo, ledwo rysowanej sferze „pomiędzy" — literaturą (dramatem) i teatrem (spektaklem). Rzec by można, że wiele tekstów realizuje niektóre z tez Wiktora Brumera, traktującego dramat jako scenariusz inscenizatorski (*Teatr Wyspiańskiego*, 1933, s. 35), a wpisane weń projekty muzyczno-malarskie — jako integralne cząstki spektaklu (s. 7, 17, 20). Mikroobserwacje otwierają tu jednak drogę do analiz w znacznie większej skali, prowadzą w makrokosmos dramatycznych znaczeń, charakterystyczne, że większość prac pomieszczonych w omawianym zbiorze pozostaje pod urokiem semantyki.

W lekturze tomu uderza mniej lub bardziej ujawniana semantyczna orientacja autorów (z kronikarskiego obowiązku dodajmy, że nie wszystkich i że ma ona charakter „naturalny", nie powołuje się na wywody teoretyków, lecz wyrasta z naszej „wyspiańskologicznej" tradycji i potrzeby podjęcia tego rodzaju badań nad twórczością Wyspiańskiego). Dominuje tu nie tyle nastawienie na świat znaków dramatyczno-teatralnych, ile dramatyczno-teatralnych znaczeń, co znów wydaje się poniekąd naturalne. Wszak właśnie semantyka odpowiada na pytanie o żywotność tych dramatów, odkrywa w Wyspiańskim modernistę, oferującego współczesnym postmodernistom cały gąszcz sensów, odsłania zmiennokształtność jego dzieł, ich otwarcie na rozległe ciągi odbić-interpretacji, artystycznych i naukowych. Realizacje sceniczne stają tu obok komentarzy badawczych, przyglądają się sobie, podejmują ze sobą grę, dialogi „zewnętrzne" korespondują z wewnętrznym zdialogizowaniem utworów. Tom

Błońskiego-Popiela pokazuje doskonale wieloperspektywiczność współczesnej lektury, zderzającej plan sztuki z planem jej odbioru, w dramacie i teatrze skupiającej całą tę twórczość. W omawiany zbiór wpisana jest — jak można sądzić — pamięć o tym, że oko widza jest zwierciadłem dramatu, a lustro sceny odbija jego sposób widzenia zjawisk.

Nie dziwi zatem, że przede wszystkim poczucie teatralności dramatów Wyspiańskiego współtworzy tu refleksję badawczą, że odeszły w cień traktowane autonomicznie kategorie malarskości i muzyczności — spektakl Wajdy związę tę ostatnią przede wszystkim z wypowiadanym słowem. Jesteśmy przecież w teatrze — wydają się mówić autorzy — i tylko w teatrze. Badają więc udramatyzowane mity, topoi, uteatralizowane obrazy rozmaitej proweniencji (biblijnej, antycznej, psychoanalitycznej), wprowadzają kategorie intertekstualne, akcentują znaczenie tradycji dramatyczno-teatralnej oraz kontekstu symbolizmu, posługują się przy tym w sposób niemal niedostrzegalny, lekki, jakby nieważki, zaadaptowanymi przez teatrologię chwytami strukturalistów. W interpretacji dramatów (a one właśnie szczególnie mnie interesują) odkrywamy też echo dekonstrukcjonizmu. Wzmacnia ono świadomość alternatywności współczesnych inspiracji — wobec wcześniejszych odczytań czy kolejnych spektakli, świadomość ich wymienności i nieostateczności, w teatrze związanej przecież z chwilowością egzystencji dzieła scenicznego. Tu każde odczytanie zyskać może za moment znamię „złej" lektury.

Ale jednocześnie teksty z omawianego zbioru zachowują delikatną patynę dawnych badań: nie pozostają obojętne na związek dramatów z autorem, mającym wobec życia „uczucie wzgardliwego niezaspokojenia" (Backvis), z Krakowem, ze specyficzną aurą młodopolskiego przełomu wieków, prześwietlanego przez „rentgenowskie oczy" twórcy (Terlecki). Dzieje się tak zapewne dlatego, że przy Wyspiańskim nie można o tym zapomnieć, że autor ten przetwarzając zbiorowe wyobrażenia, powszechne mity i symbole, zakorzenił swój teatr w konkretnym czasie i przestrzeni, że wyprowadzał go także z polskiego partykularza w kulturowe uniwersum Europy. Ale taka jest przecież natura teatru, zawsze silniej niż literatura związanego z realiami miejsc i epok.

Tom zredagowany przez Jana Błońskiego i Jacka Popiela przekonuje nas o banalnej prawdzie „wiecznożywości" dzieła Wyspiańskiego. Z banału jednak bywają różne wyjścia, niekoniecznie w kolejny banał.

W tej lekturze Wyspiański jawi się jako wyznawca autonomii sztuk, twórca rodzimej wersji ich syntezy dokonanej na podłożu dramatu i teatru, autor nowoczesnych „końców wieku". Koniec wydaje się wciąż ten sam i nadal pozostają nie rozwiązane kwestie podstawowe. A na interpretatorów wciąż czeka nowoczesne i nowatorskie dzieło-szyfr stworzone w anachronicznym zaścianku, wciąż pozostaje do napisania monografia tej twórczości. Wiem, kto powinien napisać ją jak najszybciej, wiem — ale nie powiem.

*Dobrochna Ratajczakowa*

## Prywatna summa przygód Nowej Fali

**1.** Tadeusz Nyczek komentuje poezję Nowej Fali od samych jej początków, od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Komentuje ją nie tylko jako krytyk, ale także współuczestnik nowofalowego ruchu, którego historia jest w sporej mierze jego własną, intelektualną i artystyczną przygodą. Świadek zdarzeń, uczestnik sporów, wydawca i przyjaciel poetów, jest Nyczek jak mało kto predestynowany do pokazywania całościowego obrazu Nowej Fali, do podsumowywania jej zysków i strat — tak, jak one wyglądają od wewnątrz, jak są widziane z perspektywy twórców ruchu. Taką właśnie, półprywatną sumą nowofalowych doświadczeń, w której wiersze sąsiadują blisko z krytycznoliteracką wypowiedzią — jest antologia *Określona epoka*[1].

**2.** Ułożona przez Nyczka książka jest przede wszystkim antologią wierszy, a dopiero potem — poetów. Nadrzędnym celem jej autora jest, mówiąc inaczej, rekonstrukcja takiego sposobu widzenia świata, stylu myślenia i systemu wartości, który może być przypisany wszystkim twórcom Nowej Fali, który stanowi wspólny dorobek wielu poetyckich indywidualności... Realizacji tego zamierzenia służy tematyczny układ książki; przy czym: kolejność pojawiania się tematów–problemów odzwierciedla zarówno strukturę, jak dynamikę, kierunek przekształceń nowofalowego oglądu świata. Książkę otwierają wiersze, które najbardziej bezpośrednio i w naj-

[1] *Określona epoka. Nowa Fala 1968–1993 i komentarze*, wybrał, ułożył i skomentował T. Nyczek, Kraków 1994, Oficyna Literacka.

istotniejszy sposób odsłaniają samoświadomość twórców Nowej Fali: autoportrety i autobiografie, rysujące sylwetki głównych bohaterów tamtej poezji, pokazujące sposób widzenia przez nich własnego losu i własnego miejsca w świecie. Tuż za nimi, zgodnie z programowymi zapowiedziami, pojawiają się poetyckie świadectwa i demaskacje „określonej epoki", czyli: zobaczonej z bliska, w metonimicznym skrócie, peerelowskiej rzeczywistości końca lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych. Przywołują one inny kluczowy temat nowofalowej świadomości: rozrachunki z władzą i ze sfałszowanym przez nią obrazem historii. Zaraz potem ukazują się portrety zaludniających wiersze pokolenia 68 „zjadaczy kartofli", zwykłych mieszkańców peerelowskiej beznadziejności. Sąsiadują z nimi wiersze o śmierci, umieraniu, rozpadzie rzeczywistości. Wyprzedzają one (zasada kojarzenia jest bardzo oczywista) poetyckie rozważania o języku zniewolonym i splugawionym, o mowie poddanej wszechwładzy ideologii. W tak ukształtowanym kontekście szczególnego dramatyzmu nabierają próby odpowiedzi na pytanie o istotę i funkcje poezji — zwieńczone pięknym wierszem Ryszarda Krynickiego, przypominającym, iż „Poezja — jest // jak transfuzyjna krew dla pracy serca:// choćby dawcy już dawno pomarli // w nagłych wypadkach, to ich krew// żyje i cudze krwiobiegi spokrewnia, // i cudze ożywia wargi". Próby wysłowienia własnej wizji poezji i poetyckości zderzone zostały z (uważanymi przez wielu za najistotniejsze dla twórców tamtego pokolenia) wierszami o dążeniu do prawdy, o imperatywie prawdomówności — jako odpowiedzi na kłamliwość władzy i jej języka...

Nowofalowe medytacje o prawdzie to (dosłownie i metaforycznie) środkowy, centralny punkt antologii. Po jego przekroczeniu odnajdujemy najpierw wiersze (na różne sposoby) głoszące, iż *Ja i świat to jedno*, później zaś — utwory stawiające pytanie o ojczyznę i bliski pokoleniu 68 model patriotyzmu. Stąd blisko do refleksji o wojnie, a także: do nowofalowych odpowiedzi na stan wojenny. Ulotkom i apelom z wczesnych lat osiemdziesiątych przeciwstawia Nyczek rozważania o naturze, podporządkowane przekonaniu, iż *Świat jest większy*. Zamykające książkę części noszą tytuły *Ty i ja* oraz *Jakiś On*; mówią one o nowofalowym widzeniu erotyki i o poszukiwaniu Transcendencji.

W całościową konstrukcję *Określonej epoki*, w kolejność następowania jej części, wpisane są najogólniejsze przesłania książki. Tych, którzy nie lubią przykładania do poezji kategorii ogólnych i pona-

dindywidualnych, przekonuje Nyczek, iż Nową Falę można pokazać jako całość o bardzo wyrazistych konturach. Tym, którzy traktują nowofalową twórczość jako realizację kilku haseł i tematów, perswaduje: to poezja skomplikowanego, zdramatyzowanego, pełnego doświadczenia rzeczywistości; to poezja rozpięta między rozpoznaniem sytuacji konkretnego człowieka w konkretnym miejscu i czasie — a poszukiwaniem Drugiej Osoby. Tym, którzy zapamiętali ledwie kilka utworów, podpowiada: spójrzcie, ile tu wierszy godnych przeczytania. Wreszcie: tych, dla których Nowa Fala sprowadza się do kilku wierszy kiku wybitnych twórców, przekonuje: zobaczcie, tę okolicę zamieszkiwało bardzo wielu poetów.
Te najogólniejsze przesłania wpisane są w antologię wyraźnie i przekonująco. Z pewnością: nikt nie pokazał pokolenia 68 pełniej, nikt nie objął tylu wymiarów i aspektów zjawiska. Czy znaczy to, iż *Określona epoka* rozstrzyga spory i ostatecznie wyznacza miejsce Nowej Fali na mapie poezji ostatnich trzydziestu lat? Tego, mimo wszystko, nie jestem pewien... Przypuszczam, iż książka Tadeusza Nyczka nie tyle zamyka problem, ile pozwala dostrzec tkwiące w nim trudności i paradoksy, a więc: umożliwia i motywuje kolejne pytania...

**3.** Pytanie pierwsze i wciąż podstawowe dotyczy jedności i całościowości zjawiska oraz jego granic w czasie. W latach 1968–1976, jak słusznie podkreśla autor antologii w swym komentarzu, owa jedność była faktem obiektywnym, łatwo dostrzegalnym z zewnątrz. Przede wszystkim jednak: była świadomie, od wewnątrz, kształtowaną strategią istnienia i działania. Inaczej mówiąc: Nowa Fala (w znaczeniu, jakie proponuje *Określona epoka*) wytworzyła we wspomnianych latach niezwykle mocny mit ideowej i artystycznej wspólnoty. Okazał się on znacznie twardszy od rzeczywistej woli jedności, demonstrowanej przez nowofalowych poetów i umożliwił ich ponowne spotkanie w czasach „Solidarności" i stanu wojennego... Ten mit nie powinien jednak przesłaniać tego, iż jedność Nowej Fali (i sensowność jej wyjściowego programu) została najmocniej zakwestionowana właśnie od wewnątrz. Krytyka Nowej Fali, przeprowadzona przez Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego, jest przecież i istotniejsza, i bardziej bezwzględna niż większość ataków zewnętrznych (szczególnie: inspirowanych przez peerelowską władzę).
Tadeusz Nyczek wie wszystko o osobności bohaterów swojej książki, a jednak świadomie poddaje się oddziaływaniu wspomnianego przed

chwilą mitu jedności... a nawet: przedłuża jego trwanie, prezentując w swej antologii nie tylko poezję Nowej Fali w wersji kanonicznej, z lat 1968–1976, lecz także: dalsze ciągi twórczości nowofalowych poetów. Pokazuje w ten sposób napięcia, zróżnicowania, dialogi — ale zatrzymuje się na granicy wewnętrznego rozbicia ruchu. Rzecz jasna: przekroczenie owej granicy zmusiłoby go do ułożenia innej książki... Z pewnością jednak: *Określona epoka* nie pokazuje odległości, jakie dzisiaj, w latach dziewięćdziesiątych, dzielą poetyckie światy Stanisława Barańczaka, Krzysztofa Karaska, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego, Leszka Aleksandra Moczulskiego, Adama Zagajewskiego. Z tego punktu widzenia podtytuł *Nowa Fala 1968–1993* jest rzeczywiście mylący.

**4.** Pytanie o jedność Nowej Fali łączy się z kwestią jej zewnętrznych powinowactw i kontekstów.

Tadeusz Nyczek (słusznie) uważa, iż Nową Falę należy oddzielić od zjawiska szerszego i bardziej zróżnicowanego, jakim jest traktowane całościowo pokolenie 68. Zarazem: (równie słusznie) postrzega ją w kontekstach znacznie ogólniejszych, nie tylko literackich i nie tylko polskich. Są nimi: zachodnia kontrkultura, polska „młoda kultura" przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wreszcie: nurt myślenia krytycznego wobec peerelowskiego rzeczywistości, który doprowadził w połowie lat siedemdziesiątych do powstania demokratycznej opozycji. Pokrewieństwa są oczywiste... ale: ich znaczenie dla nowofalowej poezji nie wydaje się już tak oczywiste i tak jednoznaczne jak niegdyś.

Najpierw: kwestia pokrewieństw z kontrkulturą. Nyczek mówi o nich w swoim komentarzu jako o sprawie nie budzącej wątpliwości... A jednak: układ antologii raczej zaciera wątki kontrkulturowe, niż akcentuje ich wagę. Owszem, jest w *Określonej epoce* wątek buntu młodości przeciw zastanemu światu, jest mitologia wolności, są ślady kalifornijskiej fascynacji religijną myślą Wschodu. Znacznie słabiej widać lewicowe, lewackie i anarchistyczne elementy kontrkulturowego myślenia. Może to znaczyć, iż wpływ kontrkultury był bardziej powierzchowny, niż dawniej sądzono. Albo: iż ten wpływ był wyraźniejszy na terenie zachowań i stylu myślenia, niż w samej poezji. Albo: iż ujawnił się w utworach mało ważnych, należących raczej do życia literackiego niż literatury. Może to także znaczyć, iż z perspe-

ktywy ćwierćwiecza widać lepiej nieistotność wielu myśli, które około roku 1970 wydawały się ekscytujące i rewoltujące...
Istotniejsza jest sprawa traktowania Nowej Fali jako fragmentu „nowej kultury", przekonanej, iż współczesność trzeba pokazać i sprawiedliwie osądzić. Istotniejsza, ale nieco paradoksalna... Jeśli nowofalowe wiersze są tak blisko spokrewnione z obrazami grupy Wprost, z przedstawieniami studenckich teatrów z lat siedemdziesiątych, z kinem moralnego niepokoju, z niektórymi nurtami muzyki ówczesnej młodzieży — to czy nie należałoby ich prezentować razem z owymi pokrewnymi terytoriami? Czy miejsca antologii poezji Nowej Fali nie powinna zająć książka prezentująca Młodą Kulturę? I jeszcze: czy w takiej książce wiersze byłyby najważniejsze?
Być może te pytania są retoryczne... prowadzą one jednak w stronę kwestii kolejnej, chyba istotniejszej. Jest nią udział Nowej Fali w kształtowaniu myślenia — najpierw krytycznego, a później — opozycyjnego wobec władzy, mówiąc inaczej: udział w budowaniu duchowości antytotalitarnej. Ten udział jest niewątpliwy, podobnie jak niewątpliwa jest osobista odwaga poetów, decydujących się wtedy, w latach siedemdziesiątych, na podjęcie sprzeciwu. Jeśli jednak zaczyna się traktować Nową Falę jako fragment obywatelskiej opozycji, rodzi się nieuchronne pytanie: czy w przyjętej tu perspektywie poezja odegrała istotną rolę? Albo inaczej: czy poeci, podejmujący działania polityczne nie skazali samych siebie na porównania z klasycznymi działaczami, z politykami-dysydentami? I czy, wobec tego, najwybitniejszym twórcą nowofalowym nie jest, na przykład, Adam Michnik?

**5.** Wedle dość powszechnego przekonania Nowa Fala, odczytywana jako całość, jako zbiorowa kreacja twórców podobnie widzących świat i podobnie pojmujących odpowiedzialność pisarza jest najpierw faktem moralno-politycznym, dopiero później literackim. Takie myślenie zadecydowało niegdyś o jej rozgłosie, ono też czyni ją dzisiaj zjawiskiem historycznym... *Określona epoka* podtrzymuje ten stereotyp lektury o tyle, o ile ulega mitowi jedności Nowej Fali; przekreśla go (a przynajmniej: osłabia) o tyle, o ile pokazuje wewnętrzne zróżnicowanie ruchu, o ile zbliża się do jego granic, do zmiany perspektywy zbiorowej na nie dające się uzgodnić perspektywy indywidualne. Antologia Nyczka — dopowiem rzecz do końca

— jest najciekawsza w tych miejscach, w których Nowa Fala zostaje zastąpiona przez nowofalowych (albo: niegdyś nowofalowych) poetów. Proszę wybaczyć banał: Nowa Fala współtworzyła klimat intelektualny, moralny, polityczny i literacki lat siedemdziesiątych i (w pewnej mierze) osiemdziesiątych; natomiast: w ważnych przemianach poezji ostatnich trzydziestu lat uczestniczyli niektórzy związani z tą formacją twórcy. Rozróżnienie tych dwu sytuacji jest sprawą istotną, tym bardziej, iż najpiękniejsze wiersze Barańczaka, Krynickiego, Zagajewskiego nie mieszczą się w granicach dykcji nowofalowej... Nigdy nie zapomnę pierwszej lektury tomu (ściślej: maszynopisu) *Ja wiem, że to niesłuszne* — ale *Widokówka z tego świata* to poezja znacznie wyższej miary; zachowam w pamięci poematy z *Organizmu zbiorowego* — znacznie bliższe są mi jednak niektóre bliskie milczeniu wiersze z *Niepodległych nicości*...
Tylko tyle mogę powiedzieć o *Określonej epoce*. Chociaż: nie tylko to mógłbym powiedzieć o nowofalowych poetach...

*Marian Stala*

## Metafora ograniczona?

Problematyka metafory, jak słusznie zauważa we wstępie autorka zbioru szkiców pt. *Mówiąc przenośnie...*, Teresa Dobrzyńska[1], od wielu lat stanowi przedmiot zainteresowania specjalistów różnych dziedzin. Nic — zgodnie zresztą ze sformułowaną w 1978 roku przez W. C. Bootha ironiczną przepowiednią[2] — nie wskazuje, aby popularność tego zagadnienia miała ulec wyczerpaniu. Pomimo optymistycznego ogłaszania coraz nowszych propozycji

[1] T. Dobrzyńska *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*, Warszawa 1994. Cytaty lokalizowane będą za pomocą skrótu MP wraz z numerem strony.

[2] W. C. Booth *Metaphor as Rhetoric: the Problem of Evaluation*, „Critical Inquiry", 1978, vol. 5, nr 1; ustalił on, że w roku 1977 było więcej tekstów o metaforze niż wszystkich dotychczasowych wypowiedzi na ten temat. Obliczył również, że — przy założeniu tego tempa — w 2039 roku zajmujących się metaforą będzie więcej niż ludzi. Dodać warto, że od przywołania tych właśnie przewidywań rozpoczęli swoje wypowiedzi Michał Głowiński i Janusz Sławiński — pierwszy podczas sesji o metaforze w 1979 roku, drugi we wprowadzeniu do poświęconego metaforze 6 numeru „Tekstów" z 1980 roku. Obaj przesądzili tym samym o przemianie „prognozy" W. C. Bootha w swoisty topos krytyczny. O takim właśnie topoicznym charakterze swojego stwierdzenia „wzrostu zainteresowania zjawiskiem metafory" mówi także Teresa Dobrzyńska.

modeli metafory, zdaje się, że ich projektodawcy ulegają sile własnych życzeń i utopii. Okupując zakreślone przez siebie obszary, razem wypracowują wielokształtny i eklektyczny metodologicznie opis, będący — jak można przypuszczać — jedynie możliwą formą refleksji w tej sprawie.

A jeśli tak, jeśli przyjąć za normę równoprawne istnienie wielu koncepcji metafory, staje się oczywiste, że żaden nowy głos nie uniknie konfrontacji z innymi. Świadomość tych okoliczności towarzyszyła zapewne Dobrzyńskiej. Poznać to łatwo po częstokroć powtarzanych przez nią zastrzeżeniach, świadczących o chęci uprzedzenia zarzutów pomijania tych lub innych perspektyw badawczych. I tak we wstępie zapowiada badaczka zamiar ukazania „mechanizmu sensotwórczego przenośni, jego uwikłania w tekście i jego funkcji komunikacyjnych" [MP, s. 6]. Zarazem wyraża Dobrzyńska przekonanie, że pragmatyka lingwistyczna jest dogodnym punktem startu rozważań zmierzających do „analiz funkcji metafory w tekście literackim". Wobec tylu deklaracji potrzeby badania metafory z różnych punktów widzenia dziwi jednak fakt braku odniesienia do klasycznej już pozycji w polskiej „metaforologii", tj. dwutomowych *Studiów o metaforze*, zbierających efekty dwu konferencji jej poświęconych[3].

Bezpośrednio przywołuje natomiast autorka własną monograficzną rozprawę pt. *Metafora*[4] — jako miejsce zalążkowego pojawienia się niektórych wątków teraz przez nią rozwijanych. Na łączność z tą publikacją wskazują także daty powstania rozpraw składających się na omawiany tom. Trzy z sześciu pochodzą z lat 1986–1988, a więc z okresu następującego bezpośrednio po wydaniu monografii. Dotyczą one językowych i kulturowych uwarunkowań metafory oraz jej porównania z katachrezą. Trzy dalsze poruszają zagadnienia nowe: problem zachowania się przenośni w mowie zależnej, kwestie związane z tłumaczeniem wypowiedzi metaforycznych oraz ich funkcją wartościującą w gatunkach „publicznych" — w dyskursie publicystycznym i politycznym. Wszystkie rozprawy pochodzą z wydanych wcześniej tomów zbiorowych. Na użytek omawianej publikacji zostały one zmienione i poszerzone.

Podkreślony w podtytule — *Studia o metaforze* — luźny charakter

[3] *Studia o metaforze, I.* red. E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1980; *Studia o metaforze II*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1983.

[4] T. Dobrzyńska *Metafora*, red. M. R. Mayenowa, seria *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, t. IV, z. 1, Wrocław 1984.

zbioru nie oznacza kompozycji zupełnie dowolnej, pozbawionej wewnętrznej hierarchii. Szczególne znaczenie posiada praca pierwsza *Interpretacja wypowiedzi metaforycznych*, polecana przez autorkę w słowie wstępnym jako merytoryczne wprowadzenie do dalszych rozważań. Nadrzędność wynika z przedstawionego tam „modelu sensotwórczego mechanizmu metafory". Stanowi on modyfikację rozwiązania zawartego we wspomnianej już monografii.

Dobrzyńska poświęciła wiele swoich prac teorii tekstu. Zjawisko metafory stanowi dla tej dziedziny wyjątkowe wyzwanie jako ucieleśnienie problemu dla niej podstawowego. Podobnie jak zdania poetyckie dla generatywistów, tak teksty literackie dla badaczy „gramatyki tekstu" wymykają się uniwersalizującym ujęciom, wykazując nieuchwytną zdolność sensotwórczego naruszania kodu. Z tego punktu widzenia zrozumiała wydaje się chęć ujarzmienia tropu będącego zawsze figurą niespójności.

U podstaw swej koncepcji umieszcza Dobrzyńska założenie komunikacyjnego zdeterminowania metafory i decyduje się na jej przedstawianie „z perspektywy odbiorcy tekstu". Model mechanizmu metafory okazuje się modelem procedury interpretacyjnej, podejmowanej przez odbiorcę dla przywrócenia zakłóconej spójności tekstu. Zaprezentowanemu schematowi[5] towarzyszy opis trzech stopni czynności interpretującego: identyfikacja „tematu głównego", czyli podmiotu metafory, wskazanie cech (konotacji) „tematu pomocniczego" oraz wybór tych z nich, które w danym przypadku można odnieść do podmiotu. Za podstawowy warunek fortunności pierwszego i trzeciego kroku uznaje Dobrzyńska znajomość kontekstu, obejmującego zarówno stosunki wewnątrztekstowe, jak i sytuację komunikacyjną. Powodzenie etapu drugiego zależy od posiadania przez odbiorcę kompetencji kulturowych.

Nie zaprzeczając słuszności tych ustaleń, trzeba zauważyć, że zatrzymują się one w połowie drogi. Gdy zgodzimy się, że „wartości konota-

---

[5] X jest ...
Aby powiedzieć, jaki jest X, myślę o Y-u, ponieważ o X można powiedzieć to, co mówi się o Y-u.
Y jest y' → X jest y'
Y jest y'' → X jest y''
Y jest y''' →
Y jest y''' → X jest y'''
itd. itd. X oznacza podmiot wypowiedzi; Y — „inny przedmiot", którego cechy przenosi się na X"; y', y'' — predykaty, dające się przypisać Y-owi. „Strzałki" symbolizują przenoszenie konotacji Y-a na X." [MP. s, 15) (Cudzysłów wyróżnia określenia autorki).

cyjne nie są dane jako zamknięty ustalony szereg", oraz uznamy w konsekwencji nieuchronność „semantycznego rozchwiania" pomiędzy poszczególnymi efektami interpretacyjnymi, będziemy musieli zapytać o to, jakiego rodzaju moce wewnątrz- i zewnątrztekstowe decydują o uwzględnieniu tych, a nie innych konotacji. Nawet pozostawienie tej kwestii jako otwartej, bo nierozstrzygalnej wymagałoby uściślenia takiego sądu. To niedopowiedzenie jest charakterystyczną cechą rozwiązań generalizujących i nieodmiennie natrafiających na procesy, których złożoność i „wrodzona" niekonkluzywność z góry wszelkie uogólnienia udaremnia.

Moją próbę wyjaśnienia tej — nie dającej się uniknąć w koncepcjach normatywnych — niekonsekwencji chciałabym wesprzeć zaproponowanym przez Włodzimierza Boleckiego rozróżnieniem faktu i sytuacji, których dualizm nazwał on podstawowym problemem epistemologicznym XX wieku. Dla metodologii oznacza to „niemożność przezwyciężenia odrębności między faktem (językiem, tekstem, poetyką) a sytuacją (czytanie, komunikacja)"[6]. Propozycja rozumienia metafory, zawarta w omawianym tomie, zmierza do ujęcia kompromisowego: mowa jest tu o kategoriach komunikacyjnych i o płaszczyźnie tekstowej, pamięci długo- i krótkoterminowej, „wiedzy wspólnejö i łańcuchach tematyczno-rematycznych. Rzecz jednak nie tyle w braku uzasadnienia dla takich połączeń, ile w daremności nadziei na ich ogarnięcie jedną formułą wyjaśniającą. Ujęcie pozalingwistycznej spójności metafory, jej „interpretacja semantyczna jest niewykonalna w ramach właściwego językoznawstwa"[7], innymi słowy wymaga zupełnie innego metajęzyka, takiego, który mógłby sprostać każdorazowemu (tj. każdokontekstowemu) zaistnieniu metafory. Nie ulega chyba wątpliwości, że wyzwanie to podjąć może jedynie niewyczerpany wysiłek interpretacyjny, zręczne reagowanie na kolejne prowokacje ze strony niestrudzonej w sprawdzaniu wytrzymałości kodu językowego metafory. Autorka omawianego studium, pomimo deklarowanej chęci dostarczenia narzędzi analizy tekstu literackiego, nie wykracza w swoich rozpoznaniach poza horyzont, zakreślony przez punkt widzenia lingwisty. Ilustruje tę prawidłowość rozdział poświęcony katachrezie. W swoich rozważaniach badaczka opowiada się za koniecznością jej

[6] W. Bolecki *Spójność tekstu (literackiego) jest konwencją*, w: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, Wrocław 1986, s. 165.

[7] T. A. van Dijk *Some Problems of Generative Poetics*, przeł. P. Graff, „Pamiętnik Literacki",1975 z. 1, s. 249.

odróżniania od metafory. Przyjmuje, że odbiór tej ostatniej zawsze związany jest z interakcją znaczenia kodowego i danego użycia, wywołującą za każdym razem pewne semantyczne napięcie. Zjawisko katachrezy językowej (*inopiae causa*) przedstawia jako wypełniające lukę w kodzie nowe zastosowanie danego słowa, które posiada już pewną referencję. Dobrzyńska nazywa ten mechanizm swoistym *bricolage'em* językowym człowieka, „gwarantującym życie języka". Pomimo tej kwalifikacji zarówno w samych rozważaniach, jak i w warstwie egzemplarycznej zajmuje się przede wszystkim katachrezami, których efekty przyjęły już postać zleksykalizowaną, ustanawiającą polisemiczny charakter danej jednostki językowej. Pomija natomiast problem funkcjonowania katachraz doraźnych, jednorazowych, będących wyzwaniem podczas lektury tekstu literackiego.

Przyjęcie tego rodzaju preferencji legitymizować ma odróżnienie katechrezy od metafory. W takim ujęciu niemożliwy jest jednak opis swoistej współpracy funkcji metaforycznych i katachrestycznych, realizowanej na przykład w prozie Schulza[8]. Bywa tam, że przenośnia, posiadająca w pełni czytelną motywację, w miarę rozwoju tekstu „prowokuje" krzyżowanie się oddalonych od siebie pól tematycznych. Polega ono najczęściej na adaptowaniu pewnego słownictwa do opisu przedmiotu w potocznym rozumieniu odległego — dzięki temu odsłania Schulz jego nowe, nienazwane przedtem właściwości. Od rozpoznania owej komplementarności procesów metaforycznych i katachrestycznych zależy często uzyskanie wrażenia jedności i spójności znaczeniowej w ramach poszczególnych fragmentów utworu. Trudno zgodzić się wobec tego z tezą, że „katachreza jest zjawiskiem zachodzącym w obrębie jednostek znaczeniowych (...), funkcjonujących na prawach pojedynczego znaku, metafora może być natomiast realizowana przez całe zdanie." (MP, s. 60).

Nie można nie zauważyć, że słuszna intencja udostępnienia wyników pragmatyki lingwistycznej dla badań nad tekstami literackimi wymaga uwzględnienia tych opracowań, których autorzy jako pierwsi w polskim literaturoznawstwie wykorzystali w udany sposób narzędzia wypracowane teoretycznie dla potrzeb historii literatury[9]. Brak odnie-

[8] Por. na ten temat: W. Bolecki *Poetycki rodzaj prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 215–217.

[9] Por. J. Sławiński *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Wrocław 1965, o metaforze — s. 48–70; Z. Łapiński *„Świat cały — jakże zmieścić go w źrenicy" (O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia)*, w: *Studia z historii i teorii poezji*, seria 2, o roli metaforyzacji — s. 316–317; A. Okopień-Sławińska *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, Wrocław 1985.

sienia do tych wcześniejszych prac, omawiających kwestię miejsca metafory w tekście poetyckim zawęża nieuchronnie krąg odbiorców tej książki.

Jak już wspomniałam, zbiór zawiera sześć samodzielnych rozpraw — przyczynków o dużym rozpięciu tematycznym. Jednym z kierunków zainteresowania Dobrzyńskiej stały się kwestie relacjonowania wypowiedzi metaforycznych w mowie zależnej. Badaczka formułuje tezę o różnych rodzajach uprzedmiotowienia wypowiedzi w *oratio recta* i w *oratio obliqua*. Polega ono na tym, że w mowie niezależnej zachodzi dosłowna imitacja formy, a w mowie zależnej — wtórnej reprodukcji ulega treść. Dobrzyńska przypomina — analizuje w tym celu ciąg przykładów — że owymi transformacjami rządzi zasada pragmatyczna, która każdorazowo w przypadku zmiany nadawcy wypowiedzi wymaga weryfikacji jej kształtu językowego[10]. Naruszanie formy dla zachowania treści okazuje się procedurą szczególnie niewdzięczną w przypadku wyrażeń metaforycznych. Przy okazji omawiania różnych sposobów tworzenia formuł maksymalnie wobec metafory ekwiwalentnych przywołany zostaje podział Wołoszynowa na „modyfikację przedmiotowo-analityczną" oraz „słowno-analityczną"[11]. Ta ostatnia zapewnia zwrotowi metaforycznemu nienaruszalność poprzez zastosowanie cudzysłowu. Dobrzyńska uświadamia na koniec, że „formy relacjonowania mowy cudzej są jedną z istotnych technik komunikacyjnych" (MP, s. 50), wciąż czekających na dogłębne zbadanie. Szczególną pomoc w ich analizie widzi ona w koncepcji Grice'a i we współczesnej koncepcji komunikacji.

Jedną ze swych rozpraw wykorzystuje Dobrzyńska na przeprowadzenie polemiki z tezą Teda Cohena[12], twierdzącego, że motywacją użyć przenośnych jest chęć osiągnięcia przez uczestników komunikacji wrażenia wspólnoty. Badaczka odpowiada kontrtezą, głoszącą, że owo poczucie bliskości nadawcy i odbiorcy jest warunkiem, a nie celem skutecznego kontaktu językowego. Zaznacza dodatkowo, że nie przeszkadza jej to w akceptowaniu kooperacyjnych mechanizmów komunikacji przenośnej opisanych przez H. P. Grice'a. Choć nie znam artykułu Cohena, wydaje mi się, że koncepcje te nie muszą się

[10] Oto jeden z podawanych przykładów: „Jan powiedział: Będę tam jutro. → Jan powiedział, że będzie w miejscu przez siebie wskazanym następnego dnia (w stosunku do mówienia tego przez Jana)." (MP., s. 35).

[11] W. N. Wołoszynow *Marksizm i filozofija jazyka*, Leningrad 1930.

[12] T. Cohen *Metaphor and Cultivation of Intimacy*, „Critical Inquiry", 5, Autumn 1978.

wykluczać; w tym ujęciu metafora spełniałaby dwie funkcje — weryfikatora stanu kulturowej tożsamości i sposobu jej afirmującego wzmacniania. Być może jest to w rzeczywistości jeden mechanizm, wykształcony przez język dla wiecznego samopotwierdzania.
Sytuacją, podczas której kulturowe uwikłania poszczególnych języków ulegają wyjątkowemu uobecnieniu jest translacja. W przypadku metafory, będącej zawsze złożonym aktem znaczeniotwórczym, ujawnia się to w sposób szczególnie dobitny. Problemy związane z jej przekładem dzieli Dobrzyńska na trzy grupy: (w obu językach) rozmijanie się pól konotacyjnych jednostek leksykalnych, konsekwencje wynikające z relacji wewnątrzkodowych wyrażeń metaforycznych oraz kwestia funkcjonowania metafor w danym tekście. Omawianiu tych zagadnień poświęca autorka kolejne podrozdziały tej najdłuższej rozprawy, a jej szczegółowość wymagałaby równie dokładnego osobnego omówienia.
Artykuł ostatni zwraca uwagę na sposób istnienia metafor w dyskursie o wyraźnym adresie nadawczym, tj. w wypowiedziach publicystycznych i politycznych. Dobrzyńska podkreśla cechy charakterystyczne metafor pojawiających się w tego rodzaju komunikatach — wykorzystywanie stereotypowych skojarzeń, unikanie nietypowych konstrukcji właściwych dla tekstów artystycznych, jednym słowem — stosunkowa łatwość w odbiorze. Wskazując na oczywiste powody atrakcyjności stosowania tego tropu w mowie perswazyjnej, tj. skrótowość i dostępność poznania poprzez metaforę, jej właściwości umożliwiające kierowanie tym poznaniem, autorka wyjaśnia, że właściwym powodem podjęcia tego tematu była chęć podzielenia się kilkoma obserwacjami. Dotyczą one m.in. uchwycenia praktyki generowania nowych metafor na podstawie wcześniej znanej konstrukcji pojęciowej, co prowadzi do powstawania swoistych rodzin metafor, zjawiska opisanego sugestywnie przez George'a Lakoffa i Marka Johnsona[13].
Różnorodność poruszanych przez Dobrzyńską zagadnień odsłania przestrzeń, w jakiej żyje metafora. Jej rozległość przesądza o sposobach uprawiania refleksji na temat tego zjawiska. Książka Teresy Dobrzyńskiej, *Mówiąc przenośnie...*, dowodzi, że mimo wszystko, mówiąc o sprawach różnych da się powiedzieć więcej niż mówiąc wiele tylko o jednej.

*Agnieszka Kluba*

[13] G. Lakoff, M. Johnson *Metaphors We Live By*, Chicago 1980; *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszkowski, Warszawa 1988.

## Dlaczego nie mogę patrzeć na wiersze Różewicza

Nie mogę patrzeć (scil. „nie-na-widzę") i mam poczucie winy. „I" — ponieważ nie wiem: „bardzo nie chcę wiedzieć, gdyż zawiniłam" czy raczej „nie spojrzałam, więc wyrządziłam krzywdę". Kain powiedział: „... przed twarzą twoją skryję się i będę tułaczem" (Gen. 4, 14)[1].

Twórczość Różewicza ma, paradoksalnie, za duże powodzenie, by jej to nie zaszkodziło. Myślę o recepcji. Lektura szkolna od dziesięcioleci obrasta stereotypami eksplikacyjnymi, a zarazem — uprzedzeniami; dramaty wielokrotnie wystawiane kuszą amatorów cudzej wielkości i jednocześnie prowokują zawistników. Problemów nasuwa się dostatecznie wiele, by kolejny recenzent („dupa", „zasraniec", jak powiada poeta[2]) miał o czym pisać, nie irytując się czytaniem samego Różewicza. Ten zaś jest nie do wytrzymania, bo nie wiadomo, czy sam prymitywny, czy z chama drwi, czy — o zgrozo! — sentymentalnie tłumokom współczuje. Co gorsza, „somatyzm" tego Różewicza jakiś n i e c z y s t y: i aureole gdzieniegdzie zamajaczą, i cnoty brakuje, przeto żadna z naszych rodzimych niskich, a uparcie spierających się stron nie ma wiele pociechy z takiego syna narodu.

Ukazały się niedawno trzy książki o Różewiczu[3]. Smutny obraz się z nich wyłania. Obraz, a nie portret. Jest to mianowicie, pejzaż kryzysu. Język polonistyczny — od rozkokietowanych igraszek po paramilitarną sztywność — przestaje służyć czemukolwiek prócz wewnątrzśrodowiskowej komunikacji. (Skądinąd, cieszę się, gdy ktoś rozumie mnie w pół słowa, ale — rozpacz nie umie dotrzeć ze swoją prawdą do innych.) Obawiam się, że ton pogadanki heurystycznej, pobrzmiewający niekiedy w zbiorze *Dlaczego Różewicz?*, nie jest uda-

[1] *Biblia Święta to jest całe Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu z hebrajskiego i greckiego języka na polski pilnie i wiernie przetłómaczona* [sic]. Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1951, s. 4.

[2] Cyt. za: Z. Majchrowski *„Poezja jak otwarta rana" (Czytając Różewicza)*, Warszawa 1993, s. 60, 61, 93.

[3] *Dlaczego Różewicz. Wiersze i komentarze*, Łódź, 1993; Z. Majchrowski *„Poezja..."; Zobaczyć poetę. Materiały konferencji „Twórczość Tadeusza Różewicza" UAM Poznań, 4–6 XI 1991*, red. E. Guderian-Czaplińska, E. Kalemba-Kasprzak, Wydawnictwo WIS, Poznań 1993.

nym kompromisem z możliwościami percepcyjnymi czytelników spoza kręgów wtajemniczonych polonistów.
Drugi kryzys, po tym języka (i metody!) — to zjawisko głębsze, nieco ukryte: niedostateczność motywacji literaturoznawczej aktywności. Niepojęte, przynajmniej dla mnie, umartwienie potrzeby sensu. Jeżeli nie uchodzi wśród akademików mieć ambicję by wyjść z kojca dla tylko-się-bawiących, to nie warto uprawiać nauki o literaturze.
Dopiero trzeci, ostatni element obrazu przynależy nie tylko do różewiczologii, ale i do twórczości Różewicza. Pułapka negatywizmu, bo o niej mowa, przybiera postać redukcji warsztatu polonistycznego lub obleka się w kształt *self-pity* Różewiczowskiego „ja".
Obscena, czyli przywoływanie „dołu" fizjologicznego i językowego, w twórczości Różewicza zinterpretował Zbigniew Majchrowski, autor wnikliwej, analitycznej pracy *„Poezja jak otwarta rana" (Czytając Różewicza)*, jako sprzeciw wobec hipokryzji kultury niezgodnej z naturą. Gdyby szukać głębszego znaczenia tego protestu, trzeba by wskazać na dostrzeżenie alienacji. Majchrowski: „Animalizacja i trywializacja ludzkich zachowań — to bezceremonialna reakcja na mistyfikujące uwznioślenia i estetyzacje natury"[4]. Nie! Zwierzęciem (świnią i wilkiem, gęsią i baranem, krową, wszą, psem i suką, muchą i robakiem) staję się wtedy, gdy Drugi, Ty odwraca się ode mnie, odmawia rozmowy, przekreśla moje człowieczeństwo. Kultura wykształca się w komunikacyjnej wspólnocie. Wyobcowanie jednostki w skorodowanej cywilizacji, w totalizmie lub w przyzwoleniu na totalizm prowadzi do wulgaryzacji światoobrazu.
Potocznie Różewicz bywa postrzegany jako jeden z awangardowych poetów korzystających z licencji nowej sztuki, pozwalających sobie na łatwiznę. Jednakże w tym dorobku — bez względu na jego funkcjonowanie w życiu literackim i kulturalnym ostatnich dziesięcioleci — tkwi tyleż subtelnej sztuki, co tragizmu zredukowanej do minimum ludzkiej-nieludzkiej egzystencji. Może dlatego Majchrowski kompozycję swojej książki podporządkował mitowi artysty w świetle twórczości Różewicza. Ponadto, taka orientacja umożliwia wyeksponowanie intertekstualnych konotacji pism współczesnego, zamieszkałego w PRL poety na tle kanonicznych dzieł wieszczów czy literackiego demona — Przybyszewskiego. Trzy części *Poezji...*: *Niebezpiecznie być artystą, Pułapka ciała* oraz *Poezja jest samobójstwem*

[4] Z. Majchrorwski *„Poezja..."*, s. 147.

układają się w dramat nowoczesnego liryka, ofiarnego nie mniej niż romantycy, lecz skazanego na pospolitość czasów marnych. Wyrok poeta przyjmuje dobrowolnie. Z solidarności z *everymanem*.

Niejedna opinia, zwłaszcza uogólniająca, budzi w tej książce wątpliwości. Czy docenia Majchrowski ten przykry aspekt pułapki ciała, że dowolny jego odizolowany fragment, niekoniecznie nacechowany erotycznie, nieuchronnie pokrywa się z robactwem? Otóż istotą tej pułapki nazwałabym przede wszystkim rozpad, nic innego. Czy informacyjny komponent „kombatanckich *a rebours* licytacji"[5], dla odbiorcy spoza elity zasadniczy, nie jest w sumie ważniejszy dla kultury literackiej niż samochwalstwo tej czy innej gwiazdy naszego Parnasu? Czy „samozwańczy wyraziciele «opinii publicznej»"[6] są faktycznie samozwańczy? A może to właśnie oni, mimowolnie mówiąc Gombrowiczem, falsyfikują jeszcze jedno twierdzenie Majchrowskiego: „Nie żyjemy Przybyszewskim w takim stopniu, w jakim, na przykład, m ó w i m y Witkacym, m y ś l i m y Gombrowiczem, r o z m a w i a m y Białoszewskim, w s p o m i n a m y Schulzem"[7]. Gdybyż Polacy '94 zechcieli nie myśleć Białoszewskim i — Polki — nie kupować książek Przybyszewskim... Ponure żarty na bok. To nieprawda, że „Łatwiej bodaj w polskiej literaturze o tytuł kolejnego wieszcza (jak o tym świadczy kariera Ernesta Brylla) niż o miano «poety przeklętego»"[8]. Dlaczego nie powołać się na przykład Ryszarda Milczewskiego-Bruno i nie upierać się przy zdaniu przeciwnym? Niedookreślenie, wytłumaczalne kilkanaście lat temu, jakie środowisko kreuje pewną ocenę literacką, dziś wydaje się osłabiać walor poznawczy jej opisów. Zaznacza się też już anachronizm koncentracji na tradycyjnym środku przekazu, tracącym przecież zainteresowanie ogółu. Czyżby istotnie: „Druk obdarza równym autorytetem każde słowo: absolutyzuje głupstwo, obiektywizuje kłamstwo, uświęca banał"[9]. A dlaczego nie — „Druk zabija każde słowo, pozbawiając je słuchacza"? Czy wreszcie wciąż, od około stulecia, aktualny jest topos krytyki kultury: „Oba plany, zarówno boski, jak i historyczny, uległy dewaluacji"[10]? Nie jestem religioznawcą, ale odważyłabym się

[5] Tamże, s. 138.
[6] Tamże, s. 147.
[7] Tamże, s. 41.
[8] Tamże, s. 11.
[9] Tamże, s. 77.
[10] Tamże, s. 71.

wyróżnić trzeci „plan", ani boski, ani historyczny — magiczny. Czy on też nieodwołalnie ulega stałej dewaluacji? Co te wszystkie słowa jeszcze znaczą wobec zmienności paradygmatów kulturowych i rozwarstawienia publiczności? Pytanie jest tym dramatyczniejsze, że Różewicz nie da się identyfikować z jednym, najlepiej iblowskim, stylem odbioru. A zresztą: czy na pewno istnieje taki jeden styl?

Miło mi zobaczyć — i to aż osiem razy! — że liczącym się odbiorcą Różewicza był dla Majchrowskiego Andrzej Kijowski. Oczywiście, Kazimierz Wyka, Balcerzan, Janion, Burek, Łukasiewicz, Błoński, Puzyna, Łapiński, Kwiatkowski, Nycz, Dziewulska, Ryszard Przybylski, Kłak, Gębala, Nyczek oraz Drewnowski i Vogler także „stan badań" współtworzyli. Niedopowiedziane zdaje się jednak, jakie były relacje między aberracjami życia literackiego a głosami indywidualności różewiczologii akademickiej (w odróżnieniu od stosowanej — szkolnej).

Ciekawe inspiracje do przemyśleń przynosi tom *Zobaczyć poetę* dokumentujący sesję różewiczowską, która odbyła się na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w 1991 r. Przede wszystkim, symptomatyczna dla rzeczywistości hierarchii i połajanek jest dyskusja panelowa. Na tle dokumentacyjnych (Marii Napiontkowej, Stanisława Różewicza i Marka Hendrykowskiego) oraz interpretacyjnych (matadramatycznych, metatragicznych i — metareportażowych) ujęć nie zawsze literackich problemów tej twórczości, do kwestii chyba zasadniczych sięgają: *Różewicza lektura Ewangelii* Ewy Nawrockiej; *Tajemnica okaleczonej poezji. Trzy glosy do twórczości Tadeusza Różewicza*, z których glosę drugą zna czytelnik *Alternatywności: dwuznacznych epifanii Różewicza* w *Tekstowym świecie*[11]; Legeżyńskiej i Śliwińskiego rozważania nad *Płaskorzeźbą*; Erazma Kuźmy oraz Ewy Wąchockiej poszukiwania podmiotu. Właśnie. Ten podmiot zdaje się najprzekorniejszym centrum Różewiczowskiej polszczyzny. Otóż „ja" Różewicza jest wdeptane w tłum. Jest więc i zarazem go nie ma. Nie nosi Nazwiska. Nie ma twarzy. Fortel godny gry z cyklopem: „ja" dominujące w twórczości Różewicza każe się nazywać Nikim. Symbolizując w ten sposób kondycję człowieka współczesnego, co więcej, choćby mimo woli — człowieka ze złupionego, pozbawionego prawowitych mieszkańców, rujnowanego zaścianka rachitycznej części Europy. Nikt Różewicza, by przetrwać, dokonał na sobie

[11] R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 103-110.

moralnego samobójstwa. Właściwie już go nie ma. Jest bowiem — nikim (Nikim?). Permanentne i wielorakie poniżenie, sponiewieranie bezimiennością, bezradnością i bylejakością składa się na skrajne doświadczenie tyleż egzystencjalne, co artystyczne, literackie. *Płaskorzeźba* każe zobaczyć inny, głębszy sens tego historycznego i socjalnego wyniszczenia „ja". Po pierwsze, jak u Vonneguta, jak u Bartha — cokolwiek się dzieje, po prostu zostaje skonstatowane, uzyskując wyłącznie dzięki temu literackiemu stwierdzeniu, nowy sens czy raczej — wymiar sensu. W takim kierunku idzie — bardzo potrzebna polskiemu odbiorcy — myśl interpretatorki nade wszystko dramatów Różewicza jako postmodernisty, Haliny Filipowicz. Po wtóre, Nikt może kryć w sobie tajemnicę. No, czyż to możliwe — tajemnicę „grzesznika z moralitetu?!" Autorzy referatów na poznańską konferencję personalizowali problem twórczości i śmierci, słowa i milczenia. Osobiście najbardziej czuję się jednak przekonana koncepcjami Ewy Nowackiej, opisującej pulsowanie nadziei i rozpaczy. Nikt złowił sam siebie w zgodę na wyrok natury. Jest nikim, bo w historii nie dostrzega dla siebie unieśmiertelniających mitów ani takichże hierarchii. Historia i elitaryzm rycerzy wdeptują go w b i o m a s ę. Czy Łaska z zewnątrz wedrze się w tłum i wydzieli, niczym umiejętni retorzy, *każdego z osobna?* Brawurowy zakład, śmielszy — czuję, niż zakład wielkiego Pascala zaryzykował Nikt-„ja".

Poeta zatem da się zobaczyć pod warunkiem, że kontekst kulturowy, w którym poezja jest niejako zawieszona, będzie podtrzymywał jako oczywistość wiarę w niezniszczalną godność każdego człowieka, bez której to wiary „traumatyczna sztuka Różewicza"[12] musi stawać się niezrozumiała. Znacznie mniej można się dowiedzieć z książki *Dlaczego Różewicz*. Nadmiar lęku w jej metodzie („Wybór analizowanych wierszy oraz proponowany sposób ich lektury stanowią w każdym przypadku sprawę osobnych gustów i zainteresowań poszczególnych autorów. Książka nie jest więc ani próbą jakiegoś syntetycznego spojrzenia na poetycką twórczość Tadeusza Różewicza, ani też propozycją zastosowania i sprawdzenia na różnych tekstach jakiejś w miarę jednolitej metodologicznie procedury interpretacyjnej, w której ewentualnie można by widzieć uniwersalny klucz do czytania poety.

Rzecz ułożona została natomiast z myślą o tym, że warto w jednym

[12] *„Tajemnica okaleczonej poezji". Trzy głosy do twórczości Tadeusza Różewicza*, w: *Zobaczyć poetę...*, s. 107.

miejscu pokazać rozmaite możliwości odczytania wierszy Różewicza, nawet kiedy wydają się, jak w kilku przypadkach, dobrze znane"[13]. Co więcej, zakończenie tej asekuracji zawiera dziwną nutę niezadowolenia z braku jakiejś zbawiennej ideologii czy opieki. Czyżby to było westchnienie po marksizmie? Błąkające się po niektórych „komentarzach" „my" ma fatalne maniery. Podchodzi za blisko do obcych ludzi i usiłuje się spoufalać. Imputuje czytelnikom poglądy dla jakichś kręgów „humanistów z zawodu" obowiązujące, ale nie argumentacją ugruntowane, lecz grupową konwencją. Generalnie, ciekawsze teksty skupiły się w drugiej połowie tomu. Wrażenie natomiast wywołane operowaniem pojęciem „metafizyczności" i apelami do „piękna" skłania, by strawestować Stróżewskiego:

Metafizyka wpatruje się w Boga.
Czy Bóg spogląda na metafizykę[14].

Oto poloniści wpatrują się w piękno... Nie w księgi Różewicza. Może jutro zaryzykują i ja zaryzykuję znalezienie w nich twarzy nieważnego człowieka. Nie teraz.

Różewicz należy wciąż do tych poetów, których dzieje recepcji składają się z wydarzeń, poważnych zwrotów, wspominanych dyskusji. Zarazem twórczość ta jest niezmiernie podatna na projekcje naszych idiosynkrazji. Ktoś chce, by jego likwidatorstwo ilustrowała, kto inny, domagający się od niej usprawiedliwienia, pośrednio wzmaga wrażenie zależności tego właśnie zjawiska literackiego od pozaliterackich uwarunkowań. Drewnowski: „... nie miałem najmniejszych wątpliwości, że pisząc o Różewiczu piszę niemal o całej literaturze po wojnie"[15]. Majchrowski z kolei, opatruje wywiad-rzekę Różewicza gorzkim spostrzeżeniem: „Chciałby mówić o Wittgensteinie, lecz mówi... o Borejszy i Kruczkowskim"[16]. Być może żadne pokolenie wychowywane w PRL nie jest w stanie odczytać Różewicza tak, jak zasługują na to jego wiersze. Nie chcę wracać pod okładki, by nie widzieć własnego poniżenia, urzeczowienia, ograniczeń. Znamienne, że interpretatorzy szukają raczej dróg o d Różewicza niż w g ł ą b tekstów. Ponieważ tekst jest świadkiem małej stabilizacji, trzeba tekst zlikwidować.

*Dorota Heck*

[13] *Dlaczego Różewicz...*, s. 7.
[14] W. Stróżewski *Istnienie i sens*, Kraków 1994, s. 324.
[15] T. Drewnowski *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Łódź, 1990, s. 5.
[16] Z. Majchrowski *„Poezja..."*, s. 139.

# Glosy

## „Społeczeństwo! Oto tortury najsroższe"

*Wesele* wciąż jeszcze wymyka się, zwodzi, myli tropy. Przecież nie dlatego, że miesza fikcję i rzeczywistość, komedię i tragedę, błazeństwo i męczarnię, przeszłość i przyszłość, tańce weselne i pogrzebową stypę, obrzęd pisanego z dużej litery Wesela i *Dziady*. Zwodzi bardziej dlatego, że ulegamy sugestywności autora, poddajemy się rytmowi i melodii wiersza, oczywistości społecznych diagnoz i symbolicznych obrazów. I jakoś przestajemy pytać, co się właściwie w tej sztuce stało, jak powstaje „jakaś historia wesoła a ogromnie przez to smutna". Najpierw wesoła a potem smutna. śJakby podstawowe pytania o konstrukcję dramatu straciły prawomocność właśnie w stosunku do tego utworu. Rzeczywiście autor z pewną nonszlancją potraktował formę dramatyczną. Ciągu następujących po sobie, rozpraszających się dwuosobowych dialogów — króciutkich w pierwszym akcie, przeplatanych długimi monologami w akcie drugim i znowu krótkich w trzecim — nie ma motywować żadna zasada prawdopodobieństwa. Ważne są tematy, rytmy, nastroje. Zawiązanie wątłej dość akcji następuje w ostatnich scenach pierwszego aktu, kiedy konkretyzuje się myśl zaproszenia Chochoła i jego gości, ale ta akcja rozwija się raczej niemrawo. Więc może tak naprawdę zawiązuje się dopiero w dziewiątej scenie aktu trzeciego, kiedy Kuba opowie Czepcowi o wizycie Wernyhory?

Wyspiański nie postępuje nielojalnie. W tekście dramatu nieustannie gromadzi ostrzeżenia, żeby nie przywiązywać zbyt wielkiej wagi do słów i zdarzeń, nie absolutyzować prawd ogólnych, choć tyle tu aforystycznych formuł, tyle zwrotów, które jako przysłowia weszły już do języka codziennego. Podstawową metodą kształtowania dialogu dramatycznego jest ironia, która wprowadza pewien rodzaj napięcia i dystansu, tak w stosunku do przedmiotu rozmowy, jak i w relacje między postaciami. Znika wtedy możliwość utożsamienia się, współczucia. Na liryczne wyznanie Poety uwikłanego w sprzeczności Maryna odpowiada z chłodnym dystansem właśnie —

Że to pan wszystko tak pamięta,
że pan tym wszystkim tak się czuli. [III, 332–33][1]

A przy okazji przypomina, że rozczulanie się nad przeszłością może być jedną z przyczyn tragicznego finału dramatu.
Ironia pojawia się nie tylko między partnerami rozmowy, ale i wewnątrz wypowiedzi jednej postaci, czasem funkcjonuje jako oznaka jej samoświadomości, czasem jako autokompromitacja. Niewątpliwie w obronie przed nadmiarem patosu, opowiadając Racheli, co się dzieje tej nocy w weselnej chacie, Poeta używa gospodarskich porównań:

odbywa się wielkie darcie
piór wszelijakiego drobiu:
grunwaldzkie duchowe starcie,
lecą pióra orle, pawie, gęsie,
wnet ujrzymy husarię i króla; [II, 954–958].

Czy jednak ma świadomość śmieszności obrazu, którym się posługuje, kiedy usiłuje przekazać Panu Młodemu wrażenia z rozmowy z Rycerzem?

Polska to jest wielka rzecz:
podłość odrzucić precz,
wypisać świętą sprawę
na tarczy, jako ideę, godło,
i orle skrzydła przyprawić,
husarskie skrzydlate szelki
założyć [II, 640–646].

W końcu od ironicznego kontrastu rozpoczyna się tragiczny finał *We-*

[1] Wszystkie cytaty z *Wesela* na podstawie wydania: S. Wyspiański *Dzieła zebrane*, t. IV, Kraków 1958, w nawiasach podano akt i numer wersu, ewentualnie stronę.

*sela* — po wypowiedzianych „w zachwyceniu" słowach Haneczki „Gdyby to Archanioł był" w środek zasłuchanej gromady weselnych gości wpada zdyszany, zaskoczony Jasiek — i ironicznym kontrastem się kończy.

W tekście dramatu Wyspiański wielokrotnie zapowiada, uprzedza, co może się zdarzyć. Obrazy sugerujące fatalizm ostatecznego rozwiązania akcji już od połowy pierwszego aktu powracają z różną ostrością, w różnych tonacjach. Na podstawie kilku przykładów warto sobie uświadomić, jak ich wiele. Zosia jeszcze tylko przeczuwa naturalny bieg losu:

Że to tak losy szczęściem gardzą,
że tak nie sypią szczęściem w oczy,
tylko tak zaraz błyski gasną,
ledwo się w oczach świt roztoczy? [I, 421–424].

Pan Młody już niemal opowiada przebieg wydarzeń najbliższej nocy:

światy czarów — czar za światem! –
jestem wtedy wszystkim bratem
i wszystko jest moim swatem
w tym weselu, w tej radości:
Bóg mi gości pozazdrości.
Granie miłe, spanie miłe,
życie było zbyt zawiłe,
miło snami uciec z życia,
sen, muzyka, granie, bajka –
zakupiłbym sobie grajka –
spać, bo życie zbyt zawiłe [I, 666– 676].

I grajek pojawi się, żeby uśpić wszystkich czarem swojej chocholej muzyki, tym razem sarkazm Radczyni jest nie na miejscu. A dalej wciąż wracają natrętnie przypominane te same diagnozy:

My jesteśmy jak przeklęci,
że nas mara, dziwo nęci,
wytwór tęsknej wyobraźni [Poeta I, 820–822].
W powietrzu atmosferyczna zmiana:
chata stała się rozkochana
w polskości — właściwa skala:
żar, co się duchem udziela,
co się na powietrzu spala
jak garść lnu. [Rachela II, 960–965]
kiedyś, gdzieś tam, tęgie dusze,
półwariackie animusze:

kogoś zbawiać, kogoś siekać;
dzisiaj nie ma na co czekać. [Gospodarz II 1464–1467]

Nawet jeszcze przed samym świtem Pan Młody podejmie desperacką próbę zakłócenia nastroju oczekiwania, obrony przed napierającą fikcją Sprawy:

A to graniczy z obłędem,
tyle zwidzeń, dziwów tyle;
że też człowiek z czego byle
wysnuje znaczące rzeczy. [III, 923–926]

Rozwiązanie dramatu nie powinno więc być zaskoczeniem — rodzi się organicznie ze stanu świadomości przedstawionych w nim postaci, ze słów, jakie wypowiadają.
A jednak zaskakuje i to zaskakuje podwójnie. Po pierwsze tym, że słowa materializują się tak szybko i tak bezpośrednio. Po drugie tym, że bohaterowie świadomi ułudy, jaka ich nieustannie zwodzi, w końcu poddają się złudzeniom. I to złudzeniom tak przecież odległym od otaczającego ich konkretu, jak wizja Matki Boskiej piszącej manifest na wawelskim tronie (w 1901 wojska austriackie jeszcze nie opuściły koszar na Wawelu) i Wernyhory nadciągającego w towarzystwie Archanioła. Jak doszło do tego, że w końcu dali się przekonać, że to „prawda żywa,/ Widmo, Duch, Mara prawdziwa" (III, 1055–1056)?
Sprawca konfliktu dramatycznego, fantastyczny świat Wesela pisanego z dużej litery, przychodzi do weselnej chaty z wypowiadanych trochę od niechcenia, trochę z potrzeby „rozlewności towarzyskiej" lęków, tęsknot i marzeń znajdujących się tam gości. Tyle że zazwyczaj to w bajkach, za sprawą czarów, tęsknoty i marzenia tak szybko realizują się, przybierają postać konkretnych osób. I badacze dramatu szli czasem tym tropem intepretacyjnym.[2] Nic tu jednak nie da się zamknąć jednoznacznym określeniem. Wyspiański w tekście demonstracyjnie gra tymi pojęciami — czar, bajka, baśń, bajanie. Ale w końcu odbiera im lekkość, niezobowiązujący charakter — z jednej strony zakres ich funkcjonowania ociera się o bałamuctwa, blagę, fałsz, kłamstwo, z drugiej przynależą do rzeczywistości teatru. I właśnie teatralny charakter weselnego świata daje szansę materializacji wypowiadanych słów, poddania weryfikacji tego, co bohaterowie mó-

[2] Por. szczególnie: A. Łempicka *O fantastyce „Wesela". Ani duchologia, ani psychologia. Literacki byt zjaw*, w książce tejże *„Wesele" we wspomnieniach i krytyce*, Kraków 1970.

wią o swoich dążeniach i ideałach. „Test drama" — pisał o tym utworze Tymon Terlecki.[3] To pierwszy chyba tak wyrazisty w dziejach polskiego dramatu przykład teatralizacji czyli kreowania świata, który rządzi się własnymi regułami i zawiesza zasady prawdopodobieństwa życiowego[4]. W teatrze już nie ma fikcji, jest człowiek postawiony w jakiejś sytuacji, z którą musi sobie poradzić, nawiązać dialog. Wszystko więc może stać się rzeczywiste, bo to słowa tworzą zdarzenia, kreują obraz. To prawie nieuniknione, że z pozornie niezbornych przekomarzań i narzekań pierwszego aktu zrodziły się Osoby Dramatu. Bo teatr w myśleniu Wyspiańskiego jest sprawą niezwykle serio. Słowa kreują teatralną rzeczywistość, ale same są niejednoznaczne, zależne od indywidualnego spojrzenia tych, którzy je wypowiadają. Toteż obraz, który z nich powstaje, też jest wieloznaczny Autor nawet na różne sposoby tę wieloznaczność potęguje, zderza ze sobą sprzeczności, rozbija schematy. Te same sprawy wracają pokazane od innej zupełnie strony po to, żeby wyraźniejsza stała się osoba mówiącego. Wystarczy przykład najprostszy — Rachela uwzniośla weselną chatę: „ta chałupa rozświecona,/ z daleka, jak arka w powodzi" (I, 525–526); Stańczyk szydzi: „Domek mały, chata skąpa:/ Polska, swoi, własne łzy,/ własne trwogi, zbrodnie, sny,/ własne brudy, podłość kłam;" (II, 186–189); Poeta nie może uwolnić się od strachu po spotkaniu z Rycerzem, woła więc przerażony: „Piekło żywe/ w tej chacie" (II, 657–658); Wernyhora powie po prostu: „dom, gdzie ludzie sercem prości" (II, 1050).

Stylizowany na dzieło Matejki w opowieści Stańczyka wzniosły obraz zawieszania dzwonu Zygmunta rozbija sarkastyczny komentarz Dziennikarza. W spotkaniu Gospodarza z Wernyhorą sytuacja jest odwrotna. Gospodarz widzi przeszłość w tonacji podniosłej i baśniowej, Wernyhora podkreśla jej okrucieństwo:

GOSPODARZ
A sen, sen jakiś daleki,
jeszcze w uszach mam te dzwony –
mieszają weselne grajki:
jakieś stare dumy, bajki.
WERNYHORA
Jeszcze w uszach mam te dzwony
ponad ich weselne grajki:
jęk posępny, jęk męczony,

[3] T. Terlecki *Stanisław Wyspiański*, Boston 1983, s. 75.
[4] J. Gassner *Directions in Modern Theatre and Drama*, New York 1965, s. 175.

tyle krwi rzezanych ciał; [...]
GOSPODARZ
Dawne czasy — dawne wieki,
a sen, sen jakiś daleki,
jęki przygłuszają grajki;
jakieś stare dumy, bajki. [II, 1105–1112, 1125–1128]

I choć mowa o dzwonach, znów wraca obraz grajka, który zgałusza głosy docierające z realnego świata. Z udręki nocnych widziadeł Poeta i Pan Młody wyciągają przeciwstawne wnioski:

POETA [...]
Określiłbym to tak, że dusza pnie się
po skale stromej w górę
i wie — wie, że stanie tam!
Taka pewność sił, tę teraz mam! [III, 597–600]
PAM MŁODY
A trafiaj ty orły z proc,
ja wolę gaik spokojny [III, 604–605]

i dalej słynny monolog o własnym kącie, „maleńkim, jak te obrazki, co maluje Stanisławski" (612–613). Ale abstrakcyjna wzniosłość Poety zderzy się za chwilę z konkretem ustawionej na sztorc kosy Czepca. Autor dramatu woli być prześmiewczy niż patetyczny. Hetman dręczony przez Diabły zadrwi nawet z formuły liturgicznej, używanej często jako wezwanie do nadziei: „Sursum corda, serce żreją –/ serce mi wyjmują z trzew." (II, 738–739).

Nawet jeden obraz budowany jest z wewnętrznych sprzeczności, jeśli za punkt wyjścia przyjąć potoczne rozumienie pojęć i symboli. Wizja bitwy pod Grunwaldem, którą przywołuje Rycerz, jest równocześnie triumfem i śmiercią, tamto zwycięstwo i tamte trupy po latach wymagają nowych ofiar. W ciąg sprzeczności nie do rozwiązania uwikłane są najważniesze wątki dramatu. Problem roli poezji wieszczej w życiu społeczeństwa pojawi się niezwykle ostro razem z postacią Rycerza. Nawiąże on wprost do zapisanej u Ezechiela wizji pola kości, które zmartwychwstaną na słowo proroka, a Pan powie: „Oto Ja otworzę groby wasze, a wywiodę was z grobów waszych, ludu mój!" (Ez 37,12). Część monologu Rycerza jest powtórzeniem słów Boga:

.....tam chodź, tam leć!!!
brać z tej zbrojowni zbroje,
kopije, miecz i szczyt
i stać tam wśród krwi,
aż na ogromny głos

bladością się powlecze świt,
a ciała wstaną,
a zbroje wzejdą
i pochwycą kopije i przejdą!!!
Spiesz, tam leżą stosy ciał; [II, 599–608]

Kiedy Rycerz uchyli przyłbicę, okaże się, że sam jest śmiercią. Tak jak cała umarła przeszłość potrzebuje proroka, ale sam nie może go powołać. Drwi? Kusi? Poeta ulega własnej słabości, nie podda się pokusie ciemnej grobowej mocy. Nie ma tu dobrego wyboru. Jest jednak jakiś natarczywy świat, który domaga się uwagi i odpowiedzi. Wernyhora już nie prosi, sam spełnia rolę proroka i przybywa z Rozkazem–Słowem, z naciskiem kilkakrotnie powtórzonym. Siłą swojego słowa wykreuje więc wizję potęgi, która mu towarzyszy, i przeciwstawi ją przytulnemu ciepłu chaty Gospodarza:

Wybrałem dziś weselisko,
twój dworek, dróżkę, zagrodę. –
Słyszysz, jaki wicher wyje!
Słyszysz, wielki deszcz się pluszcze!
Słyszysz, chrzęszczą wielkie drzewa
i jako trzaskają kuszcze:
co tam moja drużba śpiewa,
tysiąc koni grudy bije
ze złotymi podkowami! [II, 1217–1225].

Takie spojrzenie niespodzianie przejmie w trzecim akcie Poeta, kiedy będzie chciał się uporać z gęstniejącą atmosferą wyczekiwania na przemianę: „tam mnie porywa/ ten sad, gdzie drzewa ogromnieją/ i ponurość się rodzi straszliwa" (III, 313–315). Nie podjął się roli wieszcza, ale poddał się kreacyjnej sile słowa.

Nie da się też jednoznacznie określić wyraźnej na pozór opozycji kształtowanej przez przeciwstawiane sobie wielokrotnie pojęcia — obowiązek, społeczeństwo i serce. Najostrzej zarysuje ją Dziennikarz w dialogu ze Stańczykiem. Po pogrzebie Matki–Ojczyzny — „zostało serce, co woła,/ spłakane u bram kościoła" (II, 238–239), katalogowi negatywnych określeń kojarzących się z hasłem „społem" przeciwstawi „to maleństwo:/ serce pęknione, co krwawi" (II, 362–363). Można by sądzić, że serce jest w tym dramacie ostoją indywidualności, że nie poddaje się napierającym z zewnątrz naciskom społeczności. Ale i taki sąd zostanie wielokrotnie zanegowany. Najpierw demagogicznie przemówi Wernyhora: „Słowo–Rozkaz, Rozkaz–Słowo;/ dla serca

serce gotowo" (II, 1150–1151). Za chwilę sparodiuje to pijackie wyznanie Nosa: „Piję, piję, bo ja muszę,/ bo jak piję, to mnie kłuje;/ wtedy w piersi serce czuję,/ strasznie wiele odgaduję:/ tak po polsku coś miarkuję" (III, 58–62). I dopiero jakby na zakończenie tego ciągu pojawi się liryczna scena, w której Panna Młoda opowie swój sen o podróży do Polski.

Obrazy uprzedzające, jaki będzie przebieg pokazanych w dramacie wydarzeń, słowa powracające jak refreny, krótkie syntetyzujące interpretacje stanu społeczności sportretowanej w dramacie nie zawsze są spójne. Nie mogą stanowić podstaw dla wyeksplikowania ideologicznych czy też politycznych sensów utworu. Sam autor podsuwa zresztą klucz do lektury swojego dramatu. Jak w towarzyszącej dialogom muzyce współbrzmią tu różne tony, nakładają się na siebie różne literackie i teatralne instrumenty. Współistnieją, nie ścierają się. I właśnie to, że żaden wyrazisty obraz nie przeważa i wobec tego nie ma dobrego wyboru, współtworzy tragizm *Wesela.* Wraca więc pytanie, czego on dotyczy, co się właściwie stało w tym świecie wykreowanym ze słów. Próba odpowiedzi znów odsyła do myślenia Wyspiańskiego o istocie teatru. Niewątpliwie już tu obecne są koncepcje, których podsumowaniem stało się *Studium o Hamlecie* – „I aktora, i autora obchodziła TRAGEDIA, dramat ich obchodził, los ludzi, LOS LUDZI, i to tych ludzi, o których mówiła tragedia."[5]

Ludzie w *Weselu* poruszają się między sztywnymi ramami konwencji, poczucia zobowiązania i nieokreśloną tęsknotą za własnym tonem, potrzebą zachowania indywidualności. Postaci dramatu nie są marionetkami, określa je cała skala poglądów, emocji, niepokojów, wewnętrznego napięcia.[6] To napięcie budowane jest przez opozycyjne pary. Z jednej strony dążenie do wielkości, z drugiej — pragnienie malutkiego, prywatnego szczęścia, z jednej — wzniosłość, patos pojęć ogólnych, z drugiej — drobiazgowość codziennego konkretu. Już didaskalia do pierwszego aktu przeciwstawiają pewne dostojeństwo znajdujących się w weselnej izbie przedmiotów nawiązujących do historii, do tradycji rodowych Gospodarza temu, co swojskie, przytulne, zdrobniałe — „Święci obrazkowi, okienko, alkierzyk". Narastający patos II aktu najpierw rozbija biologicznie dosłowna scena umizgów drużbów i Kasi, potem sielankowe marzenia Państwa Młodych o modrzewiowym

[5] S. Wyspiański *Dzieła zebrane*, t. XIII, Kraków 1961, w. 109–111.

[6] Z poglądem o jasełkowym chararakterze postaci w *Weselu* stanowczo polemizował Tadeusz Makowiecki w książce *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955, s. 54–55.

dworku. I autoironia, i świadomość uwikłania własnych marzeń w konkret otaczającego świata pozwalają zachować indywidualność, ostrość widzenia. Rachela umie powiedzieć: „Na skrzydłach myśl moja zwisła;/ szłam przez błoto po kolana" (1, 556–557), a podobne przykłady można by pewnie znaleźć w replikach wszystkich postaci dramatu.

W zetknięciu ze zmaterializowanym nagle światem własnych tęsknot bohaterowie *Wesela* początkowo stawiają opór, nie podejmują narzuconych ról i zadań. Nie przyjmują argumentacji swoich rozmówców, ale z bezradnością uświadamiają sobie własną słabość i zagubienie — i Dziennikarz, i Poeta, i Pan Młody. Cały początek trzeciego aktu pełen jest lęku i gwałtownych, desperackich refleksji na temat: „My jeno znamy połowę/ o sobie — któż resztę wie — ?" (111–112). To w tej bezradności i zmęczeniu bohaterowie *Wesela* stają się nagle bardzo prawdziwi, zwyczajni, wolni od pozy oraz od ironicznego dystansu. A jednak wyrzekając się ról, wyzbywając konwenansów stają się bezbronni i w istocie łatwiej ulegną presji zewnętrznego świata. Bo napór spraw ogólnych nie ustępuje.

Wernyhora dał się zobaczyć już kilku osobom, nie tylko Gospodarza wciągnął w swoje oddziaływanie — niejasne, niejednoznaczne, wielokrotnie kompromitowane w tekście dramatu obrazami przeszłości jako czegoś, co zniewala, niesie martwotę, poddaje żywych dyktatowi umarłych. I w końcu to Kuba nadaje tempo dalszemu biegowi akcji, rozkręca krąg wzajemnych nacisków. Żeby stać się bardziej wiarygodnym, koloryzuje, dorzuca szczegóły o ataku na Moskali, o planowanej rzezi. Jeszcze przez parę scen ważą się szale — czy większą rangę uzyska prawda życiowego konkretu (sceny Radczyni i Dziennikarza, Radczyni i Panny Młodej, Marysi i Panny Młodej, Marysi i Ojca), czy wykreowana z marzeń Sprawa. Wejście Czepca z kosą i nawracający rytm słów zaklęć ostatecznie narzucą wybór. Nikt już nie stawia oporu, ogólnemu nastrojowi poddały się nawet najbardziej sceptyczne kobiety, narasta wzajemna presja. Teraz następuje proces odwrotny, to słowa–hasła — wytężać słuch, Sprawa, dnieje — wciągają ludzi w coś, co powoli staje się niezależne od ich woli i decyzji i od czego nie sposób się uwolnić — „rozpion się nad nimi Los" (III, 1128).

Czar, który zapanuje nad postaciami *Wesela*, płynie najpierw z błękitnego blasku budzącego się dnia. Później z melodii, ogarniającej całą przedstawioną przestrzeń, wygrywanej przez Chochoła na skrzypkach z patyków. Melodii utożsamianej w istocie z podstawowym, pełnym sprzeczności tonem bytu narodowego. Chochoł gra „i — słyszeć się da-

je jakby z atmosfery błękitnej idąca muzyka weselna, cicha a skoczna, swoja a pociągająca serce i duszę usypiająca, leniwa, w omdleniu a jak źródło krwi żywa, taktem w pulsach nierówna, krwawiąca jak rana świeża: — melodyjny dźwięk z polskiej gleby bólem i rozkoszą wykołysany" (s. 228). Melodii więc, której w świecie wartości *Wesela* zanegować nie wolno za cenę przeniewierstwa.

A przecież uchronienie procesów życiowych wymaga obrony indywidualności, wolności reakcji i decyzji, choć równocześnie drugi akt dramatu przywołuje przykład skrajnej postaci indywidualizmu — anarchiczne zaprzaństwo Hetmana. Podporządkowanie się presji potrzeb społeczności grozi unieruchomieniem w symbolicznym myśleniu kategoriami przeszłości, błędnym kołem chocholego tańca, nie pomaga ani rozumieć, ani przekształcać rzeczywistości. Żeby unaocznić to z całą mocą, poeta odwołuje się do niezwykłej metafory — teatr zaklina w obraz. Wyspiański wielokrotnie w swoich dramatach ożywiał zastygłe formy, sprawdzał je w działaniu. Tym razem postąpił odwrotnie. Cały tętniący weselnym rytmem tłum gości zastyga na kształt obrazu — symbolicznego przedstawienia galicyjskiej społeczności. Kiedy Jasiek poustawia ich w pary, stworzą kolejny żywy obraz, jawnie odsyłający do *Melancholii i Błędnego koła* Malczewskiego. Ruszą w taniec, ale nie wrócą do życia. Postacie *Wesela*, skazane na kalectwo rozdarcia, rozpięte między skrajnymi biegunami zniewalającej presji społeczności i nieokiełznanego anarchizmu, nie mogły się obronić, w zasadzie nie miały wyboru. Bo dla tej opozycji nie istnieje w dramacie Wyspiańskiego alternatywa inna niż „skrzecząca pospolitość".

*Maria Prussak*

## O kategorii „wzniosłości" u Wiaczesława Iwanowa*

Zadaniem tego szkicu jest próba rekonstrukcji głównych linii koncepcji wzniosłości w liryce Iwanowa[1]. Zostanie ona przeprowadzona w taki

* Pierwodruk ukazał się w języku rosyjskim pt. *K waprosu o kategorii wozwyszennowo* u Viaceslawa Ivanova, „Cahiers du Monde russe" XXXV (1-2), janvier–juin 1994.

[1] Iwanowowską teorię tragedii, której związek ze wzniosłością jest oczywisty, uwzględniamy tutaj tylko w takiej mierze, w jakiej będzie ona nam przydatna dla rekonstrukcji poglądów Iwanowa na wzniosłość w liryce.

sposób, by koncepcja owa: a) nadawała się do interpretacji jego liryki, b) była porównywalna i dała się przeciwstawić koncepcjom wzniosłości innych autorów i myślicieli. U podstaw tak pojętego zadania tkwi twierdzenie, że ewolucja literatury — od klasycyzmu do współczesnego postmodernizmu — może być — między innymi — interpretowana jako mniej lub bardziej świadomy spór teoretyków i poetów wokół kategorii wzniosłości, rozmaitych i sprzecznych sposobów jej rozumienia i literackich realizacji. W ten sposób pytanie o wzniosłość u Iwanowa przeniesione zostaje w szerszą perspektywę badawczą dotyczącą projektu historii kategorii wzniosłości w literaturze rosyjskiej[2].

Dymitrij Segal zadał mi pytanie w kwestii jednej poważnej trudności związanej z definicją przedmiotu tak szczególnie pojętej historii literatury. Nie można utrzymywać, jakobyśmy dysponowali jedną solidną i jednoznaczną definicją pojęcia „wzniosłości" — jego statusu i funkcji w ramach systemu terminologii estetycznej[3]. Oczywiście, możemy

---

[2] Projekt historii wzniosłości w historii literatury rosyjskiej był inspirowany ożywioną dyskusją wokół tej kategorii, dyskusją, która narodziła się we Francji, Włoszech, krajach anglosaskich i w Niemczech na początku lat 80. dzięki inicjatywie francuskiego filozofa, jednego z „mistrzów-myślicieli" (*maitres-penseurs*) postmodernizmu — Jean- -François Lyotarda. Przedstawił on pierwszą interpretację wzniosłości w artykule *Response a la question: qu'est-ce que le postmoderne* (1981), w: Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris 1988 (potem Lyotard przedstawiał w różnych pracach określone modyfikacje pierwszej koncepcji). Artykuł ten wywołał szereg konferencji i publikacji na temat wzniosłości, z których przytoczę jedynie: Jean-François Courtine i in., *Du sublime*, Paris 1988; a szczególnie pracę Cristine Pries *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn...*, Weinheim 1989, w której zebrane zostały artykuły dotyczące historii wzniosłości u różnych autorów, poczynając od francuskiego przekładu Boileau (1674) *O wzniosłości* autorstwa Pseudo-Longinosa, kończąc na sztuce zachodniej i literaturze francuskiej.

Jedną z pierwszych prób przeniesienia nowej dyskusji o wzniosłości na grunt literatury rosyjskiej wydaje się zachodnioszwajcarskie międzyuczelniane seminarium doktoranckie (Séminaire de troisiéme cycle) na temat postmodernizmu i wzniosłości w literaturach słowiańskich, jakie zostało przeprowadzone w latach 1989/1990 przez Leonida Hellera i przeze mnie w Lozannie i we Fryburgu (Szwajcaria). Materiały jak dotąd nie zostały opublikowane. Pośród nich na szczególną uwagę zasługuje artykuł Aage'a A. Hansen-Löve'a, *Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne* (1989). We wrześniu 1992 roku we Fryburgu odbyła się konferencja na temat wzniosłości w literaturze rosyjskiej od czasów klasycyzmu do połowy XX wieku, będąca jakby przedłużeniem wspomnianego seminarium; jej materiały zostały częściowo opublikowane w czasopiśmie „Wiener Slavistischer Almanach", Band 34, 1994.

[3] Nie jest tajemnicą, że termin „wzniosłość" i problematyka z nim związana wywołują u wielu teoretyków i historyków — szczególnie rosyjskiej literatury odrodzenia — mieszane uczucia i duże wątpliwości; dla jednych kategoria wzniosłości zupełnie się zestarzała i jej stosowanie jest nie na miejscu, szczególnie w stosunku do literatury końca XIX i XX wieku; innym cała ta dyskusja wydaje się w złym guście i szczególnie wątpliwym wymysłem jakichś samozwańców-postmodernistów. Myślę tu przede wszystkim o ustnych dyskusjach z różnymi kolegami, ponieważ, jak dotąd, nowszych publikacji rusycystycznych na ten temat nie ma lub nie są mi znane.

znaleźć dostatecznie ostrożną, elastyczną i pojemną formułę przedmiotu projektowanej przez nas literackiej historii wzniosłości. Mogłaby ona na przykład mówić, że jej przedmiotem będzie zawiły proces przekształcania i interpretacji znaczenia i funkcji wzniosłości w kontekście innych kategorii estetycznych, nawzajem się zwalczających i następujących po sobie w praktyce i teorii literackiej poetyckich i stylistycznych szkół, prądów i okresów. Lecz cała elastyczność takiej formuły nie rozstrzygnie pytania o to, co przyjmujemy za główne znaczenie przedmiotu i podmiotu tego rodzaju pojęciowych i funkcjonalnych przemian.

Na to pytanie możemy na razie odpowiedzieć jedynie w formie założonej hipotezy roboczej, która w ciągu pracy empirycznej nad projektem podlegać będzie przeróżnym modyfikacjom i uściśleniom; poza tym niewykluczone, że zamiast definicji „znaczenia podstawowego" wzniosłości otrzymamy w efekcie tylko narrację o jej rozmaitych znaczeniach, funkcjach i literackich realizacjach. Chciałbym jednak przypomnieć, że z takim dylematem definicyjnym ma do czynienia nie tylko historyk wzniosłości w rosyjskiej (czy każdej innej europejskiej) literaturze, ale także, na przykład, historyk zajmujący się jakimkolwiek gatunkiem literackim. Nikt nie wątpi, że potrzebne są monografie z zakresu historii rosyjskiej liryki, chociaż wszyscy dobrze wiedzą, że byłoby bardzo trudno lub wręcz niemożliwe raz na zawsze określić to, co wydaje się główną i niezmienną treścią pojęcia „wiersza lirycznego".

Nasze wstępne, hipotetyczno-robocze rozumienie podstawowego znaczenia wzniosłości jest następujące: terminem „wzniosłość" określaliśmy od XVIII wieku, i wciąż jeszcze określamy, w najogólniejszym sensie nasz stosunek do tych sfer, które nie są dostępne ani poznającemu rozumowi, ani porządkującej sile harmonijnego piękna. Te obszary wzniosłości w różnym czasie utożsamiano z ponadindywidualną sferą metafizyki, ze wstydliwymi zapadlinami w ludzkiej duszy, z nieogarnioną naturą kosmosu i ziemi, z wielkimi procesami historycznymi, z takimi stosunkami panującymi w życiu, które przerastają jednostkę i wyobcowują ją w nowoczesnych cywilizacjach, itp.

W teorii i praktyce sztuk pięknych oraz sztuki słowa historia wzniosłości, jak wiadomo, pozostaje w związku z procesem odchodzenia estetyki europejskiej od (i jej powrotów do) teologii chrześcijańskiej, jak też z próbami tworzenia oświeceniowej — już nie religijnej —

metafizyki jako przesłanki estetyki (Kant i jego wyznawcy[4]). Wprawdzie wzniosłość nierzadko była utożsamiana z tym, co „święte", ale z czasem coraz częściej oznaczała przeciwieństwo religijnego pojęcia „świętości", pojmowanego w duchu chrześcijańskiej ufności w Boże zbawienie i odpuszczenie grzechów — i w końcu stawała się często nawet surogatem tego, co święte. Próby chrześcijańskiego odrodzenia religijnego, jakie były podejmowane przez niektórych romantyków, realistów, symbolistów i spóźnionych przedstawicieli tradycyjnych poetyk, kończyły się pomyślnie jedynie wtedy, gdy pozostawały w zgodzie z normami i tradycjami dominującej estetyki o charakterze niereligijnym, w tym również z tradycjami wzniosłości. W dyskusjach o wzniosłości spór toczył się wokół wewnętrznej koherencji lub niekoherencji przeżyć człowieka, postawionego przed obliczem wzniosłości, zwłaszcza zaś tych świadomych przeżyć jednostki, która tworzy lub odczuwa „wzniosłość" literackiego czy też innego dzieła sztuki[5].

Wciąż spierano się także o wzajemny stosunek pomiędzy wzniosłością a pięknem artystycznym. Wzniosłość — albo wykluczano z kręgu estetycznych rodzajów piękna, „kategorii estetycznych (lub idei)", takich jak właściwe piękno, brzydota, tragiczność, komiczność, itd., albo przeciwnie — włączano ją w ich skład[6]. Albo też wiązano przejawy wzniosłości w utworze literackim z występowaniem „wznio-

[4] Przeciwstawne dążenie do sekularyzacji „wzniosłości" zostało, między innymi, zaświadczone przez Thomasa Weiskela, który pisze: „In the history of literary consciousness the sublime revives as God withdraws from an immediate participation in the experience of man", chociaż kładzie on nacisk na fakt, że wzniosłość „przekracza to, co ludzkie" („transcends the human") i, co za tym idzie, „ludzka wzniosłość to oksymoron". (Thomas Weiskel *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore-London 1986, t. 2, s. 3; cyt. też w: Louis Wirth Marvick *Mallarmé and the Sublime*, Albany 1986, s. 37).

[5] „Wzniosłymi" określano w różnych czasach najrozmaitsze sfery i gatunki sztuki literackiej: sferę tematyczną (przedstawienie „wzniosłych" bohaterów, heroicznych czynów czy obrazów przyrody, albo — przeciwnie: świadectwo bezradności literackiej wobec tego co niewypowiedzialne, nieobrazowe, nie dające się przedstawić; sferę ukształtowania gatunkowego: albo według zasady literackiej paraleli do wzniosłości („wzniosłe" gatunki, takie jak tragedia, oda, epos), albo według zasady kontrastu w stosunku do nieogarnionej wzniosłości (wybór wyraźnie niemonumentalnych form gatunkowych); jakości kompozycyjne i stylistyczne („wysoki, gromki styl", lub, przeciwnie — literacki „szept"). We wszystkich podobnych wypadkach używa się jednak określenia „wzniosły" najwyraźniej w sensie przenośnym.

[6] Por. tutaj także naukę Ingardena o „jakościach metafizycznych", w: Roman Ingarden *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, którą można interpretować jak teorię wzniosłości zredukowanej do granic dzieła sztuki.

słych" bohaterów i ich „wzniosłych, tragicznych, heroicznych" losów ze „wzniosłymi aspektami przyrody" itp. Albo podawano w wątpliwość związek konieczny między wzniosłością a wymienionymi faktami literackimi, kładąc nacisk na przykład na powiązanie wzniosłości z tym, czego nie da się wypowiedzieć, zobrazować czy w ogóle przedstawić.

Tymczasem można mieć tylko nadzieję, że większość podobnych wahań i sprzeczności pozwoli w końcu zinterpretować się jako symptom wyraźnych napięć, literackiej walki toczonej wokół pojęcia „wzniosłości" oraz dokonującej się ewolucji jego znaczenia i funkcji.

To, co powiedziałem o normatywnej mocy niereligijnych tradycji wzniosłości w próbach odrodzenia literatury i poezji prawdziwie chrześcijańskiej stosuje się także do Wiaczesława Iwanowa. Jak wiadomo, wszelkie starania tego chrześcijańskiego badacza antyku, teoretyka literatury, dramaturga i poety były podporządkowane jednemu wielkiemu zadaniu: zlikwidowania sprzeczności pomiędzy estetyką antyczną i religią chrześcijańską. Nieustannie odsłaniał ich wspólną podstawę, ogólnoludzką potrzebę ukrytą w mistyce i religii, która przejawia się zarówno w mitopoetycznym kulcie boga-człowieka — Dionizosa, jak i wierze w Boga–Człowieka–Chrystusa; zarówno w prawdziwie wzniosłej sztuce, jak też w historycznie ukształtowanych formach odprawiania nabożeństw. Poza tym trudno ocenić, jaka tendencja jest tu silniejsza: dążenie *ex post* do chrystianizowania antyczności, czy też odkrywanie w chrześcijaństwie ogólnoreligijnych i artystycznych pragnień ludzi wszystkich czasów i religii — ściślej mówiąc — pragnienia, aby nieco „spoganizować" chrześcijaństwo.

Choć sam termin występuje w artykułach Iwanowa stosunkowo rzadko, to nie ulega wątpliwości, że idea wzniosłości wiąże się *explicite* z głównymi jego rozmyślaniami na temat twórczości artystycznej i poetyckiej oraz funkcji sztuki słowa w życiu pojedynczego człowieka i zbiorowego życia ludzi.

W centrum mitopoetyckiego rozumienia sztuki przez Iwanowa leży jego teoria wstępowania i zstępowania, wyłożona w artykule *Symwolika jesteticzieskich naczał* (*Symbolika zasad estetycznych*, 1905) (SS I, s. 823-830[7]) i w znacznym stopniu rozszerzona w artykule *O grani-*

[7] Cytuję Iwanowa według wydania brukselskiego: V. Ivanow *Sobranie soczinienij* (dalej — SS), I–IV (planowane są następne tomy), Bruksela 1971 i nast., wymieniam tytuł artykułu, rok pierwszej publikacji, rzymską cyfrą oznaczam tom, arabską — strony.

*cach iskusstwa* (*O granicach sztuki*, 1913 (SS II, s. 628-651)[8]. Wstępowanie i zstępowanie wydają się nieodzownymi aspektami prawdziwej i pełnej ekstazy artystycznej. Właśnie tę teorię Iwanow wiąże, przynajmniej częściowo, z kategorią wzniosłości.

W odniesieniu do sfery estetyki[9] teoria wstępowania i zstępowania staje się teorią natchnienia artystycznego („wstępowanie" człowieka w artyście *ab realibus ad realiora*), natchnienia w dziele sztuki, ucieleśnionego w miłosno-żeńskim pojednaniu tego, co boskie, z substancją danej sztuki („zstępowanie" artysty w człowieku); teorią dotyczącą funkcji dzieła sztuki w tworzeniu mistycznej wspólnoty słuchaczy i widzów.

Wstępowanie i zstępowanie pojmowane jest przez Iwanowa jako zachwyt, ekstaza, uniesienie — jako uzewnętrzniony ruch w górę, w głąb, wszerz i w końcu — w dół, podobnie jak zstępowanie przejawia się w niektórych swoich aspektach jedynie jako odwrotna strona wstępowania. Uzewnętrzniony ruch w górę i w głąb — lub wstępowanie — to uniesienie, ekstaza, wzlot ku temu, co apollińskie, boskie, co ukryte w głębi własnej duszy, poza granicami ciasnego „ja"[10]. „Człowiek w artyście", który odważa się rozpocząć wstępowanie, powinien poświęcić w ofierze swoją indywidualność. „Zachwyt wstępowania umacnia to, co ponadosobowe" (SS. I, s. 828-829). Ta ofiara wymaga od samego początku określonego dionizyjsko-erotycznego nastawienia; stanowi zapowiedź owego boskiego natchnienia, które oczekuje na człowieka w poecie w jego drodze wzwyż.

Wstępowanie *ab realibus ad realiora* urzeczywistnia się w różnych fazach: doprowadza człowieka–mężczyznę w poecie do rozszczepienia, do rozłączenia męskiego pierwiastka *animus* i żeńskiej części jego

[8] Następne ważne dla naszego pytania artykuły Iwanowa: *Poet i czierń* (*Poeta i pospólstwo*; I, s. 709-714); *O suszczniestwie tragedii* (*O istocie tragedii*; II, s. 190-202); *Anima* (III, s. 269-294); *Ein Echo* (III, s. 646-659); *Mysli o poezii* (*Myśli o poezji*; III, s. 660-673) i inne. Moje podsumowanie teorii wstępowania i zstępowania będzie sumaryczne i syntezujące; nie uwzględniam też jej ewolucji.

[9] Teoria wstępowania i zstępowania u Iwanowa nie ogranicza się do problematyki twórczości artystycznej. Raz po raz przybiera ona postać czystej teorii przeżycia mistycznego lub poszerza swe znaczenie do zakresu semiotyki kultury. Niemal zawsze, gdy Iwanow przeciwstawia hellenizm i barbarzyństwo, antyk i chrześcijaństwo, odrodzenie i „schyłkowy" dekadentyzm, idealistyczny i realistyczny symbolizm — niemal zawsze towarzyszy temu teoria wstępowania i zstępowania.

[10] Tutaj Iwanow umyślnie utożsamia apollińskie „poznaj samego siebie", w domyśle — „poznaj błogosławieństwo w sobie", z nauką św. Pawła o Chrystusie, którego tajemnice nosi w sobie każdy wierzący oraz z *transcende te ipsum* św. Augustyna — por. I, s. 823 i II, s. 553.

duszy (*anima*), do wyrojenia się obrazów i wizji, które wykraczają poza granice realności. Na tym etapie poprzestaje wielu twórców liryki, szczególnie symboliści typu idealistycznego (SS, II, s. 639). Dlatego wstępowanie wprowadza w obszar wielkiej metafizycznej pustki (tutaj Iwanow ma chyba na myśli takich poetów jak Tiutczew i Rimbaud). Zuchwałość tego spotkania pozostawia poczucie grzechu.
Poprzez uzewnętrzniony ruch w dół — lub zstępowanie — pełen entuzjazmu „człowiek w poecie" przeistacza się w natchnionego artystę. Jego duch zwraca się ku temu, co ponadosobowe w natchnieniu artystycznym (SS, I, s. 828–829); w jego duszy potęguje się żywioł żeński (*anima*). Lecz artysta może zstępować także w bezosobowy chaos i szaleństwo. Jest to, mówiąc słowami Iwanowa:

sfera chaosu — rejon dwupłciowego, męsko-żeńskiego Dionizosa. (...) Zgroza zstępowania w chaos przywołuje nas najpotężniejszym z głosów, władczym napomnieniem: przywołuje nas, abyśmy się w nim zatracili. [SS, I, s. 828–829]

Innymi słowy, wspomniany aspekt zstępowania staje się nieomal najsilniejszym momentem ekstazy i zachwytu.
W fazie zstępowania artysta z kobiecą wrażliwością i miłością jedna natchniony element boski z materią sztuki (siła Afrodyty). W fazie tej występuje zakaz pastwienia się nad materią sztuki; na przykład, nie wolno mu odkształcać języka zbyt gwałtownymi eksperymentami[11]. Tu koncepcja Iwanowa współbrzmi z dezaprobatą wyrażoną przez Pseudo-Longinosa wobec koturnowego stylu użytego w prawdziwie wzniosłym tekście[12].
Na tym pojednaniu poety z materią sztuki, kończy się przeżycie artystyczne. Dzieło sztuki jedynie pośrednio świadczy o przemilczanej sferze mistycznej — tutaj też przebiega granica sztuki.
Koncepcja wstępowania i zstępowania zbiega się z terminem „wzniosłość" u Iwanowa. W artykule *Symwolika jestieticzieskich naczał* z 1905 roku czytamy:

Wzlatujący orzeł; cofająca się fala; najwyższe napięcie; tajemnicze schody piramid pnące się

[11] Por. tutaj niezwykle ostre „dziesięć przykazań dla poetów", które być może zostały stworzone przez Iwanowa w chwili nieuświadamianej nienawiści do samego siebie. Czytamy w nich między innymi: „Czcić przesłanie własnej sztuki, aby zachować o sobie pamięć na ziemi; nie zabijać słowa, nie cudzołożyć ze słowem (odnosi się to do wszystkich nienaturalnych połączeń słów); uświęcić wzniosłe słowo." (*Sporady IV. O lirykie*, III, s. 120).
[12] Por. Pseudo-Longinos *O górności*, przeł. T. Sinko, w zbiorze: *Trzy stylistyki greckie*, opr. W. Madyda, Wrocław 1953.

z czterech końców świata ku jednemu wierzchołkowi; *sursum corda* górskich szczytów — niewzruszony bieg ziemi [...] — oto wizerunki tej „wzniosłości", która wzywa skryte w naszej głębi „ja": „Łazarzu, powstań". Wzniosłość ta zwraca się ku naszemu ograniczonemu „ja" słowami Augustyna: „Przekrocz samego siebie" (*transcende te ipsum*). [...] „Wzniosłość" w estetyce — o ile reprezentowana jest jako wstępowanie — w swojej istocie przekracza granice estetyki, podobnie jak fenomen religijny. Skrywa ona symbolikę teurgicznej tajemnicy i mistycznej antynomii, których świętą formułą i tajemnym hieroglifem są słowa: „niosący w sobie Boga — pasujący się z Bogiem". [...] Słuszne mocowanie się z Bogiem Izraela wydziera mu błogosławieństwo. Ten, kto ponosi ofiarę, degraduje błogosławieństwo i ustanawia samego siebie nosicielem Boga. [SS, I, s. 823]

Wzniosłość od razu określa się tu jako „fenomen religijny". W ten sposób autor rzuca wyzwanie wspomnianym areligijnym tradycjom dyskusji prowadzonym wokół wzniosłości.

Tak więc wzniosłość określana jest przez Iwanowa jako fenomen religijny, lecz nie w nowotestamentowym duchu Baranka Bożego. Artysta zrównuje się z wielkimi bohaterami Starego Testamentu i antyku, którzy pasowali się z Bogiem — z Izraelem i z Prometeuszem, z buntem Tytana, popełnionym w „grzechu i śmiałej nadziei" (SS, II, s. 160).

W okresie powstania artykułu *Symwolika jesteticzieskich naczał* Iwanow utożsamia wzniosłość ze wstępowaniem, lecz jeszcze bez zupełnego przekonania. Poprzez ostrożną formułę: „Wzniosłość" w estetyce, o ile reprezentowana jest jako wstępowanie (tamże) — autor daje do zrozumienia, że można dostrzec wzniosłość także gdzie indziej, nie tylko w ruchu wstępującym. Potem owym „gdzie indziej" okaże się w ogóle „twórczy zachwyt", utożsamiany z „twórczą ekstazą". Iwanow, powołując się w *Mysliach o poezii* (*Myśli o poezji*; SS, III, s. 657) na późnoantyczny traktat *O wzniosłości* przypisywany Longinosowi (w polskim przekładzie *O górności)* mówi, że jego autor identyfikuje, w duchu Plotyna, zachwyt twórczy z mistyką ekstazy (tamże). Jak widzieliśmy, mistyka „ekstazy" i „uniesienia" związana jest u Iwanowa nie tylko z wstępowaniem, lecz także ze zstępowaniem do piekieł. Jednym słowem, mamy prawo traktować teorię Iwanowa o wstępowaniu i zstępowaniu jako teorię wzniosłości[13].

Ale w skład teorii wzniosłości Iwanowa wchodzi jeszcze jeden moment, którego ścisły związek z jego nauką o wstępowaniu i zstępowaniu jest oczywisty: idea świętej wspólnoty, (*sobornost'*), nazywana

[13] Pośrednio jest to potwierdzone przez komentarz Iwanowa o „wzniosłej budowie" *Raju utraconego* Miltona, który wydaje się specyficznym „uosobieniem energii twórczej" (III, s. 666); uosobienie to Iwanow także wiąże zawsze z „zstępowaniem".

często przez niego słowami „chór", „korowód", itp. Wzniosły poeta Iwanowa składa w ofierze swoją indywidualność nie tylko z powodu pełnego ekstazy uzewnętrznionego ruchu w górę, w głąb i w dół, ale i dlatego, że rozszerza ten ruch na większą wspólnotę ludzką, uświadamiając nam możliwości zbiorowego przeżycia estetycznego.

Mamy tutaj do czynienia nie tyle z estetyzacją prawosławnej idei soborności, ile ze wzbogaceniem jej o nowe aspekty: antyczne i estetyczne. Religijna idea soborności wchodzi w skład nauki wszystkich większych wyznań chrześcijańskich o „jednym, ekumenicznym, powszechnym [katolickim] kościele", o czym mówi nicejski symbol wiary. Dzięki św. Pawłowi Kościół i ogół wiernych to mistyczne ciało Chrystusa (*List do Koryntian*, I, 12, 27 i *List do Kolosan*, I, 18, 24). Właśnie do tej nauki odnosi się pojęcie wspólnoty (*sobornosti*). Łączy się tu stara idea duchowej więzi wszystkich obdarowanych wiarą ludzi z ideą jednego, ekumenicznego, „katolickiego" Kościoła[14]. Wspólnota — to mistyczna, przeniknięta duchem Bożym zbiorowość ludzi. Tę ideę Iwanow ma na względzie także wtedy, gdy mówi o mistycznym anarchizmie lub o wolnej teokracji. Anarchia stanowi dla niego „syntezę bezwarunkowej indywidualności, wolności z początkiem zbiorowego pojednania" (SS, I, s. 89).

Ideę *sobornosti* Iwanow przenosi na grunt sztuki słowa wszystkich epok i wszystkich gatunków. Jego ideałem jest prawdziwie wzniosła; wspólnotowa sztuka słowa.

W odróżnieniu od dramatu, który przechował w swej pamięci gatunkowej obrzędowe źródła (SS, II, s. 200, 205), epika i liryka wydają się gatunkami monologicznymi, wyrazem artystycznego indywidualizmu[15]. Ale Iwanow, sam poeta i teoretyk poezji, od swoich pierwszych kroków w literaturze dąży do odrodzenia wzniosłej, a tym samym wspólnotowej liryki. Na początku rozwijał ideę poezji „ogólnonarodowej", swoistą teorię poezjo-logicznego ugruntowania.

„Symbol tylko wtedy jest prawdziwym symbolem, gdy przemawia językiem utajonym, czyni aluzje i sugeruje coś, co jest niewidzialne(...). Poeta pragnie być jedynym i odosobnionym, lecz jego wolność wewnętrzna to potrzeba wewnętrznego zwrotu i przyłączenia się do rodzinnego żywiołu". (*Poeta i czerń*, *Poeta i pospólstwo*; SS, I, s. 713)

---

[14] W. Iwanow *Religioznoje dieło Władimira Sołowiewa*, III, s. 301; por. też Karl-Christian Felmy *Otthodoxe Theologie der Gegenwart. Eine Einführung*, Darmstadt 1990, s. 147-168.

[15] O „monologizmie, cechującym epos i lirykę", mówi Iwanow w artykule *O suszcziestwie tragiedii* (*O istocie tragedii*; II, s. 192).

Wychodząc z tych wcześniej sformułowanych przesłanek Iwanow rozwijał później swą teorię o micie zbiorowym i o zbiorowym symbolu w poezji.

Jaką chce stać się poezja? Wszechludowa, młodzieńcza, mitotwórcza. Jej droga ku powszechnemu wszechczłowieczeństwu to ludowość [...]. W języku poezji poprzez prostackość współczesnej mowy przebija się z podziemnych korzeni słowo ludowe. [...] Przezwyciężając indywidualizm i zaglądając w twarz boskości napisze na swoim trójnogu słowa: Chór, Mit i Rzeczywistość.
[*O wiesiełom riemieslie i umnom wiesielii — O radosnym rzemiośle i rozumnej radości*; SS, III, s. 76].

Do końca życia Iwanow domaga się, aby poezja liryczna była porozumieniem, kooperacją, kontaktem i komunikacją.
Zatrzymajmy jednak na chwilę nasz przegląd teoretycznych wypowiedzi Iwanowa, aby skupić uwagę na jednym przykładzie jego liryki wzniosłej. Cykl *Hesperydy* (1903) (SS. I, s. 570,585) z tomiku *Kormczije zwiozdy* (*Gwiazdy przewodnie*) — stanowić może ilustrację teorii wstępowania i zstępowania oraz wspólnoty, jeszcze zanim ta teoria została ostatecznie sformułowana.
Zatrzymamy się na pięciu pierwszych częściach cyklu. Pierwszy — *Gołosa* (*Głosy*) — odzwierciedla początkowy natchniony stan duszy poety, jego erotyczne uniesienie i połączenie z ukochaną. Drugi — *Trizna Dionisa* (*Tryzna Dionisa*) przedstawia przyłączenie się *animy* poety do chóru dionizyjsko-orgiastycznego, a trzeci (*Erictis sicus dei*) — wspinaczkę jego samotnego *animusa* ku artystycznym wyżynom, które budzą w nim rozczarowanie rzeczywistością sztuki i wybuchem zuchwalstwa. Czwarty wiersz — *Kumy* — sugeruje ideę zstępowania poety ku sferze ziemskiego piękna, a wraz z tym w pełną chaosu sferę piekła[16]. Piąty, dwuczęściowy wiersz to spektakl, który mówi o przeniknięciu duszy poety do szerszej, ludzkiej wspólnoty. Jego bohater, poeta homoseksualista Terpander, „dostraja dusze do jednostej tonacji", jego pieśni „wtóruje (...) młodość i starość" „piętą i piersią przyjazną", jego „oczyszczający śpiew" „jedna / z wrogim

[16] Moja interpretacja początku cyklu *Hesperydy* musi być tu sumaryczna i syntezująca. Wiersz *Kumy*, po przedstawieniu mistycznego „wstępowania" poety w *Eris sicut dei*, opisuje całkowicie ziemskie wstępowanie poety na wysokości niegdysiejszej „świętej twierdzy " Kum w czasie płomiennego zachodu słońca za morze. Jest to jakby zstępowanie poety z mistycznych wyżyn poprzedniego wiersza w krąg ziemskiej przyrody i odzwierciedlenie jej majestatycznego piękna. Lecz przeżywanie ziemskiego piękna owiane jest mistycznymi reminiscencjami Orki (s. 15), Archerusi (s. 16) i Aldy (s. 21), miejsc antycznych piekieł.

obozem wrogi obóz"[17]. Motyw powtarzających się wstępowań i zstępowań urzeczywistnia się także w następnych częściach cyklu.
Bez względu na całe pogmatwanie, styl cyklu *Hesperydy* swoją wstrzemięźliwością językową rozczarowuje tego, kto oczekuje od poezji wytężonej pracy w słowie. Znajduje się tam wiele komplikacji syntaktycznych i trochę zabiegów słownych, zresztą w duchu starogreckim. Są rzadkie słowianizmy i, co najważniejsze, bezlik antycznych imion i określeń. Lecz styl cyklu *Hesperydy*, choć niewątpliwie trudny, jest uroczyście spokojny, pełen dostojeństwa i daleki od wymuszonych eksperymentów słownych. Poeta dąży do tego, aby dać wzór prawdziwie wzniosłej poezji, której materia i język pełne są natchnienia, co jednak nie prowadzi do deformacji.
W *Hesperydach* idea wzniosło-zbiorowej liryki krystalizuje się — jak zobaczyliśmy — nie tylko na poziomie tematów i motywów lub na poziomie stylu podwyższonego. Odzwierciedla ją ponadto kompozycja cyklu. Poszczególne wiersze symbolizują jakby pojedynczą duszę człowieka i jej wolność. Rozszerzenie pojedynczego tekstu do rozmiaru kompozycji cyklicznej sugeruje w czysto formalny sposób ideę wzniosłości jako wyzwolenie z ograniczeń krępujących indywiduum. Pojedynczy tekst jakby wyrywa się z ram swojej identyczności i triumfalnie przechodzi w inny tekst i w wyżej stojącą cykliczną całość. Kompozycja cykliczna stanowi poetycki ekwiwalent tematu mówiącego o wewnętrznej potrzebie duszy poety powrotu do sakralnej wspólnoty z innymi ludźmi.
Ideę zbiorowo-sakralnej wzniosłości wciela prócz tego jeszcze podkreślona intertekstualność wierszy, bogactwo odwołań do antyku. Dzięki tym ciągłym aluzjom do tradycji starogreckiej mitologii i poezji, liryka poety XX wieku, Iwanowa, wydostaje się z ciasnego, indywidualistycznego osamotnienia, staje się ponadindywidualna i wzniosła.

[17] W związku z tym ciekawa jest nieskomplikowana semantyka budowy metrycznej pierwszych pięciu członów *Hesperyd*. W *Golosach* tematyce erotycznego zbliżenia *animus*a i *animy* odpowiada (4 lub 5 stopowy) trochej, zbliżony do „chóralnego" początku. Następne teksty, aż do pierwszej części *Terpandera* włącznie, napisane są jambem. Ta miara z czasów Archilocha stosowana jest według zasady „osobiście oglądanego" i „osobiście przeżytego" (*Mysli o poezii*, III, s. 654). Na początku cyklu *Hesperydy* jamby towarzyszą raz motywowi rozłączenia żeńskiej i męskiej części duszy w *Triznie Dionisa* (4-stopowy jamb; kobieta natchniona przez bachiczną orgię), w *Eris sicut dei* (6-stopowy jamb; mistyczne wstępowanie mężczyzny w samotności) i w *Kumach* (6-stopowy jamb; samotny mężczyzna w przepięknej ziemskiej naturze), innym razem tematowi „bratobójczej waśni" z pierwszej części *Terpandera* (4-stopowy jamb). Motywowi załagodzenia waśni przedstawionej w chóralnej pieśni *Terpandera* odpowiada przejście do 4-stopowego trocheju w części drugiej *Terpandera*.

Specyficzna intertekstualność i „nieoryginalność" liryki zawartej w *Hesperydach* to jakby czysto literacki gest pełnego ekstazy przełamywania sztucznego indywidualizmu liryki współczesnej — w głąb, w ponadosobową pamięć poezji światowej[18].
Ten pobieżny przegląd teorii Iwanowa i kilka przytoczonych chwytów w jego poezji nie mają być definitywną interpretacją jego koncepcji wzniosłości. Nie wykluczam, że w zestawieniu z innymi koncepcjami wzniosłości różnych okresów, niektóre ukazane tutaj jej cechy okażą się sprzeczne z tradycyjnym rozumieniem wzniosłości. Być moze koncepcja Iwanowa okaże się przeciwstawna innym koncepcjom wzniosłości w następujących planach:

1. W tradycyjnym sporze na temat estetycznego lub nieestetycznego charakteru wzniosłości Iwanow opowiada się za ujęciem jej jako „fenomenu religijnego", usytuowanego poza granicami wąsko rozumianej estetyki. Odróżnia to koncepcje Iwanowa od poglądów niektórych romantyków i postromantyków.
Wypowiedzi Iwanowa o „religijnym" charakterze wzniosłości nie należy utożsamiać zbyt pochopnie z kościelnym chrześcijaństwem, ani też z antycznym pogaństwem. Lecz nie ulega wątpliwości i to, że Iwanowowskie rozumienie wzniosłości sytuuje się bliżej świętości w reliijnym sensie, aniżeli u wielu jego poprzedników (Nietzsche, Wagner), współczesnych (rosyjscy symboliści) i następców (rewolucyjna awangarda lat 1910–20).

2. Według Iwanowa pojęcie wzniosłości odnosi się raczej do przeżyć autora lub odbiorcy niż do morfologii samego dzieła sztuki. Posługując się współczesną terminologią możemy powiedzieć, że wzniosłość jest dla Iwanowa zjawiskiem z zakresu estetyki twórczości (*Produktionsästhetik)* lub estetyki odbioru (*Rezeptionsästhetik*). Pod tym względem istnieje tu zbieżność z poglądami romantyków.

3. Specyficzne wydaje się u Iwanowa pojmowanie funkcji wzniosłej sztuki we wspólnotowym życiu ludzi. „Wszelkie przeżywanie porządku artystycznego wyrywa ducha z ram tego, co jednostkowe" (*Symwolika jesteticzieskich naczał*, SS., I, s. 828-829) — wywyższa go

[18] Jeśli chodzi o istotniejsze dla Iwanowa kategorie Mnemozyne, pamięci, wspomnienia, zob. między innymi jego artykuł *Driewnij użas* (*Prastary strach*; III, s. 92-110); zob. też przedmowę Olgi Deszart, I, s. 132 i nast.

i jednorazowo sprawia, że jest zdolny do uczestnictwa w przeżyciach zbiorowych. Aspekt wspólnoty w koncepcji Iwanowa można przeciwstawić rozmaitym „kolektywistycznym" interpretacjom (Ryszard Wagner, rewolucyjna awangarda, postżdanowowska nauka o wysokim patosie i tragizmie walki klasowej, która znajduje odbicie w wysokiej sztuce prawowiernego socrealizmu). Koncepcja Iwanowa różni się też od tych teorii, w których akcentuje się konflikt podmiotu z ogółem: romantyzm w wydaniu bajronicznym; niektóre z koncepcji późnej historycznej awangardy lub „modernizmu" (Mandelsztam, Charms) i „postmodernizmu" (Jean-François Lyotard[19]).

4. Z teoretycznych wypowiedzi Iwanowa możemy wnioskować, że wszelkie dzieło sztuki przedstawiającej lub słownej może być wzniosłe tylko w sensie przenośnym — zarówno daje ono świadectwo wzniosłości, jak i milczy o „niewysłowionym". W świadectwie tym jest rzeczywiście zawarta istota i funkcja wszelkiego autentycznego dzieła artystycznego.[20] Natomiast jego wzniosłość w przenośnym sensie nie

[19] W związku z tym skomentujemy interpretację kategorii piękna i wzniosłości we wspomnianym artykule Lyotarda (*Response a la question...*). Interpretacja Lyotarda stanowi część jego krytyki pod adresem społeczeństwa w okresie dojrzałego „modernizmu" i rodzącego się postmodernizmu. Kategoria harmonizacji piękna w estetyce potwierdza tendencje totalitarno-kolektywistyczne współczesnego zachodniego społeczeństwa i jego „bohatera" — całościowego, silnego, bezbłędnie funkcjonującego indywiduum. Wzniosłość w sztuce ma przeciwdziałać takiej funkcjonalizacji jednostki we współczesnym społeczeństwie.
Dla Lyotarda, który chętnie odwołuje się do Kanta, kontakt ze wzniosłością powoduje konflikt pomiędzy rozlicznymi zdolnościami poznawczymi i percepcyjnymi człowieka, a tym samym wiedzie do wewnętrznego rozstrojenia i rozszczepienia, prowadzi do rozchwiania duchowej równowagi, stwarza stan schizoidalny. Wzniosłość w sztuce, pojęta głównie jako źródło nieprzedstawialnego, gwarantuje że współczesna jednostka ze swoim wewnętrznym wyobcowaniem nie pozwoli, aby porządek totalnego piękna w nowym społeczeństwie zupełnie nią zawładnął.
Ujawniliśmy u Iwanowa organiczny związek między problematyką wzniosłości, a problematyką jednostki i społeczeństwa, chociaż w swoich założeniach ideologicznych poglądy jego różnią się zasadniczo od przekonań Lyotarda.
Jak wiadomo, Iwanow także krytycznie odnosił się do współczesnego indywidualizmu i bezustannie wzywał, aby „przekroczyć własne «ja»". Dla Iwanowa wyjście z samego siebie oznaczało nie bunt przeciw współczesnemu społeczeństwu, lecz otwarcie się na prawdziwie duchową wspólnotę ludzi w idealnym, nowym, „organicznym" społeczeństwie „wolnej teokracji" albo „mistycznego anarchizmu", które łączyłoby absolutną osobistą wolność ze zbiorową jednością.

[20] Por. też w cyklu *Hesperydy* następny, po *Misteriach poety*, wiersz — *Epirrhema*, gdzie mowa jest o „nieczystym" sercu śpiewaka, który nie został obdarowany „czarem ognistych dźwięków" (SS., I, s. 580).

zna granic[21]. Wzniosłość — „umiejscowiona poza sztuką" (SS., II, s. 212) nie wydaje się kategorią estetyczną w dosłownym znaczeniu. Dlatego też nie występuje tu pytanie o relację między wzniosłością a kategoriami estetycznymi, takimi jak tragizm i komizm, wysokie i niskie, fantastyka, groteska i realizm, monumentalizm i intymność, głębia i powierzchowność, smutek i humor, powaga i ironia. To, jeśli je dobrze odtwarzam, stanowisko Iwanowa wymaga jeszcze bardziej wnikliwej analizy, jak też porównania z innymi koncepcjami wzniosłości. W każdym razie, w liryce Iwanowa wzniosłości, w obu znaczeniach tego słowa, zostały podporządkowane wymienione kategorie estetyczne i wszystkie inne „jakości estetycznie cenne" (terminologia R. Ingardena).

5. To podporządkowanie nie oznacza, że są one estetycznie obojętne. Immanentna poetyka Iwanowa dowodzi, że wzniosłość ma swoją stronę czysto literacką, można nawet mówić o poetyce wzniosłości. Szczególną uwagę warto zwrócić na następujące zagadnienia:
a) Obecność wzniosłości „ponad" tekstem lirycznym u Iwanowa niweluje i wyrównuje potencjalne napięcie pomiędzy różnorodnymi wartościami estetycznymi, w szczególności między gatunkami stylistycznymi samego tekstu, w następstwie czego mamy do czynienia z ciągłą przewagą śmiertelnie wysokiego stylu w liryce Iwanowa. Iwanow zwraca się do przerwanego przez romantyków i realistów (Dostojewski) silnego związku wzniosłości ze stylem wysokim[22]. W ten sposób Iwanow wyodrębnia się spośród większości rosyjskich poprzedników (z wyjąt-

[21] Natomiast sam Iwanow w artykule *Ekskurs: o liriczieskoj tiemie* (*Dygresja na temat liryczny*; SS., II, s. 203-204) rozróżnia dwa typy wzniosłej liryki: apollińskiej (wiersze z trzema tematami, dające wrażenie wysokiej harmonii) i dionizyjskiej („dwutematowe" wiersze, które budzą w duszy słuchacza „trwożliwe lub buntownicze poruszenie" i wpływają na niego oczyszczająco). Powiedzmy, że typ apolliński będzie bliżej spokrewniony z tradycyjnym rozumieniem wzniosłości, aniżeli dionizyjski.

[22] W samej rzeczy, zniszczenie antycznego (a później klasycystycznego) powiązania wzniosłości ze stylem wysokim sięga jeszcze czasów inwazji chrześcijaństwa w duchowość późnego antyku. Nowotestamentowe „pomieszanie stylów" (pełen pokory, niski, „niekształcony" styl przedmiotu i przedstawienia surowej, ziemskiej ludzkiej rzeczywistości (*sermo humilis*) dla wyrażenia idei wzniosłości (*sublime*) narusza antyczną hierarchię stylów i nieprzerwanie wpływa na systemy średniowiecza, baroku, sentymentalizmu, romantyzmu i realizmu. Temu tematowi poświęcona jest znana książka Ericha Auerbacha *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. i wstępem opatrzył Z. Żabicki, t. 1-2, Warszawa 1968, o której jakby zapomina się niekiedy w aktualnych dyskusjach o wzniosłości. Zresztą Auerbach porównuje realizm rosyjskiej prozy XIX wieku „bardziej ze starochrześcijańskim realizmem" i pomieszaniem stylów, aniżeli z realizmem zachodnioeuropejskim tego czasu (s. 484). Za wskazanie tej książki jako znaczącej dla problematyki wzniosłości winien jestem wdzięczność moim przyjaciołom Alfredowi Sproede i Kwirynie Ziembie.

kiem m. in. Tiutczewa), współczesnych (prócz Niemców — Stefana George'a i po części Rilkego) i młodszych naśladowców, którzy albo w ogóle stosunkowo rzadko wkraczali w sferę stylu wysokiego (młoda Achmatowa), albo przeplatali go elementami wyraźnie niewysokimi (Błok, Pasternak), albo też starali się stworzyć współczesny ekwiwalent stylu wysokiego za pomocą nowego, skrajnie niezwykłego języka poetyckiego (Chlebnikow), który niekoniecznie łączy się z ideą wzniosłości. Iwanow narusza dawno ustalone tabu, co tłumaczy agresywne ataki krytyków na jego pierwsze publikacje poetyckie[23]. W liryce Iwanowa (jak i w ogóle w rosyjskiej poezji) stosunkowo trudno jest znaleźć konkretne przykłady poetyckiego lub stylistycznego ekwiwalentu dla tej sfery wzniosłości, która określana jest takimi pojęciami jak niewypowiedziane, niepojęte, nieprzedstawione, nieprzedstawialne (coś w rodzaju lirycznego szeptu, bliskiego niemocie[24]).
Jeśli chodzi o związek wzniosłości ze środkami poetyckimi Iwanowa, to ograniczę się tutaj do kilku hipotez. Wzniosłość w tej sferze odzwierciedla się na przykład w tym, że wielką wagę przywiązuje autor do pojedynczego słowa jako słowa–symbolu, słowa–mitu, słowa–aluzji–do Logosu, słowa–proroctwa, itd. Iwanow mówi wprost o „słowie wzniosłym" (SS., III, s. 120). Lecz w jego immanentnej poetyce słowo w zachwycający sposób wydobywa się ze swojej ciasnej osobności, po pierwsze — odchodzi od związku z ludowymi, ogólnosłowiańskimi korzeniami lub antycznymi wzorcami, po drugie — od przeważającego w liryce Iwanowa podporządkowania „syntaksyzmowi", i po trzecie — unika włączenia we „wzniosły", metryczno-rytmiczny rozmiar, zawierający ideę chóralnego (obrzęd, taniec) i wspólnotowego początku[25].

[23] Por. C. Tschöpl *Viaceslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie*, München 1968, s. 72–76.

[24] Na temat absolutnej ciszy, milczenia, afazji i właśnie szeptu, często występujących w liryce Tiutczewa i szczególnie we wczesnym rosyjskim symbolizmie — por. A. A. Hansen-Löve *Zur Typologie...*, części 6–8.

[25] J. Etkind *Wiucznoje żywotnoje kultury* (*Ob archaiczieskom stylie W. Iwanowa*), „Cahiers du Monde russe et soviétique", XXV, 1, janvier-mars 1984, s. 9-17, zwraca szczególną uwagę na „słowo odosobnione" w liryce Iwanowa i na wpływ tego słowa na Chlebnikowa i Majakowskiego. Związki Iwanowa z awangardą rzeczywiście uprzytamniają to, co potwierdzają jeszcze zdumiewające paralele z przypomnianą przez Etkinda serią odczytów Iwanowa o poetyce, przeprowadzoną w Baku i zapatrywaniami formalistów na język poezji (s. 15-16). Równocześnie należy brać pod uwagę ukryty związek zarówno praktyki poetyckiej Iwanowa, jak i odczytów z Baku z jego teorią wstępowania i zstępowania. Moim zdaniem poetyckie słowo Iwanowa jest jednocześnie konkretnie materialne i abstrakcyjne — z uwagi na to, że wchodzi w rozliczne związki etymologiczne, syntaktyczne i metryczne, stając się „chwiejne" (s. 16) w swoim znaczeniu; słowo powtarza na swoim poziomie proces wychodzenia poety z ram ciasnej indywidualności, jego samotną wspinaczkę i jego „powrót do rodzimego żywiołu", do „nieosobistej" wspólnotowej lub chóralnej łączności z innymi ludźmi.

b) Wykorzystanie przez Iwanowa początku kompozycji cyklicznej jako poetyckiego ekwiwalentu idei wzniosłości i zbiorowości na pierwszy rzut oka wydaje się wyróżniającą cechą jego liryki, lecz ostateczna konkluzja wymagałaby szerokiej analizy porównawczej funkcji jaką pełni cykliczność u innych poetów. Forma cyklu lirycznego jako taka niekoniecznie musi być związana z ideą wzniosłości i duchowej wspólnoty.
c) Fakty te dotyczą podkreślanej wcześniej intertekstualności lub stylizacji na antyczność w liryce Iwanowa. Stylizacja ta ma wyrazić ideę wzniosłości realizującej się zarówno ponad indywidualną oryginalnością i odrębnością, jak i ponad kulturową unifikacją. Lecz i tu przyjdzie przeprowadzić jeszcze szeroką analizę porównawczą funkcji intertekstualności i stylizacji u innych poetów, aby wyodrębnić specyficzne elementy „semantyki antycznej stylizacji" i jej związku z problematyką wzniosłości u Iwanowa.
Jednym słowem, niniejszy artykuł jest niczym więcej, jak pierwszym i wyłącznie rozpoznawczym szkicem, poprzedzającym gruntowniejszą historię wzniosłości w literaturze rosyjskiej.

*Rolf Fieguth*
*tłum. Agnieszka Korniejenko*

## Czy awangarda jest wzniosła?

Do podstawowych pojęć nowoczesnej estetyki zalicza się kategorię wzniosłości, która pojawiła się, jak większość idei europejskiej cywilizacji, w starożytności grecko-rzymskiej. Przykładem jest traktat Pseudo-Longinosa *Peri hypsos* z I w. n. e. o wzniosłym stylu w retoryce, przetłumaczony przez Tadeusza Sinkę i zamieszczony w znanej lekturze akademickiej *Trzy poetyki klasyczne* (o czym traktuje tekst prof. Mieczysława Porębskiego w niniejszym numerze).
Problem wzniosłości, który powrócił w drugiej pol. XVII w. w związku z francuskim tłumaczeniem Pseudo-Longinosa, nabrał aktualności w XVIII w. w obrębie preromantycznej estetyki angielskiej. Dla Edmunda Burke'a wzniosłość jest przeciwstawna pięknu, przejawiającemu się w proporcjonalności, stosowności (*decorum*) i doskonałości. Piękne przedmioty są małe, gładkie, delikatne, wdzięczne

i wytworne. Jeżeli piękno budzi poczucie przyjemności to kontrastująca z nim wzniosłość wywołuje wrażenie przykrości, trwogi, tajemniczości, mocy i nieskończoności. Obiekty wzniosłe, do których zaliczają się wytwory zarówno natury, jak i człowieka, m. in. dzieła sztuki i architektury, cechuje ogrom, przepych, wielobarwność, ale równocześnie — kiedy indziej — surowość i dostojeństwo.

Brzmiąca dzisiaj dość naiwnie teoria Burke'a stanowi podstawę dla dalszych coraz to bardziej wyrafinowanych i hermetycznych definicji (od Kanta poprzez romantyzm i neoromantyzm do modernizmu i postmodernizmu), które w gruncie rzeczy są rozwinięciem jego prostego i rudymentalnego rozgraniczenia proporcjonalności i harmonii od monumentalizmu i ekspresji. A w istocie przeciwstawienie piękna i wzniosłości dawno straciło swój antynomiczny sens, gdyż wzniosłość traktowana jest co najmniej od czasów romantyzmu jako szczególna odmiana piękna, tak jak to zresztą przedstawił prof. Władysław Tatarkiewicz w swoich *Dziejach sześciu pojęć*.

Aktualną modę na problematykę wzniosłości zapoczątkował Jean-François Lyotard, popularnym esejem *Wzniosłość a awangarda*. Punktem wyjścia dla Lyotarda jest jego bardzo arbitralna interpretacja teorii Immanuela Kanta. Dlatego arbitralna, że Lyotard kładzie szczególny nacisk prawie wyłącznie na jedną z tez Kanta, mianowicie na twierdzenie, że odczucie wzniosłości wywołują „negatywne przedstawienia" niefiguratywne, zdolne jedynie ilustrować pojęcia abstrakcyjne, na przykład wyobrażenie nieskończoności. Takie odczytanie teorii Kanta prowadzi Lyotarda do konkluzji o wzniosłym charakterze dwudziestowiecznej sztuki abstrakcyjnej, materializującej niejako Kantowską teorię. Przykładami, które podaje Lyotard są: *Białe na białym* Malewicza, *minimal art* oraz malarstwo Barnetta Newmana, czołowego przedstawiciela nowojorskiego abstrakcjonizmu — najpierw chromatycznego, a później pomalarskiego. Newman, któremu Lyotard poświęcił osobny esej, był autorem znacznych rozmiarów obrazu zatytułowanego właśnie *Vir Heroicus Sublimis* oraz napisanego w 1948 r. artykułu *The Sublime Now* („Wzniosłość teraz").

Obok sztuki *stricte* nieprzedstawiającej, także cała sztuka awangardowa — według Lyotarda — jest wzniosła, gdyż takie jej cechy, jak bezforemność lub wzbudzanie u odbiorcy negatywnych wrażeń — odrazy lub strachu zbliżają ją, jak sądzi, do Kantowskiej idei wzniosłości, która prokuruje perceptorowi współwystępujące odczucia

przyjemności i bólu w odróżnieniu od piękna, przynoszącego widzowi jednoznacznie pozytywną satysfakcję estetyczną.
W swojej analizie uruchamia on oczywiście skomplikowaną pojęciowo i frazeologicznie argumentację, której nie będę szerzej prezentować, odsyłając czytelnika do jego tekstów. Zadanie, które sobie postawiłem w niniejszym krótkim artykule, jest bowiem czymś w rodzaju przetestowania z punktu widzenia historii sztuki jego głównych tez. Z lektury tych artykułów wyniosłem bowiem wrażenie, że twierdzenie o wzniosłym charakterze formacji awangardowej w sztukach wizualnych jest mocno przesadzone. Jest rzeczą przecież znaną, że język pewnych tendencji awangardy, przede wszystkim tych, które określamy jako anty-sztukę lub nurt destrukcyjny — zalicza się do nich również przykład Lyotarda: *arte povera* — programowo wyzbyty jest wszelkich pierwiastków wzniosłości, włączając w obręb dzieła sztuki elementy banalne, trywialne, a nawet wulgarne. Posługiwanie się tzw. stylem niskim wielu badaczy kultury uznało za jedną z głównych cech sztuki XX wieku.
Lekturze tekstu Lyotarda towarzyszy wrażenie, że przedstawiona dość wybiórcza interpretacja Kanta pozbawiona jest kontekstu historycznego. Studiując *Krytykę władzy sądzenia* nie natrafiłem na przykład na bezpośredni związek między wzniosłością a przedstawieniami czasu w dziele sztuki. Natomiast dla Lyotarda struktura czasowa dzieła modernistycznego, nastawionego na teraźniejszość, na „chwilę", ma świadczyć o wzniosłości. Zresztą Kant, analizując pojęcie wzniosłości w duchu preromantycznym, odnosił je przede wszystkim do budzących uczucie fascynacji i lęku zjawisk przyrody, takich jak rozszalały podczas burzy ocean lub przytłaczające swoim ogromem góry. Nie rozwodzi się natomiast szerzej nad zjawiskami artystycznymi.
Jedną z konsekwencji Kantowskiej estetyki wzniosłości, a później jej rozwinięcia w *stricte* romantycznej filozofii i estetyce, był panteistyczny kult natury, stymulujący na gruncie sztuk plastycznych rozwój malarstwa pejzażowego (najbardziej typowymi przykładami jest malarstwo niemieckiego romantyka Caspara Davida Friedricha z jednej strony, i Anglika Williama Turnera z drugiej). Po okresie realizmu i impresjonizmu wzniosłość powróciła w pejzażu symbolicznym przełomu wieku XIX i XX. Należy podkreślić, że zarówno romantyzm jak i symbolizm traktowały wzniosłość jako kategorię estetyczną, czy wprost jako odmianę piękna, a nie, jak w pierwotnym ujęciu, trop re-

toryczny. Takie elementy estetyki romantycznej, jak malowniczość, ekspresyjność, fantastyczność stały się pojęciami pokrewnymi, a nawet synonimicznymi dla wzniosłości.

Romantyczna jej definicja, zainicjowana przez Burke'a i Kanta, trwa dalej w kulturze wieku XX, lecz raczej w obrębie ariergardy artystycznej lub w ramach kultury masowej i popularnej niż w samej awangardzie. Wytropić ją można w monumentalnej architekturze lub rzeźbie pomnikowej, które ze swojej natury predestynowane są do wzniosłego oddziaływania, choćby swoją skalą, jak starożytne piramidy. Współczesne wieżowce mogą być odbierane właśnie w ten sposób. Przypomnijmy również, że Kant twierdząc, iż wyrażające się poprzez formę piękno musi mieć charakter bezinteresowny, zapowiadał modernistyczną i awangardową teorię autonomii dzieła sztuki. Natomiast uczucie wzniosłości, które wzbudza w człowieku „potęga" natury, działa — jak pisał w *Krytyce władzy sądzenia* — dla „celów praktycznego rozumu"[1], a więc wykazuje jednak pewnego rodzaju interesowność.

Wszystkie dwudziestowieczne koncepcje podporządkowujące sztukę celom pozaartystycznym, a w szczególności polityce, chętnie sięgały po efekt wzniosłości, unaoczniając potęgę władzy. Najbardziej skrajnym przypadkiem w tym względzie był hitlerowski *nazistil* lub stalinowski socrealizm. Niemniej jednak występująca w sztuce propagandowej wzniosłość nie ma nic wspólnego z teorią Kanta. Jest raczej stosowana w pierwotnym jej rozumieniu jako figura stylistyczna, jak u Pseudo-Longinosa i jego tłumacza Boileau, niż kategoria estetyczna.

Retoryczny styl wzniosły, który bardzo trafnie określił Tadeusz Sinko jako „górny", najczęściej sięga po patetyczne środki wyrazowe. Obok sztuki państwowej patos cechuje również niektóre dzieła nurtu protoekspresjonistycznego i ekspresjonistycznego. Przykładem jest malarstwo Edwarda Muncha ze sztandarowym jego dziełem pt. *Krzyk*. Znany tekst Stanisława Przybyszewskiego z „Życia", analizujący twórczość Muncha, akcentował w niej właśnie wszystkie elementy wzniosło-patetyczne. Przybyszewski, manieryczno-wzniosłym językiem, opisywał dramat człowieka na tle otaczającej go przyrody. Występujący w literaturze i sztuce skandynawskiej neoromantyczny problem konfliktu twórczej i genialnej jednostki z mieszczańskim

[1] I. Kant *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałecki, Warszawa 1986, s. 168.

społeczeństwem, oraz będący jego konsekwencją postulat powrotu do natury, rozwinął się szerzej w niemieckiej kulturze przełomu wieku XIX i XX, skąd został transplantowany przez Przybyszewskiego na grunt rodzimy.

Bardziej naturalistycznym i anegdotycznym od *Krzyku*, ale za to typowym dla niemieckiego symbolizmu jest obraz *Wiosenna burza* (1899) Ludwiga von Hofmanna, członka Secesji Berlińskiej. Jest to kompozycja dla współczesnego odbiorcy dość zabawna, chociaż kiedy powstawała traktowano ją całkiem serio. Widzimy na jej przykładzie, jak krótka jest droga od wzniosłości do śmieszności. Trójka obejmujących się młodych ludzi obserwuje wiosenny sztorm — rozebrany mężczyzna i dwie na wpół obnażone dziewczyny. Scena wyrażała więc patos wyłamującego się z norm mieszczańskiej moralności człowieka, który przeżywa rodzaj ekstazy w kontakcie z rozszalałymi żywiołami.

Patos wiosennego odrodzenia natury symbolizował na progu wieku XX odrodzenie się nowej sztuki. Była to naczelna idea Secesji Wiedeńskiej i wydawanego przez nią czasopisma „Ver Sacrum" („Święta wiosna"). Obrazy Kolomana Mosera lub Gustawa Klimta (np. jego kompozycje ścienne *Beethovenfries* z budynku Secesji lub *Oczekiwanie* i *Spełnienie* z brukselskiego Palais Stoclet), mimo że operowały nowoczesną formą, były wzniosłe poprzez patetyczny gest, wzorowany na rozwijającym się wówczas nowoczesnym, eksperymentalnym tańcu Isadory Duncan, Ruth Saint-Denis i innych.

Patetyczny gest przedstawianych postaci wykorzystywał Ferdinand Hodler, uważany przez Fritza Burgera w książce *Hodler und Cézanne* za artystę posługującego się typowo niemiecką twardą formą i wzniosłym stylem[2]. W rozprawie Burgera pojawiły się, podobnie zresztą jak w realizacjach Hodlera po 1900 r., treści nacjonalistyczne. Analizując niemiecki patos powoływano się w czasach secesji na wzniosły styl Richarda Wagnera i na dzieła Friedricha Nietzschego. Richard Hamann i Jost Hermand w książce o stylu około r. 1900 określili tę, zainicjowaną wagneryzmem i nietzscheanizmem, tendencję, łączącą nacjonalistyczne treści z patetyczną formą w niemieckim i austriackim malarstwie (Fritz Erler, Albin Egger-Lienz), rzeźbie (Hugo Lederer, Georg Kolbe) i architekturze (Peter Behrens, Fritz Schumacher), bardzo trafnym terminem Monumentalkunst — Sztuka

[2] F. Burger *Cézanne und Hodler*, München 1920 (4 wyd.).

monumentalna[3]. Podobnie wzniosły monumentalizm odnajdujemy w dążeniach do stworzenia polskiej sztuki narodowej w okresie Młodej Polski. Rolę inicjatora odegrał Stanisław Wyspiański.
Nietzsche patronował również rodzącej się awangardzie, zwłaszcza kiedy mówił o sztuce dionizyjskiej (pisał o tym przed laty Michał Głowiński w *Masce Dionizosa*). Utwory Nietzschego recytowali w swoim *atelier* przy Berliner Straße w Dreźnie członkowie grupy Brücke: Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel i Karl Schmidt-Rottluff. Po przeniesieniu się do Berlina także i w ich obrazach powróciła neoromantyczna idea ucieczki od cywilizacji na łono dziewiczej natury, w obsesyjnie powtarzającym się temacie kąpiących się nagich postaci. Innym, na swój sposób wzniosłym, motywem było apokaliptyczne miasto (nazwa serii obrazów Ludwiga Meidnera), z tym, że raczej ukazywały one to, co można byłoby określić patosem destrukcji. Motyw ulicy berlińskiej i prostytutek z kompozycji Kirchnera jest dobrym przykładem na dwuznaczny związek wzniosłości i dekadencji.
Jeżeli bowiem w architekturze lub rzeźbie ekspresjonistycznej, której trafnym przykładem jest *Klęcząca* Wilhelma Lehmbrucka, nie mówiąc już o poezji, literaturze, teatrze i filmie, spotykamy często wzniosłą stylistykę i patos jako środek wyrazu — jedno z efemerycznych czasopism ekspresjonistycznych nazywało się „Das Pathos" — to właśnie w malarstwie ekspresjonistycznym, pochodzącym zwłaszcza z okresu sprzed I wojny światowej, spotykamy stosunkowo mało śladów wzniosłości i patetyczności. W zamieszczanych w berlińskim „Sturmie" recenzjach z wystaw ekspresjonistów podkreślano raczej ich odchodzenie od modelu malarstwa naturalistycznego i anegdotycznego w stronę problematyki czysto formalnej, inspirowanej międzynarodową awangardą — fowizmem, kubizmem i futuryzmem.
Obok środowiska berlińskiego, drugim ważnym ośrodkiem ekspresjonizmu niemieckiego było Monachium, gdzie działała grupa Neue Künstlervereinigung i Der Blaue Reiter. Kontynuacja neoromantycznych koncepcji łączenia wzniosłości z kultem natury uchwytna jest w pracach przedstawiających zwierzęta Franza Marca lub w nawiązywaniu do górskiego folkloru w obrazach na szkle Gabrieli Münter. Najsilniejszą jednak osobowością w tym środowisku był Wassily Kandinsky, twórca malarstwa abstrakcyjnego. Na jego przykładzie może-

[3] R. Hamann, J. Hermand *Stilkunst um 1900*, München 1977.

my sprawdzić tezę Lyotarda o wzniosłym charakterze malarstwa niefiguratywnego.

Kiedy mówimy o odbiorze dzieła sztuki, musimy się liczyć zawsze z subiektywnością osądu. Jeżeli rozprawa *Über das Geistige in der Kunst* Kandinsky'ego z 1912 r., która jest — jak to wykazał Sixten Ringbom[4] — rodzajem traktatu teozoficznego, porusza bardzo wzniosłe i patetyczne tony, to jego malarstwo abstrakcyjne nie budzi żadnych podniosłych emocji ani egzaltacji. Obrazy z lat 1909–1914 — nie wszystkie one są zresztą w pełni nieprzedstawiające — cechuje prawie doskonała harmonia i równowaga kolorystyczna. Ich odbiór przynosi głęboką satysfakcję estetyczną. Nie ma mowy o „negatywnych" odczuciach, o których mówi za Kantem Lyotard. Wydaje się zatem, że idea wzniosłości jest literacką koncepcją, którą trudno odnaleźć w praktyce czysto malarskiej.

Poczucie równowagi, harmonii i piękna — oczywiście nie w klasycznym rozumieniu tego terminu, lecz w nowoczesnym pojmowaniu — jest cechą kompozycji wszystkich pierwszych wielkich abstrakcjonistów, obok Kandinsky'ego również Pieta Mondriana i Kazimierza Malewicza. Chociaż intelektualno-teoretyczną podstawą ich twórczości był swoisty mistyczny synkretyzm, o którym pisał wspomniany powyżej Ringbom, a w polskiej literaturze fachowej Piotr Piotrowski[5], a więc pewnego rodzaju tradycja romantyczna, to w praktyce malarskiej realizowali oni program autonomii malarstwa. Zupełnie inaczej odbieram więc ich obrazy niż Lyotard, dla którego są one przykładami na domniemaną awangardową wzniosłość. Przyczyna tej rozbieżności tkwi według mnie w tym, że wzniosłość daje się odczytać w malarstwie jedynie poprzez temat. Każda kompozycja nieprzedstawiająca, niekiedy wbrew intencji artysty, pragnącego przełamać obowiązującą w danym czasie normę estetyczną, prędzej czy później odbierana jest jako płaszczyzna dekoracyjna. Służy więc kontemplacji, a więc pięknu w Kantowskim rozumieniu.

Wyznaczona przez Burke'a jeszcze w XVII w. antynomia piękna i wzniosłości nie opiera się na powszechnie uznanych przeciwieństwach. Antonimem piękna jest brzydota. Natomiast dla pojęcia wzniosłości, lub według Sinki „górności", musielibyśmy utworzyć

---

[4] S. Ringbom *Kandinsky und das Okkulte*, w: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896-1914*, München 1982, s. 85-101.

[5] P. Piotrowski *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985, a szczególnie rozdział *Teorie transcendencji formy*, s. 58-90.

antynomiczny neologizm — coś w rodzaju „upadłości" lub „dolności". Dla stylu „wysokiego" przeciwstawnym jest przecież styl „niski": Bachtinowski „materialno-cielesny dół", a więc groteska. To, co przesadnie wzniosłe i górnolotne, narażone jest na łatwą „degradację", ta czyli „zniżenie". Dziewiętnastowieczne koncepcje groteski, choćby zarysowana przez Viktora Hugo we wstępie do *Cromwella*, zawsze dostrzegały jej antynomiczny związek ze wzniosłością. Bez wzniosłości nie byłoby groteski, tak jak bez poważnego utworu niemożliwa byłaby jego parodia. Wzniosłego króla parodiuje groteskowy błazen.
Groteskowość staje się popularna w sztuce przełomu XIX i XX wieku, w symbolizmie i ekspresjonizmie, u Jamesa Ensora, samotnika z Ostendy, u Alfreda Kubina, członka Neue Künstlervereinigung i Der Blaue Reiter, a także w inspirowanym prozą Romana Jaworskiego malarstwie Witolda Wojtkiewicza. U tego ostatniego „poważna groteska" współistnieje z elementami pokrewnymi wzniosłości, takimi jak baśniowość i celebralność. Jest to typowa dla dwudziestowiecznej teorii sztuki kontaminacja patosu i komizmu, wzniosłości i groteskowości, nawiązująca do pierwotnych przed-dziewiętnastowiecznych estetyk i występująca w komedii *dell'arte*, której renesans i twórcza recepcja nastąpiła w czasach modernizmu i wczesnej awangardy (różowy okres Picassa, *Pietruszka* Igora Strawińskiego, malarstwo Tadeusza Makowskiego i in.).
Ironia i groteska, a więc swoista anty-wzniosłość, szczególnie silnie zaznaczyła się dopiero w pokoleniu Marcela Duchampa (1887–1968), Kurta Schwittersa (1887–1948) i Stanisława Ignacego Witkiewicza (1885–1939), którzy, każdy na swój sposób, byli związani z ruchem dadaistycznym, o czym odnośnie Witkacego pisał Wojciech Sztaba w znakomitej książce *Gra ze sztuką*[6].
Witkacy i Duchamp chętnie sięgali po wątki parodystyczne, aby w ten sposób zneutralizować podniosłą i nadętą stylistykę modernistyczną i wczesnoawangardową. Obok symbolizmu i młodopolszczyzny myślę m. in. o bardzo podniosłej tonacji manifestów futurystów włoskich i francuskich z Section d'Or, podjętej po wojnie przez konstruktywistów radzieckich, głoszących swoistą religię nowoczesności. Marcel Duchamp pisał w jednym z listów, że odczuwał świadomą konieczność „wprowadzania wesołości, lub przynajmniej humoru, do

[6] W. Sztaba *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982.

tematu także poważnego"[7]. Późniejsze liczne egzegezy twórczości Duchampa na ogół pomijają jej groteskowo-parodystyczny aspekt, koncentrując się na faktycznych lub domniemanych treściach alchemiczno-kabalistycznych. Sam Lyotard również zapomina o komiźmie, kiedy konfrontuje *Wielką szybę* i *Etant donnés* Duchampa z pracami Barnetta Newmana.

Natomiast na kontaminacji przeciwieństw groteskowości i wzniosłości zbudowana jest estetyka surrealistyczna. Jest to zresztą zrozumiałe, zważywszy w jakim stopniu nadrealizm opierał swoje podstawy światopoglądowe na psychoanalizie Zygmunta Freuda i jego teorii sublimacji libido w sztuce. Przykładem najbardziej reprezentatywnym, potwierdzającym współistnienie elementów wzniosłej, a nawet bombastycznej stylistyki, z elementami groteskowymi i obscenicznymi są obrazy Salvadora Dali, chociaż podobne cechy występowały u większości surrealistów, trwając dalej po drugiej wojnie światowej w tzw. realizmie fantastycznym i w malarstwie metaforycznym.

Tak samo niegeometryczny abstrakcjonizm powojenny, nawiązujący do ekspresjonizmu, zawdzięcza wiele surrealistycznej teorii zapisu automatycznego. Niemniej jednak jest dyskusyjne czy amerykański abstrakcyjny ekspresjonizm, którego przedstawicielem był właśnie Barnett Newman, to trafny przykład wzniosłości, jak chciałby tego Lyotard. Za interpretacją Lyotarda może świadczyć skłonność Amerykanów do wielkich formatów oraz ich zainteresowanie kulturą i magią indiańską, które wykazywał m. in. Jackson Pollock. Pomimo neoromantycznych treści, które znane są na podstawie teoretycznych wypowiedzi artystów i krytyków, same ich dzieła, które straciły po latach swój prowokacyjny charakter, są odbierane w kategoriach dekoracyjnych. Realizując główne założenia estetyki dwudziestego wieku, jakim jest zasada autonomii dzieła sztuki, dostarczają one satysfakcji wizualnej, którą zdefiniować można w kategoriach swoistego, nowoczesnego piękna, podobnie zresztą jak późniejszy pomalarski, „zimny" abstrakcjonizm lat 60., w tym *pop-art* i *minimal art*.

Natomiast powołujący się w znacznym zakresie na twórczość Marcela Duchampa nurt antymalarski, który rozwinął się zwłaszcza po 1960 r. „od pop-artu do sztuki konceptualnej" (używając tytułu popularnej książki Urszuli Czartoryskiej), a także akcjonizm i instala-

[7] M. Duchamp *Duchamp de signe. Ecrits*, Réunis et présentés par M. Sanouillet, Paris 1975, s. 235.

cjonizm lat ostatnich, wykazują — jak było to powiedziane na początku tego tekstu — skłonności do demistyfikacji i dekonstrukcji. Neoawangarda — termin Stefana Morawskiego — przejawia upodobania raczej do poetyki wulgarności lub groteskowości niż do wzniosłości, którą analizowali klasycy europejskiej estetyki.

Na koniec niniejszego artykułu pozwolę sobie na osobistą dygresję. Kiedy dwadzieścia lat temu oglądałem w Musée National d'Art Moderne 9 Biennale Paryskie, które było poświęcone zagadnieniu mediów, aby odpocząć od szczególnie zgiełkliwych manifestacji tejże neoawangardy, poszedłem do sąsiadujących z salami ekspozycyjnymi pomieszczeń muzealnych. Tam właśnie ascetyczne kompozycje Mondriana, zbudowane na zasadzie bardzo subtelnej równowagi pionów i poziomów, zwróciły moją uwagę swoim harmonijnym pięknem.

*Tomasz Gryglewicz*

# Prezentacje

*Jean-François Lyotard*

## Wzniosłość i awangarda

**1.** W latach 1950-51 Barnett Baruch Newman maluje płótno o wymiarach 2,42 m na 5,42 m, które nazywa *Vir heroicus sublimus*. Jego trzy pierwsze rzeźby z początku lat 60-tych noszą tytuły: *Here I, Here II, Here III*. Inny obraz nazywa się *Not Over There, Here*, dwa obrazy są zatytułowane *Now*, dwa inne — *Be*. W grudniu 1948 roku Newman pisze esej zatytułowany: *The Sublime is Now*.

Jak rozumieć, że wzniosłość — mówmy tymczasem „przedmiot doświadczenia wzniosłego" — jest tutaj i teraz? Czy nie jest istotne dla tego uczucia, że — wprost przeciwnie — odsyła ono do czegoś, co nie może zostać pokazane, albo, jak mówił Kant, przedstawione (*dargestelt*)? W *Prologue for a New Esthetic*, krótkim, nieskończonym tekście z końca 1949 roku, Newman pisze, że w swych płótnach nie przywiązuje uwagi ani do „manipulacji przestrzenią, ani do obrazu, lecz do wrażenia czasu". Nie chodzi, dodaje, o czas pełen uczuć nostalgii, wielkich dramatów, związków i historii, który był stałym tematem malarstwa. Tekst urywa się na tym zaprzeczeniu.

O jaki czas chodziło, czym było owe *now*, które Newman miał na myśli? Thomas B. Hess, jego przyjaciel i komentator, sądzi, że można pisać o tym czasie jako o Makom lub Hamakom tradycji hebrajskiej, jako o *la*, miejscu, siedzibie, które jest jednym z imion nadanym Panu Bezimiennemu przez Torę. Nie wiem wystarczająco

dużo o Makom, aby móc twierdzić, że to właśnie o nim Newman myślał. Ale któż wie wystarczająco dużo o *now*? Newman z pewnością nie miał na uwadze „chwili obecnej", takiej, która stara utrzymać siebie między przyszłością a przeszłością, i jest przez nie obie pożerana. „Teraz" jest jedną z „ekstaz" czasowości analizowanych od Augustyna po Husserla przez myśl, która usiłowała stworzyć czas wychodząc od świadomości. *Now* Newmana, proste *now*, pozostaje świadomości nieznane i nie jest dla niej konstytuujące. Jest raczej tym, co ją zbija z tropu, odwodzi od niej samej, tym, czego nie umie ona pomyśleć, a nawet tym, o czym zapomina, aby siebie ukonstytuować. Tym, czego nie potrafimy pomyśleć, jest to, że coś się zdarza. Albo raczej i prościej: że zdarza się...Nie wielkie wydarzenie, w rozumieniu mediów. I nawet nie małe. Po prostu zdarzenie.

Nie chodzi tu o pytanie o sens i realność, dociekające co się zdarza i co to znaczy. Zanim zapytamy, co to jest, co to oznacza, przed *quid*, trzeba „wpierw" — by tak rzec — aby „się zdarzyło", *quod*. Aby „zdarza się" zawsze, by tak rzec, „poprzedzało" pytanie o to, co się zdarza. A raczej pytanie poprzedza samo siebie. Albowiem „aby się zdarzyło" jest kwestią wydarzenia, a dopiero „następnie" kwestia dotyczy wydarzenia, które się właśnie zdarzyło. *Zdarza się* jest raczej „wpierw": czy zdarza się, czy jest, czy jest to możliwe? Dopiero „następnie", poprzez zapytanie, określa się punkt: czy zdarza się, że to lub tamto, że to jest to lub tamto, czy możliwe jest, że to lub tamto?

Wydarzenie, okoliczność, to, co Martin Heidegger nazywał *ein Ereignis*, jest nieskończenie proste, lecz jego prostota jest dostępna tylko w obnażeniu. To, co nazywa się myślą, powinno ulec rozbrojeniu. Istnieje tradycja i instytucja filozofii, malarstwa, polityki, literatury. „Dyscypliny" te mają również dalszą przyszłość pod postacią Szkół, programów, projektów badawczych, „tendencji". Myśl ćwiczy się w nich na tym, co jest przyjęte; chce ona to coś rozważyć i przekroczyć. Chce określić to, co zostało już pomyślane, napisane, namalowane, uspołecznione, aby określić to, co jeszcze nie zostało. Wiemy o tym, jest to nasz chleb codzienny. Chleb wojenny, żołnierski suchar. Ale owo poruszenie w szlachetnym sensie słowa (*Agitation* jest słowem, jakim Kant oznacza działanie umysłu, który zdolny jest do sądu i sąd wydaje) możliwe jest wtedy tylko, gdy pozostaje do określenia coś, co jeszcze określone nie zostało. Można usiłować to określić budując system, teorię, program, projekt, i usiłować należy.

Poprzez antycypację. Można też pytać się o „resztę", uznając nieokreśloność za punkt, o który pytamy.
Dyscypliny i instytucje myśli zakładają z góry, że nie wszystko zostało powiedziane, zapisane, zarejestrowane. Słowa usłyszane czy wypowiedziane nie są ostatnimi. „Po" zdaniu, „po" kolorze, zdarza się jeszcze jakieś zdanie, jakiś kolor. Nie wiadomo jakie. Sądzimy, że wiemy, jeśli ufamy regułom, które pozwalają wiązać zdanie ze zdaniem, kolor z kolorem, i które zachowały się właśnie we wspomnianych instytucjach przeszłości i przyszłości. Szkoła, program, projekt oznajmiają, że po takim a takim zdaniu konieczne jest to a to zdanie, lub chociaż ten a ten rodzaj zdania, że ten a ten rodzaj jest dozwolony, a to czy tamto zdanie zabronione. Dotyczy to zarówno malarstwa, jak innych działań myśli. Po jednym dziele malarskim konieczne, czy dozwolone, czy zabronione, jest inne. Po takim kolorze — taki kolor; po takiej kresce — taka kreska. Nie ma zasadniczej różnicy między awangardowym manifestem a programem Akademii Sztuk Pięknych, gdyby je rozważać ze względu na ich stosunek do czasu. Jeden i drugi są wyborami wobec tego, co byłoby dobrze, żeby zdarzyło się następnie. Ale zarówno jeden jak drugi zapominają o następującej możliwości: że nic się nie zdarza, że słów, kolorów, form, bądź dźwięków brakuje, że zdanie jest ostatnim, że chleb nie jest codzienny. Malarz ma do czynienia z tym brakiem przy powierzchni plastycznej, muzyk przy powierzchni dźwiękowej, myśliciel przy pustyni myśli, itd. Nie tylko znajdując się przed białym płótnem czy białą stronicą, na „początku" dzieła, lecz za każdym razem, gdy coś każe na siebie czekać i staje się zatem kwestią, przy każdym zapytaniu, przy każdym „a co teraz".
Z ewentualnością, że nic się nie zdarzy, wiąże się często uczucie trwogi. Jest to pojęcie przywoływane przez współczesne filozofie egzystencji i podświadomości. Nadaje ono oczekiwaniu, o które chodzi — jeśli to o oczekiwanie chodzi — wartość w zasadzie negatywną. Jednak oczekiwaniu może towarzyszyć także przyjemność, choćby przyjemność spotkania z nieznanym, a nawet radość, radość — mówiąc słowami Barucha Spinozy — którą wywołuje rozrost bytu powodowany wydarzeniem. Jest to — wielce prawdopodobnie — uczucie sprzeczne. W każdym razie jest ono znakiem, samym znakiem zapytania, sposobem, w jaki *Zdarza się* powstrzymuje się i siebie zwiastuje: *Czy zdarza się*? Pytanie można ukształcać na wszystkie tony, jak

powiedziałby Derrida. Ale znakiem zapytania jest „teraz", *now*, jako uczucie, że może się nic nie zdarzyć: nicość teraz.
To sprzeczne uczucie, przyjemność i ból, radość i trwoga, egzaltacja i depresja, zostało w Europie ochrzczone (albo ochrzczone na nowo), między XVII a XVIII stuleciem, imieniem wzniosłości. W grze o to imię los poetyki klasycznej doznał klęski; w tym imieniu estetyka obroniła swoje prawa krytyczne do sztuki, i zatryumfował romantyzm, czyli nowoczesność.
W kompetencjach historyka sztuki leży wyjaśnienie, w jaki sposób imię wzniosłości powraca w latach 40-tych pod piórem żydowskiego malarza z Nowego Jorku. Słowo wzniosłość jest powszechnie używane w codziennej francuszczyźnie, oznaczając to, co wywołuje zdziwienie (mniej więcej tak, jak amerykańskie *great*) i podziw. Ale idea, którą konotuje, należy także do najbardziej rygorystycznej od dwuchset lat refleksji nad sztuką. Newman wie o estetycznej i filozoficznej stawce, z jaką wiąże się słowo wzniosłość. Czytał *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* Edmunda Burke'a. Krytykuje nadto, wedle niego, „surrealistyczne" opisanie przez Burke'a dzieła wzniosłego. Znaczy to, że Newman uważa, iż surrealizm zbyt wiele zawdzięcza preromantycznemu czy romantycznemu podejściu do nieokreśloności. Kiedy szuka zatem wzniosłości w tu i teraz, zrywa z elokwencją sztuki romantycznej, lecz nie odrzuca jej podstawowego zadania: ekspresja pikturalna (albo inna) ma być świadkiem niewyrażalnego. Niewyrażalne nie istnieje w jakimś „tam", w innym świecie, w innym czasie, lecz w tym mianowicie: że się zdarza (coś). W określoności sztuki pikturalnej nieokreślonością (owym zdarza się) jest kolor, obraz. Kolor, obraz jako okoliczność, wydarzenie, nie są wyrażalne, i o tym właśnie ma nieokreśloność świadczyć.
Aby być wiernym temu przemieszczeniu, na którym polega być może cała różnica między romantyzmem a „nowoczesnym" awangardyzmem, należałoby przełożyć *The Sublime is Now* nie jako: Wzniosłość jest teraz, lecz jako: *Teraz, taka jest wzniosłość*. Nie gdzie indziej, nie w górze, nie w dole, nie wcześniej, nie później, nie niegdyś. Tutaj, teraz, zdarza się, że..., i to jest obraz. To, że tutaj i teraz jest ten obraz niż raczej nic — jest właśnie wzniosłe. Wyrwanie się z inteligencji, która dąży do ujęcia rzeczy w swe karby, jej rozbrojenie, wyznanie, że to, że zdarzenie malarskie nie było konieczne, ani nawet przewidywalne, obnażenie poprzedzające *Czy zdarza się*?, uchronienie (*la garde*) wydarzenia „przed" (*avant*) wszelką obroną, ilustracją czy

komentarzem, uchronienie (*la garde*) „zanim" (*avant*) się przyjmie gardę, i zanim się spojrzy (*regarde*) pod egidą *now* — jest właśnie rygorem awangardy. W określoności sztuki literackiej ten wymóg wobec *Czy zdarza się*? znajduje jedno z najbardziej rygorystycznych wcieleń bodaj w *How to Write* Gertrudy Stein. Jest to wciąż wzniosłość w pojęciu Burke'a i Kanta, lecz nie jest to już ich wzniosłość.

**2.** Powiedziałem, że sprzeczne uczucie, jakim oznajmia siebie i siebie uniedostępnia nieokreśloność, było stawką refleksji nad sztuką od końca XVII do końca XVIII wieku. Wzniosłość jest być może tym trybem wrażliwości artystycznej, który cechuje nowoczesność. Paradoksem jest, że została ona poddana pod rozwagę literatom (i była energicznie broniona) przez pisarza francuskiego, którego historia literatury sytuuje wśród najżarliwszych defensorów klasycyzmu Starożytników. W roku 1674 Boileau ogłasza *Sztukę Poetycką*, a także swój przekład, czy też transkrypcję *Péri tou hupsou, O wzniosłości*. Jest to traktat, a raczej esej, przypisywany niejakiemu Longinosowi, którego tożsamość długo pozostawała niejasna, i którego życie przypadać miało na schyłek I wieku naszej ery. Autor jest retorem. Uczy przede wszystkim sposobów, którymi posługuje się mówca, aby przekonać swych słuchaczy bądź nimi wzruszyć. Dydaktyka sztuki oratorskiej wpisuje się w tradycyjną problematykę począwszy od Arystotelesa, poprzez Cycerona i Kwintyliana. Wiązała się z instytucją republiki: potrzebą umiejętności przemawiania na zgromadzeniach i przed trybunałami. Można by się spodziewać, że tekst Longinosa sięgnie po maksymy i rady przekazywane przez tę tradycję, powielając dydaktyczną formę *techné rhétorike*. Otóż ekonomia tekstu wydaje się dotknięta jakąś niepewnością, tak jakby jego temat: wzniosłość, nieokreśloność, naruszały projekt dydaktyczny. Nie mogę w tym miejscu analizować tego falowania. Boileau i liczni komentatorzy dostrzegają je wyraźnie i konkludują, że o wzniosłości można prawić tylko w stylu wzniosłym. Longinos usiłuje zdefiniować wzniosłość w dyskursie; jest ona, rzecze, niezapomniana, nieodparta, a zwłaszcza daje dużo do myślenia, „wiele z niej wynika refleksji" (*hou polle anathéoresis*). Próbuje także określić źródła wzniosłości w etosie mówcy, w jego patosie, w różnych zabiegach dyskursu: figurach, doborze słów i rejestrach wypowiedzi, w kompozycji. Stara się tym samym przestrzegać kanonów omawianego gatunku (retoryka, poetyka, polityka), mającego dostarczyć praktykom wzoru. Jednakowoż systematycznemu wykładowi retoryki czy poetyki stają

na drodze poważne przeszkody, gdy w grę wchodzi wzniosłość. Istnieje na przykład, pisze Longinos, wzniosłość myśli, która zaznacza się niekiedy w mowie niezwykłą prostotą wyrażenia, tam, gdzie spodziewać się można, zważywszy uczoną postać mówiącego, czegoś bardziej uroczystego; albo też zaznacza się zgoła milczeniem. To milczenie można uznać również za figurę. Należy wszak przyznać, że jest ona spośród figur najbardziej nieokreśloną. Cóż jednak pozostaje z retoryki (jak i z poetyki), kiedy w przekładzie autorstwa Boileau retor oznajmia, że gdy chcemy osiągnąć efekt wzniosłości, „najznakomitszą figurą jest ta, która pozostaje całkiem w ukryciu, tak, że nie rozpoznajemy wcale, że jest ona figurą"? A może istnieją zabiegi, mające ukryć figury, istnieją figury zacierania figur? Jak odróżnić figurę ukrytą od nie-figury? I czym jest nie-figura? Kolejnym istotnym ciosem wymierzonym w funkcję dydaktyczną wydaje się ponadto stwierdzenie: dyskurs, który jest wzniosły, przystaje na wady, błędy smaku, formalne niedoskonałości. Na przykład styl Platona jest napuszony, pełen nadęcia, wymuszonych metafor, krótko mówiąc Platon jest manierystą czy pisarzem barokowym, jeśli porównać go z Lizjaszem; podobnie mają się rzeczy, gdy porównać Sofoklesa z Ionem, a Pindara z Bachylidesem; ale Platon, tak jak Sofokles czy Pindar, jest wzniosły, a pozostali są tylko doskonali. Uszczerbek w profesji jest zatem wybaczalny, jeśli jego ceną jest „prawdziwa wielkość". Wielkość dyskursu jest prawdziwa, kiedy niesie świadectwo niewspółmierności myśli ze światem rzeczywistym.

Czy do tej analogii skłania transkrypcja dokonana przez Boileau, czy wpływ młodego chrześcijaństwa na samego Longinosa? To, że wielkość umysłu nie jest z tego świata, przypomina niezmiennie Pascalowskie rozróżnienie porządków. Doskonałość wymagana w dziedzinie *techné* nie jest w sposób konieczny cnotą w materii wzniosłego uczucia. Longinos posuwa się nawet do przytoczenia — jako przykładu efektu wzniosłego — zaburzeń w składni, która uchodzi za naturalną i rozumną. Co do Boileau, w przedmowie do tekstu Longinosa z roku 1674, i w jeszcze większym stopniu w uzupełnieniach z roku 1683 i z roku 1701, oraz w *X-tej Zadumie* opublikowanej po jego śmierci w 1710 roku, potwierdza on ostatecznie zerwanie z klasyczną instytucją *techné*: wzniosłości się nie wykłada i dydaktyka jest wobec niej bezsilna; wzniosłość nie wiąże się z regułami dającymi się określić przez poetykę; wymaga tylko, aby czytelnik lub słuchacz miał zrozumienie, smak, i „czuł, co czują wpierwej wszyscy". Boileau zajmuje

w ten sposób to samo stanowisko, co ojciec Bouhours, który w 1671 roku mówił, że szacunek dla reguł to za mało, jeśli chce się otrzymać dzieło piękne, że potrzebne jest „nie wiadomo co", zwane także geniuszem, który jest „niepojęty i niewyjaśniony", jest „darem niebios", ze swej istoty „skrytym" i dostrzegalnym jedynie we „wrażeniu", jakie wywołał na odbiorcy. A w polemice, którą prowadzi z Huetem, dotyczącej kwestii czy biblijne *Fiat lux, et lux fuit* jest wzniosłe, tak jak sądził Longinos, Boileau powołuje się na opinię Panów z Port Royal, a zwłaszcza Lemaistre'a de Saci: janseniści są mistrzami w materii znaczenia ukrytego, milczenia, które mówi, uczucia przekraczającego wszelki rozum — zatem i uwrażliwienia na *Czy zdarza się*?

W tych teologiczno-poetyckich dysputach stawką jest status dzieł sztuki. Czy są one kopiami modelu idealnego? Czy refleksja nad najznakomitszymi spośród nich może doprowadzić do ustanowienia reguł twórczych, które zapewniają im osiągnięcie celu, siłę perswazji, wywołanie przyjemności? Skupiając się na temacie wzniosłości i nieokreśloności, medytacja nad dziełami sztuki przeobraża istotnie *techné* i związane z nią instytucje, Akademie, Szkoły, mistrzów i uczniów, smak, oświeconą publiczność złożoną z książąt i dworzan. Pytanie dotyka samego kierunku, jakim podążają dzieła sztuki, a nawet ich przeznaczenia. Panowanie idei *techné* poddawało dzieła wielorakim regulacjom, regulacji wzoru, której uczono w pracowniach, Szkołach, Akademiach; regulacji smaku, który podzielała publiczność arystokratów; regulacji celowości sztuki, mającej okryć chwałą jakieś imię, boskie czy ludzkie, z którym wiązała się taka czy inna cnota główna. Idea wzniosłości burzy, rozregulowuje tę harmonię.

Narysujmy grubą kreską cechy tego rozregulowania. Pod piórem Diderota *techné* staje się „małą techniką". Artysty nie prowadzi już kultura, czyniąca z niego mistrza i nadawcę przesłania o chwale; jest on jako geniusz mimowolnym odbiorcą natchnienia, które przyszło do niego od „nie wiadomo czego". Publiczność nie feruje już sądów na podstawie kryteriów smaku, rządzonego przez tradycję podzielanej przez wszystkich przyjemności: jednostki, których artysta nie zna („lud"), czytają książki, biegają po salach wystawowych, cisną się do teatrów i na koncerty publiczne, oddają się uczuciom nieprzewidywalnym, są wstrząśnięte, pełne podziwu, pogardy, obojętności. Rzecz nie polega na tym, aby się im spodobać, sprawiając, że utożsamią się z jakimś imieniem i uczestniczyć będą w gloryfikacji jakiejś cnoty, lecz na tym, aby ich zaskoczyć. „Wzniosłość — pisze Boileau — nie

jest właściwie czymś, co da się udowodnić i przedstawić, jest czymś cudownym, co nas porywa, co nas uderza i co sprawia, że czujemy". Niedoskonałość, ujma dla smaku, brzydota, także biorą udział w efekcie wstrząsowym. Sztuka nie naśladuje natury, tworzy odrębny świat, *eine Zwischenwelt*, jak powie Paul Klee, *eine Nebenwelt*, jak można by jeszcze powiedzieć, gdzie potworność i bezkształt mają swoje prawa bytu, gdyż mogą być wzniosłe.

Czytelnik zechce mi wybaczyć, że upraszczam tak bardzo przeobrażenie, które dokonuje się wraz z nowoczesnym rozwinięciem idei wzniosłości. Jego ślad znajdziemy przed czasami nowożytnymi, na przykład w średniowiecznej estetyce Wiktorianów. Wyjaśnia ona w każdym razie, że refleksja nad sztuką nie dotyczy samego nadawcy dzieł, którego pozostawia się samotności geniuszu, lecz ich odbiorcy. Wypada teraz zająć się analizą sposobów dotykania uczuciowości tego ostatniego, oraz sposobów jego recepcji i doświadczania dzieł, sposobów ich osądzania. W ten sposób estetyka, analiza uczuć amatora, zastępują poetykę i retorykę, będące dydaktykami przeznaczonymi dla artysty. Już nie pytanie: jak robić sztukę?, lecz: jak doświadczać sztukę? Nieokreśloność będzie powracała nawet w analizie tego ostatniego pytania.

3. Baumgarten wydaje *Aesthetica*, pierwszą estetykę, w roku 1750. Kant powie krótko o tym dziele, że wyrasta ono z błędu. Baumgarten myli sąd w użyciu determinującym, kiedy rozumienie szereguje fenomeny wedle kategorii, z sądem w użyciu refleksyjnym, w którym odnosi się on pod postacią uczucia do nieokreślonej relacji między właściwościami podmiotu. Estetyka Baumgartena pozostaje dłużniczką konceptualnie określonej relacji z dziełem sztuki. Uczucie piękna dla Kanta jest przyjemnością wywołaną przez swobodną harmonię istniejącą między funkcją obrazów a funkcją pojęć w dziele sztuki lub natury. Uczucie wzniosłości jest jeszcze bardziej nieokreślone: przyjemność przemieszana z bólem, przyjemność powstała z bólu. Przy okazji przedmiotu wielkiego: pustynii, góry, piramidy, albo potężnego: burzy na oceanie, wybuchu wulkanu, rodzi się idea absolutu, który może być tylko pomyślany i musi pozostać bez zmysłowej intuicji, jako Idea rozumu. Umiejętność przedstawiania, wyobraźnia, nie umie dostarczyć odpowiedniego przedstawienia tej Idei. Ta porażka ekspresji wzbudza ból, rodzaj pęknięcia w podmiocie między tym, co może on koncypować, a tym,

co może wyobrażać. Ale ból ten z kolei rodzi przyjemność, i to przyjemność podwójną: bezsilność wyobraźni potwierdza *a contrario*, że pragnie pokazać to, co pokazane być nie może, i że w ten sposób jej celem jest doprowadzenie do harmonii między jej przedmiotem a przedmiotem rozumu; i, z drugiej strony, niedostatek obrazu jest negatywnym znakiem ogromu władzy Idei. To rozregulowanie władz podmiotu prowadzi do skrajnego napięcia (poruszenia, mówi Kant), które cechuje patos wzniosłości, w przeciwieństwie do spokojnego uczucia piękna. Na skraju zerwania nieskończoność czy absolut Idei może dać się poznać w tym, co Kant nazywa przedstawieniem negatywnym, czy nawet nieprzedstawieniem. Przytacza on prawo żydowskie zabraniające używania obrazów jako najlepszy przykład przedstawienia negatywnego: przyjemność wzroku sprowadzonego do niemal niczego daje do nieskończonego myślenia o nieskończoności. Zanim jeszcze sztuka romantyczna została wydzielona z klasycznych i barokowych sposobów przedstawiania, otworzyły się drzwi prowadzące w stronę sztuki abstrakcyjnej i *Minimal Art*. Awangardyzm ma zatem swoje ziarno w Kantowskiej estetyce wzniosłości. Tym niemniej sztuka, której efekty estetyka ta analizuje, w swej istocie polega oczywiście na przedstawianiu tematów wzniosłych. A kwestia czasu, kwestia *Czy zdarza się*? nie należy, a przynajmniej nie należy eksplicytnie, do problematyki Kanta w tej materii.

Natomiast sądzę, że jest ona w centrum *Dociekań filozoficznych o pochodzeniu naszych idei i piękna*, dzieła, które Edmund Burke wydał w 1757 roku. Kant odrzuca tezę Burke'a za jej empiryzm i psychologizm, i mimo że, z drugiej strony, zapożycza u niego analizę sprzeczności cechującej uczucie wzniosłe, pozbawia w sumie estetykę Burke'a tego, co w mym rozumieniu jest jej najwyższą stawką: chęci pokazania, że wzniosłość zostaje wzbudzona przez groźbę, iż nic więcej się nie zdarzy. Piękno dostarcza przyjemności pozytywnej. Ale istnieje jeszcze inny rodzaj przyjemności, wiążący się z doznaniem większym niż zadowolenie, to znaczy z bólem i bliskością śmierci. W bólu ciało porusza duszę. Ale dusza może również poruszać ciało — tak jakby doznawało ono bólu zewnętrznego pochodzenia — poprzez przedstawienia powiązane nieświadomie z bolesnymi sytuacjami. To w pełni duchowe doznanie nazywa się w słowniku Burke'a przerażeniem. Otóż przerażenie wiąże się z odebraniem: odebranie światła, przerażenie mrokiem; odebranie bliźniego, przerażenie samotnością; odebranie języka, przerażenie ciszą; odebranie rzeczy,

przerażenie pustką; odebranie życia, przerażenie śmiercią. Tym, co przeraża, jest to, że *Zdarza się* nie zdarza się, przestaje się zdarzać. Po to, by przerażenie zmieszało się z przyjemnością i utworzyło z nią uczucie wzniosłe, groźba, która przerażenie budzi, musi — jak pisze jeszcze Burke — zostać zawieszona, odepchnięta na pewien dystans, powstrzymana. Ten suspens, to zmniejszenie groźby czy niebezpieczeństwa powoduje rodzaj przyjemności, która nie przynosi z pewnością pozytywnej satysfakcji, lecz raczej ulgę. Jest to nadal odebranie, lecz drugiego stopnia: duszy odebrana jest groźba, że zostanie jej odebrane światło, język, życie. Burke odróżnia tę przyjemność drugiego odebrania od przyjemności pozytywnej i nazywa ją *delight*.

Oto więc jak analizowane jest uczucie wzniosłe: bardzo wielki, bardzo potężny przedmiot, grożący odebraniem duszy wszelkiego *Zdarza się*, wywołuje w niej „zdziwienie" (przy mniejszej jego sile, dusza czuje podziw, uwielbienie, respekt). Jest ona ogłupiała, unieruchomiona, jakby martwa. Sztuka, oddalając to zagrożenie, dostarcza przyjemności płynącej z ulgi, z delight. Dzięki niej duszy przywrócony zostaje ruch między życiem a śmiercią, i ruch ten jest jej zdrowiem i jej życiem. Wzniosłość nie jest już dla Burke'a kwestią wzniesienia się (kategorią, poprzez którą Arystoteles wyróżnia tragedię), jest kwestią większej intensywności.

Na uwagę zasługuje jeszcze jedna obserwacja Burke'a, ponieważ mówi ona o możliwym wyzwoleniu się dzieł spod klasycznej reguły naśladownictwa. W długiej debacie o zaletach malarstwa i poezji Burke staje po stronie tej ostatniej. Malarstwo skazane jest na naśladowanie modeli i ich figuratywne przedstawiania. Jeśli bowiem przedmiotem sztuki jest wzbudzenie silnych uczuć u jej odbiorcy, to figuratywność obrazów jest przymusem, który ogranicza możliwości uczuciowej ekspresji. W sztukach języka, a zwłaszcza w poezji, w poezji rozważanej przez Burke'a nie jako rodzaj posiadający reguły, lecz jako obszar, na którym rozwijają się dociekania na językiem, zdolność wzruszania jest wolna od figuratywnych podobieństw. „Co się dzieje, kiedy chce się przedstawić na obrazie anioła? Maluje się pięknego młodzieńca ze skrzydłami: czy jednak malarstwo kiedykolwiek dostarczy coś równie wielkiego jak dodanie słowa: Anioł *Pana*?". I jak namalować, aby osiągnąć równą moc uczucia, „*A universe of death*", gdzie kończy się podróż upadłych Aniołów w *Utraconym Raju* Miltona?

Słowa cieszą się przy wyrażaniu paroma przywilejami: same w sobie noszą ładunek uczuciowych asocjacji; mogą wywoływać to, co należy do duszy, bez odniesienia się do tego, co widzialne; wreszcie — dodaje Burke — „jest w naszej mocy tworzenie przy użyciu słów połączeń niemożliwych do osiągnięcia w inny sposób". Sztuki natchnione estetyką wzniosłości, poszukujące silnych efektów, mogą i muszą — jakakolwiek byłaby ich materia — zaniedbywać naśladowanie modelów jedynie pięknych, i oddać się kombinacjom zadziwiającym, niezwykłym, wstrząsającym. Wstrząsem par excellence jest to, że (coś) *Zdarza się* zamiast niczego.

Powyższe analizy Burke'a, jak łatwo się domyślić, mogą powracać i być komentowane w problematyce lacanowsko-freudowskiej (choćby w pracach Pierre'a Kaufmanna i Baldine Saint-Girons). Ja przywołuję je w innym duchu, którego wymaga mój temat: awangardy. Chciałem sformułować sugestię, że wypracowanie przez Burke'a, i w mniejszym stopniu przez Kanta, estetyki wzniosłości, zakreśla u początków romantyzmu świat możliwych artystycznych doświadczeń, w którym awangardy będą wytyczały swoje drogi. Nie chodzi na ogół o bezpośrednie wpływy, empirycznie obserwowalne. Manet, Cézanne, Braque i Picasso prawdopodobnie nie czytali Kanta ani Burke'a. Chodzi raczej o nieodwracalne przesunięcie w przeznaczeniu dzieł, dotykające wszystkich jakości kondycji artystycznej. Artysta próbuje kombinacji, które pozwalają nastać wydarzeniu. Amator nie doznaje prostej przyjemności, nie czerpie etycznego pożytku ze swego kontaktu z dziełami, oczekuje od nich wzmocnienia swych zdolności wzruszenia i zrozumienia, oczekuje ambiwalentnej rozkoszy. Dzieło nie dostosowuje się do wzorców, usiłuje ono przedstawić, że istnieje nieprzedstawialne; nie naśladuje ono natury, jest artefaktem, symulakrią. Wspólnota społeczna nie rozpoznaje się w dziełach, ignoruje je, odrzuca jako niezrozumiałe, a później przyzwala, by intelektualna awangarda przechowywała je w muzeach jako ślady prób świadczących o potędze umysłu i o jego niedostatku.

**4.** Wraz z estetyką wzniosłości stawką sztuki w XIX i XX wieku staje się pozyskiwanie sobie świadków tego, co jest w niej z nieokreśloności. W malarstwie jest paradoksem — wspomnianym przez Burke'a w uwagach o potędze słów — że świadectwo to może być dane tylko w sposób określony, ponieważ podkład, rama, linie, kolory, przestrzeń, figury, na ogół pozostawały w sztuce romantycz-

nej podporządkowane przymusowi przedstawienia. Ale kontradykcja między celem a środkami doprowadza już u Maneta i Cézanne'a do podważenia niektórych reguł, określających od Quattrocento przedstawienie figur w przestrzeni i rozmieszczenie kolorów oraz wartości. Czytając korespondencję Cézanne'a rozumiemy, że jego dzieło nie jest dziełem utalentowanego malarza, któremu udało się znaleźć swój „styl", lecz próbą odpowiedzi na pytanie: czym jest obraz? Stawką jego pracy jest wpisywanie na podkład jedynie „wrażeń barwnych", „małych wrażeń", tworzących z samych siebie — wedle hipotezy Cézanne'a — całe pikturalne istnienie przedmiotu, owoców, góry, twarzy, kwiatu, bez uszanowania historii, ani „tematu", ani linii, ani przestrzeni, ani nawet światła. Te podstawowe wrażenia są niedostępne w zwykłym postrzeganiu, które pozostaje pod wpływem zwyczajowego czy klasycznego sposobu patrzenia. Są one dostępne malarzowi — a zatem możliwe do odtworzenia przez niego — tylko za cenę wewnętrznej ascezy, która oczyszcza pola percepcji i pole myśli z przesądów wpisanych w samo widzenie. Jeśli patrzący nie podda się ze swej strony dodatkowej ascezie, obraz pozostanie dla niego niepojętym nonsensem. Malarzowi nie wolno się wahać i powinien on ryzykować tym, że uzna się go za pacykarza. „Maluje się dla bardzo niewielu". Uznanie ze strony instytucji ujmujących malarstwo w reguły — Akademii, Salonów, krytyki, smaku — niewiele znaczy wobec tego, co sądzą malarz-badacz i jemu równi o sukcesie dzieła, które spełnia prawdziwy cel: pokazanie tego, co sprawia, że się widzi, a nie tego, co jest widoczne.

Maurice Merleau-Ponty skomentował to, co nazwał słusznie „wątpieniem Cézanne'a", mówiąc, że celem malarza było istotnie uchwycić i odtworzyć postrzeganie w chwili narodzin, postrzeganie „przed" postrzeganiem; ja powiedziałbym: kolor w swym wydarzaniu się koloru, cud, że „się zdarza" (coś: kolor), przynajmniej dla oka. Fenomenolog wydaje się nieco łatwowierny w swym zaufaniu wobec „pierwotnej" wartości wrażeń u Cézanne'a. Sam malarz, użalając się często nad ich niedostatecznością, pisze, że są one „abstrakcjami", że „nie pozwalają mu pokryć płótna". Ale dlaczego miałoby się pokrywać płótno? Czy nie wolno być abstrakcyjnym?

Wątpienie, które gryzie awangardy, nie ustępuje wraz z „wrażeniami barwnymi" Cezanne'a, tak jakby były one niewątpliwe, i nie ustępuje wraz z abstrakcjami, które to wrażenie zwiastują. Zadanie dawania świadectwa nieokreśloności pokonuje jedna za drugą przeszkody,

przeciwstawiane fali dociekań, które zostały podjęte w pismach teoretyków i w manifestach samych malarzy. Formalistyczna definicja przedmiotu pikturalnego zaproponowana przez Clementa Brenberga w 1961 roku — kiedy zajmuje go „postplastyczne" amerykańskie malarstwo abstrakcyjne — zostaje wkrótce ominięta przez prąd minimalistyczny. Czy konieczna jest chociaż rama, aby napiąć płótno? Nie. Kolory? Czarny kwadrat na białym tle u Malewicza odpowiedział już na to pytanie w 1915 roku. Czy konieczny jest przedmiot? Body art i happening chcą udowodnić, że nie. Zatem chociaż miejsce do ekspozycji, jak mogła sugerować „fontanna" Duchampa? Dzieło Daniela Burena świadczy, że nawet to można poddać w wątpliwość. Poszukiwania awangard — bez względu na to, czy należą one do prądu, który we współczesnej historii sztuki nazywany jest minimalistycznym bądź Arte Povera — odnoszą się po kolei do składników, które można było uważać za „elementarne" czy „pierwotne" w sztuce malarskiej. Awangardy te działają *ex minimis*. Należałoby skonfrontować ich wymóg rygoru z zasadą nakreśloną przez Adorno pod koniec *Dialektyki Negatywnej* i rządzącą *Teorią Estetyczną*: myśl, która „towarzyszy metafizyce w jej upadku" może postępować tylko przy użyciu „mikrologii".

Mikrologia nie jest metafizyką w okruchach, podobnie jak obraz Newmana nie jest obrazem Delacroix w szczątkach. Mikrologia wpisuje w zmierzch wielkiej myśli filozoficznej zdarzenia myśli jako niepomyślane, które pozostaje do pomyślenia. Próba awangardowa wpisuje zdarzenie dostrzeżonego *now* jako to, co nie może zostać przedstawione i pozostaje do przedstawienia, w zmierzch wielkiego malarstwa przedstawiającego. Podobnie jak mikrologia, awangarda nie przywiązuje uwagi do tego, co zdarza się „tematowi", lecz do *Czy zdarza się?*, do niedostatku. I w ten sposób należy do estetyki wzniosłości.

Rozważając owo *Zdarza się*, którym jest dzieło, sztuka awangardowa porzuca rolę wzbudzania poczucia utożsamienia, jaką dzieła odgrywały wcześniej wobec wspólnoty odbiorców. *Sensus communis* — nawet pojęty tak, jak pojmował go Kant, raczej tytułem horyzontu czy przypuszczenia *de jure* niż tytułem rzeczywistości de facto (zresztą Kant nie wspomina o sensus communis w związku z wzniosłością, lecz jedynie w związku z pięknem) — nie może się utrwalić przy dziełach pytających. Powstaje z trudem, i to zbyt późno, dopiero gdy dzieła te, złożone w muzeach, zaczynają należeć do dziedzictwa

wspólnoty, otwarte dla jej kultury i dla jej przyjemności. A i tak muszą być one przedmiotami, albo dziełami, które mogą być zobiektywizowane, przez fotografię na przykład.
W tej sytuacji wyizolowania i mylnego rozumienia, sztuka awangardowa jest podatna na zranienie i represję. Sprawia ona wrażenie, że pogłębia jedynie kryzys tożsamości, jaki dotknął społeczeństwa podczas „Wielkiego Kryzysu", który rozciąga się od lat trzydziestych aż po koniec „odbudowy" w połowie lat pięćdziesiątych. Nie miejsce tutaj opisywać, w jaki sposób Państwa-partie powstałe z lęku przed pytaniem: Kim jesteśmy? i przed trwogą nicości, usiłowały przekształcić te uczucia w nienawiść do awangardy. Studium Hildegarda Brennera o artystycznej polityce nazizmu, albo filmy Hansa Jürgena Sybeberga to nie tylko analizy działań represyjnch. Wyjaśniają one także, w jaki sposób neoromantyczne i symboliczne formy, narzucone przez komisarzy kultury i artystów kolaborantów, zwłaszcza w dziedzinie muzyki i malarstwa, blokowały dialektykę negatywną poruszaną przez Czy zdarza się?, przemieniając jej pytanie w oczekiwanie „tematu" baśniowego: czy naród czysty nadchodzi? Czy Führer nadchodzi? Czy Siegfried nadchodzi? Zneutralizowana w ten sposób i przemieniona w politykę mitu, estetyka wzniosłości mogła zbudować na Zeppelin Feld w Norymberdze architekturę „formacji" ludzkich.
W sytuacji „kryzysu" nadkapitalizacji, jaki przeżywają dzisiaj społeczeństwa nazywane najbardziej rozwiniętymi, pojawia się inny jeszcze atak na awangardę. Groźba ciążąca nad awangardowym poszukiwaniem dzieła-zdarzenia, nad przyjęciem, którym obdarza *now*, nie potrzebuje państw-partii. Wynika ona bezpośrednio z ekonomii rynkowej. Korelacja między tą ostatnią a estetyką wzniosłości jest dwuznaczna, a nawet perwersyjna. Estetyka wzniosłości bez wątpienia była i jest nadal reakcją na pozytywizm *matter of fact* i realistyczne rachuby, rządzące ekonomią rynkową, co podkreślają pisarze komentujący sztukę, tacy jak Stendhal, Mallarmé, Apollinaire, Breton.
Jednakże między kapitałem a awangardą istnieje porozumienie. Siła sceptycyzmu a nawet destrukcji uruchomiona przez kapitalizm, analizywana i tropiona uporczywie przez Marksa, wzmaga niejako u artystów odmowę wiary w ustalone reguły oraz wolę eksperymentowania ze środkami ekspresji, stylami, z wciąż nowymi materiami. W ekonomii kapitalistycznej również istnieje wzniosłość. Ekonomia ta nie jest akademicka, nie jest fizjokratyczna, nie uznaje żadnej natury. Jest w pewnym sensie ekonomią regulowaną wedle Idei, wedle

nieskończonego bogactwa i potęgi. Nie potrafi przedstawić żadnego przykładu w rzeczywistości, który weryfikuje tę Ideę. Przeciwnie, podporządkowując naukę technologiom, zwłaszcza technologiom języka, sprawia, że rzeczywistość staje się jeszcze bardziej nieuchwytna, poddana pytaniu, osłabiona. Przy czym nie należy mylić Idei z pojęciem. Doświadczenie podmiotu ludzkiego, indywidualnego i zbiorowego, i aura, która go otacza, roztapiają się w rachubach rentowności, spełnienia potrzeb, autoafirmacji poprzez sukces. Nawet teologiczna niemal głębia kondycji robotniczej i pracy, która przez ponad wiek naznaczała ruch socjalistyczny i związkowy, traci na wartości w miarę, jak praca staje się kontrolą i manipulowaniem informacją. Uwagi te są banalne, lecz tym, co zasługuje na uwagę, jest zanik czasowego continuum, w którym przekazywane było doświadczenie pokoleń. Jedynym kryterium decydującym o społecznym znaczeniu jest dysponowanie informacją. Informacja jest, z samej swej definicji, elementem krótkotrwałym. Kiedy tylko zostanie przekazana i upowszechniona, przestaje być informacją i staje się daną środowiskową, i w ten sposób „wszystko zostało powiedziane": „wiadomo". Zostaje włączona w pamięć-maszynę. Czas trwania, jaki zajmuje, jest — by tak rzec — chwilowy. Między dwiema informacjami nie zdarza się z definicji nic. W ten sposób możliwe staje się pomylenie tego, co interesuje informację, z tym, co jest pytaniem awangard; tego, co się zdarza, nowości, z *Czy zdarza się?*, z *now*.

Można zrozumieć, że rynek sztuki, podporządkowany jak wszystkie rynki, regule nowości, wywiera na artystów swoisty urok. Nie wynika on jedynie z korupcji umysłów. Działa on na korzyść pomieszaniu między innowacją a *Ereignis*, którą utrzymuje czasowość właściwa współczesnemu kapitalizmowi. Informacja by tak rzec „mocna" jest odwrotnością znaczenia, które może być jej przyznane w kodzie, jakim dysponuje odbiorca. Przypomina ona „zakłócenie". Łatwo jest publiczności i artystom, wspomaganym radą przez pośredników, dostawców towarów kulturalnych, z obserwacji tej wywnioskować zasadę mówiącą, że dzieło jest tym bardziej awangardowe, im bardziej pozbawione jest znaczeń. Czy nie jest więc ono niczym wydarzenie? Wszelako jego absurdalność nie powinna odstraszać kupujących, podobnie jak innowacja wprowadzona do towaru powinna pozwolić się konsumentom obłaskawić, docenić, by towar został następnie nabyty. Tajemnica sukcesu artysty podobnie jak sukcesu komercyjnego leży w odpowiednim dozowaniu niespodzianki i tego, co „dobrze znane"; informacji i kodu. Tak jest z innowacją w sztuce: podejmuje się na

nowo formuły, które sprawdziły się w poprzednich sukcesach i rozbija się je poprzez kombinowanie ich z innymi formułami w zasadzie do nich nie pasującymi, poprzez nagromadzenia cytatów, ornamentacji, pastiszów. Można się posunąć aż do kiczu i baroku. Łechce się „smak" publiczności, która nie może mieć smaku, oraz eklektyzm wrażliwości osłabionej przez rozmnożenie form i przedmiotów, którymi można rozporządzać. Sądzi się, że w ten sposób zostaje wyrażony duch czasu, podczas gdy ujawnia się jedynie duch rynku. Wzniosłość nie mieści się już w samej sztuce, lecz w spekulacji nad sztuką.

Zagadka *Czy się zdarza*? nie zostaje wszakże wyjaśniona, podobnie jak nie ulega przedawnieniu zadanie namalowania czegoś istniejącego co jest nie do określenia: namalowania samego *istnieje*. Wydarzenie, *Ereignis*, nie ma nic wspólnego z dreszczykiem, z opłacalnym patosem, który towarzyszy innowacji. W cynizmie innowacji kryje się z pewnością rozpacz, że nic się już nie zdarzy. Ale wprowadzanie innowacji polega na takim postępowaniu, jakby zdarzało się wiele rzeczy, i na powodowaniu ich nadejścia. Wola potwierdza swoje panowanie nad czasem. Podporządkowuje się w ten sposób metafizyce kapitału, który jest technologią czasu. Innowacja „idzie". Zapytanie *Czy zdarza się?* powstrzymuje. Wraz z wydarzeniem wola się rozpada. Zadaniem awangardy pozostaje unieważnianie domniemań umysłu co do czasu. Uczucie wzniosłości jest imieniem tego niweczenia.

*przełożył Marek Bieńczyk*

---

Jean-François Lyotard — ur. w 1924 filozof i estetyk francuski, główny inicjator przeszczepienia pojęcia postmodernizmu na grunt kulturowo-filozoficzny; kluczowa postać postmodernistycznego przełomu w humanistyce, autor oryginalnej koncepcji postmodernizmu (i modernizmu), formułowanej przy pomocy — zreinterpretowanej przez siebie — kategorii wzniosłości (która swą niezwykłą karierę we współczesnej refleksji filozoficznej, estetycznej oraz krytycznoliterackiej i artystycznej, zawdzięcza w dużej mierze właśnie jej poświęconym pracom Lyotarda). Od lat 60. wykładał na uczelniach paryskich (Sorbona, Nanterre, Vincennes); obecnie Prof. Emeritus filozofii na uniwersytecie Paris VIII oraz Prof. Humanities na uniwersytecie kalifornijskim (Irvine). Autor m. in.: *Discours, figure*, Paris 1971; *Économie libidinale*, Paris 1974; *Instructions paiennes*, Paris 1977; *Au juste*, Paris 1979; *La condition postmoderne*, Paris 1979; *Le Différent*, Paris 1983; *L'inhumain*, Paris 1988; *Leçons sur l'analytique du sublime*, Paris 1991.

W przekładzie na język polski dostępnych jest kilka szkiców Lyotarda: *Definiując postmodernizm* (tłum. J. Holtzman) oraz *Natura związków społecznych: perspektywa postmodernistyczna* (tłum. A. Taborska), w zbiorze: *Postmodernizm — kultura wyczerpania?*, wybór tekstów M. Giżyckiego, Warszawa 1988; *Pożądanie zwane Marks* (tłum. K. Żabicka, P. Pieniążek), „Colloquia

Communa" 1988 nr 1–3; *Kondycja postmodernistyczna* (przeł. A. Taborska), „Literatura na Świecie" 1988 nr 8–9; *Zamiast człowieka — akt ekspresji* (tłum. I. Kania), w zbiorze: *XX wiek — przekroje*, Kraków 1991; *Heidegger i „Żydy"* [tłum.], „Odra" 1994 nr 2; *Refleksje krytyczne* (tłum. B. Frydryczak), „Magazyn Sztuki" 1996 nr 1.

Spośród prac w języku polskim poświęconych Lyotardowi jego koncepcję wzniosłości omawiają m. in.: A. Zeidler-Janiszewska *Postmodernistyczna kariera kategorii wzniosłości*, w zbiorze: *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1991; K. Wilkoszewska *Jeana-François Lyotarda pojęcie postmodernizmu*, w zbiorze: *Przemiany współczesnej świadomości estetycznej: wokół postmodernizmu*, red. T. Szkołut, Lublin 1992; M. Wilczyński *Postmodernistyczna wzniosłość: Derrida i Lyotard*, w zbiorze: *Inspiracje postmodernistyczne w humanistyce*, red. A. Jamroziakowa, Warszawa 1993; H. Paetzold *Pojęcie wzniosłości we współczesnej filozofii sztuki* (tłum. M. Kwiek), w zbiorze: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1994; B. Frydryczak *Estetyka wzniosłości jako projekt nowej estetyki*, w zbiorze: *Czy jeszcze estetyka? Sztuka współczesna a tradycja estetyczna*, red. M. Ostrowicki, Kraków 1994; M. Kwiek *Rorty i Lyotard w labiryntach postmoderny*, Poznań 1994; T. H. Engström *Wzniosłość w postmodernizmie? Filozoficzne rehabilitacje i pragmatyczne uniki* (tłum. P. Znaniecki), w zbiorze *Filozofia w dobie przemian*, red. T. Buksiński, Poznań 1994; *O Lyotardzie*. Rozmowa pomiędzy S. Morawskim, B. Frydryczak i J. Ciszewską, „Magazyn Sztuki" 1996 nr 1. (red.)

# Rozmowy

## Od postmodernistycznej narracji do po-postmodernistycznego doświadczenia

### *Ewy Domańskiej rozmowa z Franklinem R. Ankersmitem*

*W połowie lat 80. w łonie współczesnej filozofii historii doszło do przesilenia. Nadająca ton dotychczasowym dyskusjom epistemologiczna filozofia historii, koncentrująca się na zagadnieniu poznania historycznego i problemie wyjaśniania, z wolna zaczęła ustępować miejsca filozofii, skupiającej się na problemie przedstawiania historii i jej interpretacji. Filozofię ową określano mianem lingwistycznej, interpretatywnej albo narratywistycznej. Powszechnie przyjęła się jednak nazwa narratywistyczna filozofia historii (narratywizm). Wyrosła ona z krytyki nomologicznego modelu wyjaśniania. Badacze, tacy jak Arthur C. Danto, W. B. Galie, Louis O. Mink, Morton White dyskutując zwłaszcza o eksplanacyjnej funkcji narracji, reprezentowali „wczesny" narratywizm (lata 60.). Przełom stanowiła „Metahistory" Haydena White'a (1973).*[1] *Lata 80. to jednoznaczne panowanie filozofii narratywistycznej rozwijającej się pod wpływem inspiracji wypływających z teorii literatury (poststrukturalizm)*

[1] H. White *Metahistory. The Historical Imagination in the Nineteenth Century Europe*, Baltimore and London 1973.

*oraz filozofii Paula Ricouera, Jacquesa Derridy i Richarda Rorty'ego („dojrzały" narratywizm).*[2]

*Franklin R. Ankersmit (ur. 1942) jest wzbudzającym liczne kontrowersje, ale niezwykle nowatorskim i inspirującym przedstawicielem narratywistycznej filozofii historii. Jego książka „Narrative Logic", stanowi jedną z trzech „biblii" narratywizmu — obok prac Arthura C. Danto „Analytical Philosophy of History" i „Haydena White'a Metahistory".*[3] *Celem studium Ankersmita było zbudowanie struktury filozofii narratywistycznej (narrativist philosophy). „Moje główne rozważania — pisał — dotyczą nie tego, czy jest możliwa wiedza o przeszłości, ale raczej tego, jak narzędzia językowe, których używamy, aby tę wiedzę wyrazić, determinują jej naturę".*[4] *Ankersmit określił trzy podstawowe tezy, na których wspiera się owa filozofia:*

*1. Nie ma reguł przekładu, które pozwoliłyby na projekcję przeszłości na narracyjny poziom jej historiograficznego przedstawienia. Tak więc „w żadnym tego słowa znaczeniu narratio [narracja historyczna w terminologii Ankersmita — dop. E. D.] nie może być uważana ani za «obraz» (picture), ani za «wizerunek» (image) przeszłości"*[5] *Narracja zatem nie odzwierciedla, a określa (define) oblicze przeszłości. Funkcjonuje jako reguła czy system reguł, wskazujących jak wyobrażać sobie przeszłość. Nie posiada ona ukrytego mechanizmu, którego działanie historyk ma odkryć; jest ustanawiana, konstruowana w narracji. Struktura narratio jest „nadawana" czy „narzucana", nie jest odbiciem pokrewnej struktury obiektywnie istniejącej w samej przeszłości, bowiem przeszłość jako taka nie ma struktury narracyjnej*[6]. *Istnieje jednak logika narracyjna (narrative logic), która buduje naszą wiedzę o niej.*

*2. Cała narracja historyka (piszę „cała", bowiem dla Ankersmita narracja jest czymś więcej niż tylko sumą połączonych zdań) daje nam pewną interpretację przeszłości, zawierającą się w substancjach narracyjnych (narrative substances), takich jak na przykład Renesans czy*

---

[2] Zob.: W. Dray *On the Nature and Role of Narrative in Historiography*, „History and Theory" 1971, vol. X, nr 2; *Knowing and Telling History: The Anglo-Saxon Debate*. „History and Theory" 1986, Beiheft 25; Hayden White *Problem narracji we współczesnej teorii historycznej*, w: *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. Jan Pomorski, Lublin 1990.

[3] F. R. Ankersmit *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*, The Hague/Boston/London 1983; Arthur C. Danto *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965.

[4] F. R. Ankersmit *Narrative Logic...*, s. 56.

[5] Tamże, s. 86.

[6] Tamże.

*Rewolucja Francuska. Substancje narracyjne są zbiorem stwierdzeń zawartych w narracji i mieszczą w sobie jej poznawczy komunikat. Co ważne, nie odnoszą się one do przeszłości, ale do jej narracyjnych interpretacji.*[7]

*3. Istnieje bliskie podobieństwo pomiędzy metaforą a narracją: obie proponują pewien „punkt widzenia", z którego patrzymy na przeszłość, są sposobami jej postrzegania. „Punkt widzenia" jest konstrukcją historyka, interpretacją danego fragmentu przeszłości. Nie mówi nam, jaka jest przeszłość, ale jakie jej aspekty powinny być rozważane czy podkreślane w celu optymalnego jej zrozumienia. Rozważania historyczne dotyczą zatem nie faktograficznych aspektów przeszłości, ale jej interpretacji, tj. pytania, z jakiego „punktu widzenia" należy na nią patrzeć. Miast dowodzić słuszności interpretacji prowadzonej z pozycji określonego „punktu widzenia", dowodzi się słuszności owego „punktu widzenia". Ogólnie biorąc, owe „punkty widzenia" są zawsze konkluzjami, nigdy argumentami. Zamiast terminów prawda/fałsz Ankersmit używa określeń obiektywizm/subiektywizm. „Nie możemy — pisze — i nie powinniśmy mówić o prawdziwości lub fałszu narracji, w taki sposób jak mówimy o prawdziwości lub fałszu stwierdzeń. (...) Będę zatem używał słów prawdziwy/fałszywy tylko w odniesieniu do stwierdzeń, a dla narracji, jako ich analogię, proponuję określenia «obiektywna» i «subiektywna»".*[8]

*Filozofia historii, jaką holenderski badacz głosi obecnie, wychodzi poza „obsesyjne" zainteresowanie językiem i narracją. Ankersmit twierdzi bowiem, że narratywizm odchodzi, nie poradziwszy sobie z „kryzysem przedstawiania", który dotknął filozofię. Teoria historii wykonuje zatem „zwrot przystosowawczy" i poszukuje innych kategorii, które mogłyby lepiej oddać i zbadać istotę rzeczywistości (przeszłości) i człowieka. Jedną z nich jest, jego zdaniem, kategoria „doświadczenia historycznego", która wyraża się najadekwatniej poprzez gramatyczną formę „strony pośredniej". Ankersmit skłonny jest określić tę „nową" filozofię historii jako sensitivism (wrażliwizm)*[9].

*Ewa Domańska*

---

[7] Tamże, s. 2.

[8] Tamże, s. 77.

[9] O po-postmodernistycznej filozofii historii w ujęciu Ankersmita piszę w: *Po-postmodernistyczny romantyzm. („Sensitivism" — „nowa" filozofia historii — Franklin R. Ankersmit)*, „Kultura Współczesna" 1995 (w druku).

**Ewa Domańska**: *Jak się zaczęło Pana zainteresowanie teorią historii?*
**Franklin R. Ankersmit**: Po ukończeniu szkoły średniej postanowiłem studiować fizykę i matematykę. Były to przedmioty, którymi szczególnie się interesowałem i z których miałem dobre oceny. Powinienem przy tym zaznaczyć, że kończyłem szkołę średnią na początku lat 60–tych, a więc w czasie gdy mentalność, którą zwykło się określać jako „pozytywistyczna", była powszechna — także i w mojej rodzinie. To wpłynęło na mój wybór nauk ścisłych. Przez trzy lata studiowałem fizykę i matematykę, z małym jednak powodzeniem. Szybko zrozumiałem, że popełniłem błąd. Wniosek z tego był jeden: mój umysł i te przedmioty nie przystawały do siebie. Oczywistą alternatywę stanowiła dla mnie historia. Oczywistą, bowiem fascynując się muzyką Bacha, Mozarta i innych kompozytorów tego czasu, dorastałem w atmosferze nostalgicznej tęsknoty za wiekiem XVIII. Czasem zastanawiamy się, w jakiej epoce chcielibyśmy żyć. W moim przypadku odpowiedź jest prosta: w wieku XVIII. W tym też okresie mojego życia doszedłem do przekonania, że punkt szczytowy rozwoju Cywilizacji Zachodniej stanowiło pięćdziesiąt lat poprzedzających Rewolucję Francuską. W każdym razie, po pomyłce z fizyką i matematyką i po odbyciu dwuletniej służby wojskowej postanowiłem, że będzie lepiej, jeżeli zamienię hobby na zawód i zdecydowałem, że zacznę studiować historię.
Kiedy już do tego doszło, uderzyły mnie niesamowite różnice pomiędzy studiowaniem nauk ścisłych, które właśnie rzuciłem i historii. Naprawdę miałem wrażenie, że wkraczam w zupełnie inny świat. Intuicyjnie jednak zawsze z rezerwą odnosiłem się do wszelkich usiłowań oddzielania historii i humanistyki od nauk ścisłych, jako nie mających ze sobą związku. Dlatego też miałem wątpliwości co do podejmowanych w latach 60-tych i 70-tych prób przekształcenia historii w naukę społeczną. Z tego również powodu nie mogę zgodzić się z Richardem Rortym, który twierdzi, że (dla badacza — dop. E. D.) nie istnieją interesujące różnice pomiędzy humanistyką a naukami ścisłymi. By odpowiednio jednak zinterpretować tę jego tezę, należy wziąć pod uwagę, że Rorty dąży do przeniesienia „racjonalności", właściwej historii na nauki ścisłe. Krótko mówiąc: z Rortym w sposób cudowny powracają dni „jedności nauki". Tym razem jednak ów powrót następuje pod egidą historii i humanistyki. To właśnie historia kolonizuje dzisiaj świat nauki. Rorty zaś okazuje się zwolennikiem Kuhna i całej post-Kuhnowskiej atmosfery uhistorycznienia racjonalności naukowej. Osobiście jestem jednak przekonany, że

uhistorycznienie nauki ma sens tylko z meta-naukowego punktu widzenia, a nie z punktu widzenia codziennej praktyki fizyki, chemii czy biologii. Z takiej bowiem partykularnej perspektywy staje się ono niedorzeczne.

Wracając do Pani pytania. — Kiedy zacząłem studiować historię uderzyło mnie, że w dyscyplinie tej, by zdobyć tytuł doktora, wystarczy omówić czy rozwinąć idee innych ludzi, takich jak Hobbes, Kant czy Sartre. Mając w pamięci fizykę, zawsze sądziłem, że w rozprawie doktorskiej powinno się odkryć coś nowego, coś, czego żaden człowiek przedtem nie wymyślił. Zaś reinterpretacja tekstów wyżej wspomnianych autorów, którzy, jak należy przypuszczać, okazali się na tyle inteligentni, by uwiecznić swoje koncepcje na papierze w dość jasny i efektowny sposób, nie wydaje się pozostawiać miejsca dla tego typu odkryć. Przypomniała mi się dykteryjka o dwóch konserwatywnych generałach pruskich, debatujących o nauce w końcu XIX stulecia. Jeden z generałów zirytowany pyta drugiego: „A zatem czym w końcu jest nauka?" Na to pada odpowiedź: „Tym, co jeden Żyd spisuje od drugiego". Poza antysemickim wydźwiękiem tego krótkiego dialogu, ilustruje on mój pogląd na temat historii i tego, co historycy zazwyczaj robią.

Jak z tego wynika, cały czas mając w tle nauki ścisłe, byłem zafascynowany takimi dyscyplinami humanistycznymi jak historia i zacząłem zadawać sobie pytania w rodzaju: „jaką to szczególną dziedziną jest historia"; „dlaczego jest wykładana na uniwersytetach?" i „dlaczego w ogóle traktowana jest poważnie?" Niemądre i niedorzeczne pytania, ale to one właśnie zrodziły moje zainteresowania teorią historii. Aby udzielić na nie właściwych odpowiedzi, zacząłem także studiować filozofię. Sądzę zresztą, że każdy historyk, w takim czy innym momencie swojej kariery naukowej, zadaje sobie podobne pytania. Na ogół historycy są na tyle rozsądni, by pytania takie nie odciągały ich od właściwej historii. W moim przypadku jednak przybrały one wymiary gargantualne. Można też powiedzieć, że przeszkodziły mi w staniu się historykiem. Nie chodzi mi przy tym o to, że jako *Herabsetzung* teorii historii można czasami stracić wiele przez podobne dojrzewanie, ale powinno się przyjmować rzeczy takimi, jakie są, a nie starać się je upiększać.

**E. D.**: *Jak zauważyłam, woli Pan stosować termin „teoria historii" zamiast „filozofia historii".*

**F. A.**: Uważam określenie „filozofia" za dość pretensjonalne. Być może zresztą niepotrzebnie, bowiem do czego właściwie służy na-

zwa? W każdym razie filozofia zawsze niesie pogłos owego poszukiwania mądrości, co na mój intelektualny nos ciągle ma asocjacje teologiczne. Słowo „teoria" wydaje mi się relatywnie wolne od tych skojarzeń. Co więcej, „teoria" jest określeniem bardziej otwartym na oddziaływania innych dyscyplin — takich jak teoria literatury, estetyka, historia sztuki czy literatura; oddziaływania, które w całości uważam za cenne, a nawet niezbędne.

Co się zaś tyczy pretensjonalności samego pojęcia, istnieje definicja filozofii, sformułowana przez Locke'a, który powiedział, że filozof powinien pojmować siebie jako rodzaj wyrobnika, który musi uprzątnąć śmieci leżące na drodze do wiedzy. Powiedziałbym, że jest to rozsądny pogląd na filozofię. Z pewnym jednak zastrzeżeniem: filozof nie może liczyć na żadną pomoc w tworzeniu wiedzy, nawet w skromnym Locke'owskim ujęciu. Powinien raczej zastanowić się, jak tradycyjne kwestie, koncepcje i pewniki filozoficzne muszą być modyfikowane zgodnie z rezultatami badań naukowych. Na przykład: biorąc pod uwagę pisarstwo historyczne jako takie, teoretyk musi zadać sobie pytanie, jak owo pisarstwo komplikuje akceptowane pewniki filozoficzne ze względu na relacje pomiędzy językiem i rzeczywistością. (...) Tak więc, filozofia nie powinna być fundamentalną i aprioryczną analizą tego, co dzieje się w naukach ścisłych i humanistyce, ale analizą aposterioryczną, gotową do stawiania ogólnych pytań dopiero po wykonaniu pracy przez naukowca czy historyka. (...)

**E. D.**: *Wydaje się Pan wyraźnie inspirowany przez Richarda Rorty'ego.*

**F. A.**: Ma Pani rację. Sposób, w jaki pojmuję cel i zadania filozofii — tak jak je właśnie naszkicowałem — wiele zawdzięcza Rorty'emu. To właśnie Rorty — jak sądzę — przekonywająco pokazał, że filozof nie powinien szukać podstaw nauki, prawdy naukowej itd., ale że powinien widzieć filozofię jako rodzaj psychoanalizy nauki i naszego sposobu myślenia. Z drugiej strony żałuję jednak, że po skrytykowaniu tradycyjnych kwestii epistemologicznych Rorty tak często nagle zatrzymuje się, nie pozostawiając filozofom nowego orzecha do zgryzienia. Jego program jest równie rewolucyjny, jak konieczny, ale w całości pozostaje destrukcyjny. W efekcie zaś niesatysfakcjonujący. Muszę dodać, że czytałem *Filozofię a zwierciadło natury*[10] Rorty'ego w czasie, gdy kończyłem książkę, którą dość pompatycznie zatytułowałem *Logika narracyjna*. Uderzające są tam podobieństwa pomię-

[10] R. Rorty *Filozofia a zwierciadło natury*, tłum. M. Szczubiałka, Warszawa 1994.

dzy jego atakiem na epistemologię i moim, zawartym w tej książce. Pomaga to wyjaśnić, dlaczego byłem wtedy — i nadal jestem — tak podejrzliwy w stosunku do pomysłów Rorty'ego. Ująłbym to w ten sposób. — W *Narrative Logic* wyszedłem od tradycyjnego, a obecnie powszechnie odrzucanego, rozróżnienia pomiędzy badaniami historycznymi i pisarstwem historycznym. Prowadząc badania historyk dąży do formułowania prawdziwych twierdzeń o przeszłości, dąży więc do zdobycia wiedzy, która może być wyrażona w pojedynczych zdaniach podstawowych — prawdziwych albo fałszywych. Chciałbym uzupełnić to komentarzem. Po pierwsze: uważam, że jeśli przyjąć wariant korespondencyjnej teorii prawdy Tarskiego (wyrażony w jego zdaniach T), nie ma wątpliwości, że historyk jest zdolny do formułowania prawdziwych twierdzeń o przeszłości. W ten sposób można skutecznie odeprzeć argument, że prawda jest zależna od teorii. (Dlatego też jestem przekonany o konieczności odróżnienia badania historycznego od pisarstwa historycznego.) Po drugie: równie dobrze można powiedzieć, że prawdziwy postęp w historii zasadza się na postępie w badaniach historycznych. Jeżeli porównamy to, co wiemy o cywilizacjach zapomnianych od tysiącleci lub o językach, których nie używano przez wieki, śmiesznym byłoby zaprzeczyć, że w dziedzinie badań historycznych postęp zachodzi. Jednak nikt nie próbował spojrzeć na badania historyczne jako na faktyczną oś całej historii. (...) Po osiągnięciu owej wiedzy o przeszłości, którą można wyrazić w kategoriach prawdziwych stwierdzeń — a w praktyce i jak wiem z moich własnych doświadczeń, owo „po" odnosi się zarówno do „po" czasowego jak i logicznego — historyk musi zsyntetyzować rezultaty swoich badań, a robi to, wskazując pewien punkt widzenia, z którego proponuje, by patrzeć na badany przez niego fragment przeszłości.

Wbrew temu można jednak twierdzić, że badania historyczne generują rodzaj problemów, które zawsze analizowane były przez epistemologów, podczas gdy pisarstwo historyczne leży gdzieś poza epistemologią. To jest właśnie jedna z podstawowych tez, której bronię w *Narrative Logic*. Starałem się tam pokazać, że podczas gdy całości językowe, zawierające syntetyczne punkty widzenia na przeszłość (nazwane przeze mnie mianem „substancji narracyjnych"), nie odnoszą się do samej przeszłości, to pojedyncze stwierdzenia zawarte w narracji — tak. A zatem pisarstwo historyczne przez swoją różnorodną naturę nie może rodzić pytań epistemologicznych. (...)

Tak więc odkąd skupiłem się na pisarstwie historycznym i „wziąłem

w nawias" wszystkie pytania epistemologiczne (dotyczące badań historycznych), które zazwyczaj zadawali teoretycy historii, moje stanowisko stało się podobne do Rorty'ego. Jego *Zwierciadło* było dla mnie objawieniem. Byłem już pewien, że przecinając epistemologiczne więzy łączące tekst historyka i rzeczywistość przeszłą, jestem na dobrej drodze, i że teoretycy historii poszukiwali czegoś, co nigdy nie istniało i nigdy nie będzie istnieć. Później, wspierając się koncepcjami sformułowanymi przez Gombricha w jego znanym eseju o koniku na kiju i przez Danto w jego wspaniałej książce *Transfiguration of the Commonplace*[11], podkreślałem ów niereferencyjny charakter substancji narracyjnych. Zacząłem ujmować te substancje jako substytuty samej rzeczywistości przeszłej. Pełnią one taką samą rolę jak dzieła sztuki, które według Gombricha i Danto zastępują rzeczy istniejące realnie. Kiedy substytut zajmuje miejsce rzeczy istniejącej w rzeczywistości, zyskuje taki sam ontologiczny status jak rzeczywistość. Tak więc nie ma już tu miejsca na pytania epistemologiczne. Stają się one bowiem pytaniami estetycznymi. (...) Jest to także punkt, w którym nie zgadzam się z Rortym. Idąc za Davidsonem, Rorty twierdzi, że język nie istnieje i że powinniśmy unikać skłonności do jego uprzedmiotowienia (*reification*). Oczywiście, substytucyjne widzenie języka jest całkowicie sprzeczne z krytyką reifikacji. Uważam jednak, iż takie uprzedmiotowienie języka historycznego jest warunkiem uznania, że praca historyka ma pierwszorzędny sens. Ująłbym to w ten sposób. — Każda dyscyplina wymaga specyficznego przedmiotu badań, bez niego nie byłoby wiedzy o nim. Ponieważ jednak na poziomie pisarstwa historycznego język historii nie odnosi się do rzeczywistości, debata historyczna na tym poziomie ma sens tylko wtedy, gdy jesteśmy przygotowani do uprzedmiotowienia samego języka historyka. Tylko wtedy bowiem istnieje przedmiot dyskusji. Na początku idea, że dyskutując o przeszłości historycy w istocie dyskutują o zbudowanych przez siebie konstruktach czy substancjach narracyjnych, może się wydawać niezwykle przewrotna. Wątpliwości jednak znikną, kiedy zaczniemy interpretować uprzedmiotowienie na sposób zaproponowany przez Gombricha i Danto. Tak długo, jak do substancji narracyjnych będziemy podchodzić w sposób nie epistemologiczny, lecz estetyczny, uprzedmiotowienie języka historyka nie

[11] A. C. Danto *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge 1981; E. H. Gombrich *Mediations on a Hobby Horse: an Other Essays on the Theory of Art*, London 1963.

przekształci pisarstwa historycznego w bezwartościowe jego odbicie. W tym sensie estetyka okazuje się być nadrzędna wobec epistemologii. Do tego samego wniosku doszedł Hayden White, który obok Rorty'ego był moim najbogatszym źródłem inspiracji. Obaj autorzy są odmienni, nie ma co do tego wątpliwości. Rorty zawsze daje argumenty — mimo jego niechęci do nich — i zawsze stwarza wrażenie, że dokładnie wie, co robi. White'a zaś należy czytać nie wprost, ale przede wszystkim między wierszami. Trzeba go czytać wielokrotnie, cały czas od nowa. I za każdym razem jego tekst wydaje się interesujący, zawsze odkrywa się coś, co poprzednio umknęło uwadze. Być może dlatego, że wcześniej nie dopuszczało się możliwości takiego rodzaju odczytań. Rorty zaś kładzie karty na stół. Odkrywanie jego książek i artykułów przychodzi za pierwszym czytaniem. White jednak ma więcej talentu. Można powiedzieć, że podczas gdy Rorty'ego cechuje przezroczysta jasność Ingresa, White jest bliższy Turnerowi. Wrócę jednak do tego, czego nauczyłem się od White'a. Jak można oczekiwać, ma to związek przede wszystkim ze sposobem, w jaki zrewolucjonizował on teorię historii, wprowadzając ją w lingwistyczny zwrot (*linguistic turn*). Dokonując tego, White przeobraził teorię historii z niezbyt ciekawej i ciemnej uliczki współczesnego świata intelektualnego w nowy i rozwijający się obszar refleksji teoretycznej. Przede wszystkim dzięki niemu wszystkie stare pytania, które zwykło się zadawać na temat relacji pomiędzy twierdzeniami i rzeczywistością, mogą być obecnie zadawane na temat relacji między tekstem i rzeczywistością. Co więcej, wykorzystując teorię literatury w „robieniu" lingwistycznego zwrotu w teorii historii, White wyposażył badaczy w wyszukane i precyzyjne narzędzia teoretyczne, które pomagają rozwiązywać nowe i trudne problemy. Dlatego też uważam pojawienie się jego *Metahistory* za najważniejsze wydarzenie we współczesnej teorii historii. Jestem też pewny, że bez niej teoria historii zniknęłaby ze sceny intelektualnej gdzieś w latach 70-tych lub 80-tych i co więcej, nikt by za nią nie tęsknił.

**E. D.**: *Czy nie czuje się Pan „zdekonstruowany" przez Derridę?*

**F. A.**: Za najbardziej inspirujące u Derridy uważam to, że zrehabilitował (zwłaszcza we wcześniejszych pracach) pozornie nieznaczący szczegół. Pokazał, że sprężyna argumentu, co Paul de Man nazwał „punktem nierozstrzygalności" tekstu (*text's „point of undecidability"*), jest czasami małym i pozornie niewinnym detalem, który w oczach samego autora i większości czytelników jest pozbawiony wartości i nie jest uważany za istotną część argumentu czy tekstu.

Kiedy zacząłem fascynować się mikrohistoriami Ginzburga i wyzwaniami dla tradycyjnego pisarstwa historycznego, jakie ucieleśniają (...), dekonstruktywizm okazał się wielce pomocny.
Muszę jednak przyznać, że poza kilkoma wyjątkami, do których należy na przykład *La vérite en peinture*, zgubiłem trop Derridy od czasów *Glas*.[12] Czytałem kilka jego późniejszych książek, ale nie byłem w stanie znaleźć w nich sensu. Od tej pory pisarstwo Derridy stało się tak hermetyczne i tak nieprzystępne, że zabrakło mi odwagi i motywacji, by próbować znaleźć w nim jakieś interesujące przesłanie. Jego proza stała się rodzajem prywatnego języka. Być może Rorty ma rację mówiąc, że jest to nowy i intrygujący sposób uprawiania filozofii czy teorii literatury — lub czegoś zupełnie nowego, dla czego nie ma jeszcze nazwy. Może tak jest. (...) Ostatnio przeczytałem w „Times Literary Supplement" zdumiewającą historię o tym, jak Derrida postępuje pisząc swoje książki i artykuły. Wydaje się, że pisze o wszystkim, co wpada mu do głowy, gdy rozważa dany temat. Psychoanalityk powiedziałby, że całkowicie zdaje się na pierwotny proces i nie pozwala na żadną ingerencję wewnętrznego, intelektualnego cenzora. Wyjaśnia to, jak sądzę, zapierającą dech w piersiach szybkość, z jaką jego dzieła rozchodzą się i trudności, jakie sprawiają czytelnikowi. Oczywiście, w przypadku większości badaczy, procedura taka mogłaby doprowadzić do fatalnych rezultatów i tylko dzięki ogromnej erudycji Derridy, jego oryginalności i nieporównywalnej przyswajalności przeczytanych tekstów, stale może on rościć sobie pretensje do zajmowania czołowej pozycji pośród współczesnych filozofów. Tak czy inaczej, wolałbym, by Derrida pisał mniej i był bardziej skłonny działać jako cenzor swego własnego pisarstwa zamiast obarczać czytelników tym przykrym zajęciem.
**E. D.**: *Interesuje się Pan narracją. Czy podziela Pan opinię, że narracja jest — jak pisał Barthes — fenomenem kulturowym, że jest ponadnarodowa, ponadhistoryczna, ponadkulturowa?*
**E A.**: Tak, uważam, że narracja jest kluczowym zjawiskiem kulturowym. Weźmy na przykład sposób, w jaki Auerbach w *Mimesis*[13], która moim zdaniem jest jedną z najbardziej fascynujących książek napisanych w tym wieku, pokazuje jak narracja naśladuje, czy też jak narra-

[12] J. Derrida *Glas*, Paris 1974 oraz tegoż *La vérite en peinture. Lire Condillac*, Paris 1978.
[13] E. Auerbach *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. C. Żabicki, Warszawa 1968.

cyjne przedstawienie rzeczywistości przenika całą historię cywilizacji zachodniej.

Jest to jednak tylko jedna cecha narracji, ale ta właśnie interesuje mnie szczególnie. Narracja jest narzędziem, i to narzędziem całkiem skutecznym, nadawania sensu światu, w którym żyjemy. Być może nikt nie był tego bardziej świadomym niż Freud, kiedy pokazał, że nasz układ psychiczny najlepiej wyraża się w opowieściach, które snujemy o naszym życiu. A przywiązanie do tego rodzaju historii może nawet decydować, czy zdarzenia, które miały miejsce w przeszłości, zmienią cię w neurotyczną czy psychopatyczną osobowość. Narracja pozwala uchwycić rzeczywistość i chociaż nie zawsze gwarantuje szczęście, wyposaża cię w pewną sensowną organizację wielu szczegółów, które są elementami twojej historii życia.

Być może najważniejszą cechą narracji, a zarazem podstawowym jej celem jest właśnie to, że chwyta rzeczywistość, daje efekt — jak to kiedyś ujął White — jej „oswojenia" (*domestication of reality*), to znaczy zmienia rzeczywistość „jako taką" na rzeczywistość, która została przystosowana do naszych celów i potrzeb.[14] Z takiej perspektywy nie ma zasadniczej różnicy między narracją a wzorem w naukach ścisłych — takim jak na przykład Newtonowskie „f = ma" (siła równa się masa razy przyspieszenie). Wzór bowiem również pozwala na koherentną organizację zjawisk naturalnych z zakresu mechaniki i fizyki. Wzór dla naukowca jest tym, czym narracja dla historyka.

W ten sposób doszliśmy do punktu, w którym mogą pojawić się wątpliwości. Bowiem mówiąc o przeszłości w ogóle, czy nawet o czyjejś przeszłości, zawsze czynimy na niej gwałt w celu osiągnięcia owej narracyjnej organizacji przeszłości, która przecież nie tkwi w niej samej. Jak sugerować mogą podobieństwa między wzorem i narracją, nie oznacza to, że subiektywność narracji jest nie do wykorzenienia. Pochwalamy przecież organizację rzeczywistości za pomocą wzoru naukowego, traktując go jako ideał obiektywności. Nie ma zatem żadnego oczywistego powodu by wątpić, że sprawy mają się inaczej w przypadku narracji. Ponadto podobieństwa między wzorem i narracją wskazują, że może istnieć coś takiego jak „obiektywne pogwałcenie rzeczywistości" (*objective violation of reality*) — i to zarówno przez język naukowy, jak i narracyjny. Opozycja pomiędzy subiektywnym i obiektywnym nie funkcjonuje jako paralela pomiędzy inte-

[14] Zob.: H. White *The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation*, w: tegoż *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London 1987.

lektualną organizacją — czy to przez wzór czy przez narrację — a samą rzeczywistością. W każdym razie kiedy tylko stwierdzimy, że narratywizacja jest w istocie „oswajaniem przeszłości", jak powiedział White w swoim *The Content of the Form*[15], kiedy rzeczywistość musi ulec przemocy języka narracyjnego, można zacząć interesować się możliwością takiego ujęcia przeszłości, które byłoby wolne od narracyjnego oswajania. I to jest właśnie powód, dla którego zacząłem interesować się kategorią doświadczenia historycznego (*historical experience*). Powód — jeśli wolno mi wypowiedzieć się także w imieniu White'a — dla którego w swoich ostatnich dwóch artykułach skupił się on szczególnie na zagadnieniu strony pośredniej (*middle voice*), to jest formy czasownika greckiego, który nie jest ani czynny, ani bierny.[16] Zarówno w doświadczeniu historycznym, jak i gdy mówi się o przeszłości w kategoriach strony pośredniej, respektowana jest „autentyczność" przeszłości. Tak więc jedyną faktycznie interesującą opozycją nie jest ta pomiędzy subiektywnością i obiektywnością, ale pomiędzy „autentycznością" z jednej strony a rzeczywistością, która poddawana jest działaniu lingwistycznych kodów prozy narracji, z drugiej. (...)

**E. D.**: *Dzięki lingwistycznemu zwrotowi filozofia historii i teoria literatury zbliżyły się do siebie. „Nowi historycy" zaczęli pisać książki nie tylko dla kolegów-badaczy, ale dla szerszego grona odbiorców w bardziej przystępny sposób, beletryzując opis wydarzeń. Jak Pan się zapatruje na te zmiany?*

**E A.**: No cóż, rzeczywiście tak jest. Istotnie zwrot lingwistyczny w teorii historii postępował wraz z przekonaniem, że narrację historyczną najlepiej potraktować z perspektywy teorii literatury. To oczywiście zakłada zbliżenie pomiędzy pisarstwem historycznym i literaturą (powieścią).

Z drugiej strony można mieć wątpliwości co do aplikacji teorii literatury do pisarstwa historycznego. Nie mam tu na myśli zarzutu tradycyjnie wysuwanego wobec teorii White'a, a mianowicie, że historia jest nauką, nie literaturą. Zawsze był to najbardziej niedorzeczny zarzut, oparty na najbardziej naiwnym sposobie pojmowania literatury jako zwykłej fikcji, która karmi nas kłamstwami i nie ma nic wspólne-

---

[15] H. White *The Content of the Form.*

[16] Zob.: H. White *Writing in the Middle Voice*, „Stanford Literature Review" 1992, vol. 9, nr 2 oraz tegoż *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, w: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution"*, ed. by Saul Friedlander, Cambridge and London 1992.

go z prawdą i pisarstwem historycznym. Myślę o dwóch innych kwestiach. Po pierwsze teoretycy historii zawsze mieli skłonność do zbyt pochopnego zapożyczania kategorii zewsząd. Wszelkie wysiłki uczynienia z historii nauki — od Buckle'a do kliometryków — dostarczają najbardziej oczywistych przykładów. Ale to samo może spotkać teorię historii, gdy zbyt uzależni się od teorii literatury. Dlatego też zawsze byłem gorącym zwolennikiem rozwijanego przez Rankego i Humboldta historyzmu.

Jest on bowiem jedyną odpowiadającą pisarstwu historycznemu teorią historii, która została sformułowana przez samych historyków. Nie ma w niej żadnych zapożyczeń i dlatego historyzm zawsze stanowił dla niej rodzaj „zasady rzeczywistości". (...)

Uwagi te prowadzą do drugiego zagadnienia, które chciałem poruszyć. Pomimo, że przechodzę w tej chwili na nieco inny poziom, to sądzę, że w opisaniu skutków pojmowania historii jako nauki i jako rodzaju literatury, pomocna jest White'owska kategoria „oswajania rzeczywistości". Można powiedzieć, że w obu przypadkach przeszłość jest oswajana w tym sensie, że wtłacza się ją w matrycę pewnych zastanych, czy to naukowych, czy literackich, kodów. Kiedy White używa pojęcia „oswojenie" przeszłości, by poddać krytyce próby takiego jej „przywłaszczenia", od razu przychodzi mi na myśl Foucault i jego znany artykuł o metodzie genealogicznej.[17] Foulcault twierdzi, że celem historyka nie powinno być wyjaśnianie przeszłości, to znaczy nie powinien on próbować uczynić niezrozumiałe zrozumiałym, ale powinien dążyć do czegoś wręcz przeciwnego. Historyk powinien mianowicie wyobcować (*alienate*) nas z przeszłości. Powinien pokazać, że nasze przeświadczenia, iż możemy odnaleźć się w przeszłości, są tylko projekcją. Przeszłość jest bowiem bardziej obca, niż to sobie wyobrażamy. Historyk zatem musi wskazać to, co jest obce i odmienne, skupiając się na tych aspektach przeszłości, które wydają się nam najbardziej znajome i nie stanowiące problemu. W tym miejscu z chęcią przywołałbym stosowane przez Freuda pojęcie „nieoswojonego" (*uncanny*).[18]

---

[17] M. Foucault *Nietzsche, Genealogy, History* w: tegoż *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews with Michel Foucault*, Oxford 1977.

[18] Ankersmit rozwija ten wątek w swoim artykule: *Historism and Postmodernism. A Phenomenology of Historical Experience*, w: tegoż *History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor*, Berkeley-Los Angeles-London 1994. Por. także: Sigmund Freud *The Uncanny*, w: tegoż *The Standard Edition of the Complete Psychological Norms of Sigmund Freud*, transl. James Strachey, vol. XVII. London 1959.

Sądzę, że literatura może być wygodnym instrumentem, by dokonać takiej alienacji — mam tutaj na myśli szczególnie powieść modernistyczną. Ale nie jestem pewien przydatności teorii literatury. Teoria literatury nastawiona jest bowiem na wyjaśnianie, stara się wyjaśnić, co dzieje się w literaturze, a to pozostaje w sprzeczności z Foucaultowskim wyobcowaniem. Jako przykład posłużyć może strukturalistyczne podejście do pisarstwa historycznego, zaproponowane w *Metahistory* przez White'a. Podobieństwa między Kantowskimi kategoriami rozumienia — paradygmatycznymi instrumentami filozoficznymi służącymi do oswajania rzeczywistości — i tropami White'a są zbyt oczywiste by je zignorować. Poza tym White sam jest ich świadomy. Uważam, że White w *Metahistory* podpisuje się niejako pod Kantowską modernistyczną koncepcją języka i wiedzy i jestem przekonany, że z tego punktu widzenia większość głosów krytycznych wobec White'a w sposób zasadniczy przechodzi obok tej kwestii. White w *Metahistory* jest bliżej swych krytyków, niż oni sami byli tego świadomi. Prawdziwie interesującą opozycją nie jest opozycja pomiędzy *Metahistory* z jednej strony a zwolennikami teorii jako nauki czy też Collingwoodowskiej formy hermeneutyki z drugiej (to wszystko modernizm), ale opozycja pomiędzy modernistycznym podejściem do pisarstwa historycznego i późnym Haydenem Whitem, który pokazuje nam przeszłość pod egidą wzniosłości (*sublime*) i który eksperymentuje z kategorią strony pośredniej. Nigdy nie miałem wątpliwości, że *Metahistory* odegrała decydującą rolę w obaleniu naiwnych form modernizmu. Dlatego też uważam, że jest ona najważniejszą książką z dziedziny teorii historii, opublikowaną od czasów *Idea of History* Collingwooda. Jeżeli spojrzymy w przyszłość zamiast w przeszłość teorii historii, to sądzę, że White'owska koncepcja wzniosłości okaże się bardzo obiecującą perspektywą. Ciekawe są też jego próby zminimalizowania dystansu pomiędzy przeszłością a językiem historycznym przez propozycję pisania historii w kategoriach strony pośredniej. Należy zwrócić uwagę na fakt, że zwrot White'a ku wzniosłości i stronie pośredniej stoi w wyraźnej opozycji wobec koncepcji zawartych w *Metahistory*. Jak to wykazali jego interpretatorzy, tropologia zwiększa jeszcze dystans pomiędzy językiem historyka a rzeczywistością przeszłą. W obronie można tu jednak przytoczyć tezę White'a, że ten sam fragment przeszłości może generować różne interpretacje tropologiczne. Stąd właśnie wzięło się zainteresowanie White'a wzniosłością i stroną pośrednią. Ale jak podkreślali krytycy, słusznie zresztą, Holocaust nie zezwala na ironiczne czy satyryczne

interpretacje. Przynajmniej w tym przypadku więź pomiędzy przeszłością i językiem historyka nie jest tak słaba i nieokreślona, jak sugeruje White. Dlatego też znalazł on na to lekarstwo w postaci strony pośredniej. White odnosi stronę pośrednią, jak to kiedyś zaproponował Barthes[19], do nieprzechodniej formy pisania, która nie zna różnicy pomiędzy „czynnym" autorem i „bierną" przeszłością (czy „biernym" tekstem), którą opisuje historyk. Przedstawienie przeszłości w kategoriach strony pośredniej nie jest już więc przedstawieniem w zwykłym tego słowa znaczeniu, ale pozwoleniem przeszłości, by przemówiła sama za siebie. (...) Uważam, że wzniosłość i strona pośrednia stanowią raczej wartościowe dodatki do teoretycznego arsenału White'a, niż świadczą o odżegnaniu się od tego, co pisał w *Metahistory* i *The Content of the Form*. Mamy miejsce na postmodernistyczny eklektyzm: raz używa się takich kategorii, a raz innych. Przedmiot zainteresowań powinien determinować aparat teoretyczny. Jeżeli jest odwrotnie to znak, że znajdujesz się na bocznych, modernistycznych torach. (...)

**E. D.**: *Jak widzi Pan przyszłość teorii historii?*

**E A.**: (...) Być może najlepiej marzyć o przyszłości, myśląc, w jaki sposób może się ona różnić od przeszłości i teraźniejszości. Chciałbym odpowiedzieć na to pytanie właśnie z tego punktu widzenia. Każdego, kto spogląda na dwudziestowieczną filozofię uderza ogrom inspiracji czerpanych przez nią z filozofii języka. Należy być uczciwym wobec swojej dyscypliny, a szczerość ta wymaga, bym przyznał, że w wypadku teorii historii była ona pogłosem wydarzeń mających miejsce w innych dziedzinach, na przykład w filozofii nauki, literaturze czy estetyce. Jak wspomniałem, wyjątek stanowi historyzm. Jest on jedyną koncepcją teoretyczną w dziejach myśli historycznej, wolną od obcych elementów, które pozwalałyby nam, w taki czy inny sposób, wejść w nową fazę filozofii języka czy też sformułować koncepcję, która wyszłaby poza horyzont tej filozofii.

Sądzę, że optymistyczną wizję daje nam skupienie się na kategorii doświadczenia historycznego. Przy czym mam na myśli ten jego rodzaj, który opisany został przez poetów i historyków — między innymi: Goethego, Micheleta, Herdera, Meinecke, Huizingę czy Toynbe'ego — i który wywarł na nich takie wrażenie, że zmieniły się

---

[19] Zob.: R. Barthes *To Write: An Intransitive Verb?* w: Richard Macksey and Eugenio Donato eds., *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*, Baltimore and London 1970.

ich koncepcje przeszłości. Doświadczenie przeszłości jest najbardziej paradoksalnym rodzajem doświadczenia, bowiem tylko historycy z niezwykle głęboką wiedzą o przeszłości wydają się być na nie podatni. (...) W doświadczeniu historycznym doznajemy wrażenia radykalnej inności przeszłości. Przeszłość nie jest tutaj konstruktem rozumienia, ale rzeczywistością, która jest doświadczana w sposób tak bezpośredni i niezapośredniczony, jak jest to często opisywane w przypadku doświadczania wzniosłości. Jeżeli filozofowie są obecnie tak zafascynowani tą kategorią, to właśnie dlatego, że doświadczając wzniosłości, dotykamy rzeczywistości w sposób, który nigdy nie mógłby zostać osiągnięty za pomocą koncepcji próbujących odpowiedzieć na pytanie — jak język, teoria, lingwistyka, narratywizm, kategorie rozumienia itd. determinują nasze doświadczenie rzeczywistości i naszą wiedzę o niej. Tak zresztą wzniosłość definiował Kant.

Nie koniec na tym. Galen Strawson napisał ostatnio w artykule opublikowanym w „Times Literary Supplement", że należy oczekiwać zmiany we współczesnej filozofii, która polegałaby na przejściu od filozofii języka, którą zarówno amerykańscy jak i europejscy filozofowie uprawiali od czasów Frege'a i Nietzschego, do filozofii świadomości skupiającej się na tym, jak doświadczamy rzeczywistość i stajemy się jej świadomi. I faktycznie, jeżeli spojrzymy na książki, dotyczące świadomości, napisane w krajach anglojęzycznych w ciągu ostatnich trzech lat, wydaje się to być w pełni uzasadnione. (...) Język jednak zawsze intelektualizował doświadczenie, a w ten sposób zepchnął je do roli nieciekawej kategorii, do roli aneksu języka i wiedzy. Dlatego też doświadczenie miało podrzędne znaczenie w historii filozofii ostatnich trzeci stuleci. (...) Należy opowiedzieć się albo za językiem, albo za doświadczeniem. I z tego powodu jestem przekonany, że ze szczególnym zainteresowaniem doświadczeniem i świadomością wkraczamy w zupełnie nowy świat. Często mówi się, że filozofia przeżywa obecnie „kryzys przedstawiania" (*crisis of representation*). Sądzę, że ta kategoria trafnie podsumowuje wiele problemów, wobec których stoi współczesna filozofia. Doświadczenie może okazać się kategorią, która pozwoli nam pokonać ów „kryzys przedstawiania".

Interesujące jest, że pisarstwo historyczne może pomóc w ukazaniu, o co właściwie chodzi w tej próbie przejścia od języka do doświadczenia. (...) Historia może okazać się bowiem najlepszą dyscypliną ilustrującą owo przejście. A więc, wracając do Pani pytania, marzę

o teorii historii, która skupi się na kategorii doświadczenia historycznego, by napisać nowy rozdział, nie tylko w książce o teorii historii, ale w książce o historii filozofii. W ten sposób znany sąd Collingwooda, że wiodącym tematem dwudziestowiecznej filozofii będzie wytłumaczenie pisarstwa historycznego, nieoczekiwanie może okazać się prawdziwy. (...)

**E. D.**: *Ale czy kiedy zaczniemy mówić o doświadczeniu, nie otworzymy drzwi subiektywizmowi lub relatywizmowi. Czy nie obawia się Pan tego?*

**F. A.**: Przede wszystkim muszę powiedzieć, że nigdy nie przejmowałem się zbytnio relatywizmem czy subiektywizmem. Jak Bernstein przekonywająco pokazał w swoim *Beyond Objectivism and Relativism*[20], relatywizm jest pochodną pozytywizmu w każdym z jego wielu wcieleń. Tak więc, jeżeli nie masz pozytywistycznych aspiracji, to relatywizm nie stanowi dla ciebie problemu. Ważniejsze w tym kontekście jest jednak coś innego. Jeśli ujmie się doświadczenie historyczne jako niezapośredniczone doświadczenie przeszłości, jako kontakt przeszłości i historyka w sposób podobny kontaktowi naszej dłoni z trzymaną przez nas wazą czy muszlą, to wtedy subiektywność i relatywizm zostają odrzucone *ex hypothesi*. Subiektywność i relatywizm mogą stać się rzeczywistym problemem, gdy doświadczenie zostanie zintelektualizowane w sposób, w który nauczyła się to robić zachodnia filozofia od czasów Bacona i Kartezjusza — gdy kontakt przedmiotu i podmiotu uniemożliwiał taką intelektualizację.

**E. D.**: *Jeżeli Pana sugestie odnośnie przesunięcia zainteresowań z języka na doświadczenie potwierdzą się, to czy nie oznacza to, że najważniejszym problemem w przyszłości będzie nie to, jak przedstawiamy rzeczywistość, ale jak jej doświadczamy?*

F. **A.**: Ma Pani całkowitą rację. Jest jednak prawdą, że zgodnie z „paradygmatem" lingwistycznej teorii historii całe to gadanie o doświadczeniu musi wydawać się beznadziejnie niedorzeczne. Można powiedzieć, że tym, czego oczekują czytelnicy książki historycznej jest opis czy przedstawienie przeszłości. Z tego punktu widzenia doświadczenie przeszłości, jakie ma sam historyk, jest zwykłym składnikiem jego deskrypcji i przedstawienia. Rodzi to jednak zastrzeżenia. Sądzę, że wiele ze współczesnej historii mentalności daje nam raczej pogląd na to, „jak to było", na czym polegało bycie dziedzicem w osiemnastowiecznej Anglii, czy wieśniakiem w Montaillou, niż jak

---

[20] R. J. Bernstein *Beyond Objectivism and Relativism: Science, Hermeneutics and Praxis*, Oxford 1983.

dane książki historyczne opisują, czy przedstawiają świat. Sądzę, że można bronić tezy, że większość współczesnego pisarstwa historycznego — czego przykładem jest właśnie historia mentalności — zainteresowana jest bardziej doświadczeniem niż opisem czy przedstawieniem przeszłości.

**E. D.**: *Czy skupienie się na kategorii doświadczenia oznacza powrót do egzystencjalizmu?*

**E A.**: W pewnym sensie. Jeśli chce się uchwycić doświadczenie, to z pewnością wiele można by skorzystać z *Le visible et l'invisible* Merleau-Ponty'ego.[21] Sam jednak uważam za wielce pomocne w tych rozważaniach dzieła Arystotelesa *De anima* i *De Sensu*.[22] Arystoteles twierdzi, że dotyk i zmysł dotyku jest nadrzędny wobec innych zmysłów. Tezę tę uważam za najbardziej inspirującą. Stanowi ona oś moich analiz doświadczenia historycznego.

**E. D.**: *Odpowiednie narzędzia i kategorie teoretyczne do analizy języka zostały już wypracowane, skąd jednak wziąć narzędzia do badania doświadczenia?*

**E. A.**: Na pewno nie z języka. Doświadczenie poprzedza język. I jest to rzeczywiście dość niezwykłe, że tak opieramy się idei pierwotności doświadczenia wobec języka. Zgadzam się z Richardem Shustermanem, który w opublikowanej w zeszłym roku książce *Pragmatist Aesthetics* napisał: „my filozofowie uświadamiając to sobie ponieśliśmy porażkę, ponieważ dla takich jak my, uduchowionych gadających głów, jedynymi rozpoznanymi i prawomocnymi formami doświadczenia są doświadczenia lingwistyczne: myślenie, mówienie, pisanie. Ale ani my, ani język, który, jak powszechnie się przyznaje, pomaga się nam ukształtować, nie mógłby przetrwać bez nieartykułowanego, przedrefleksyjnego podłoża, niewerbalnego doświadczenia i rozumienia".[23] I istotnie wszyscy uznajemy za oczywiste, że najpierw doświadczamy czegoś (na przykład doświadczamy przeszłości), a następnie zapisujemy nasze doznania. Intuicyjne opory wobec oczywistych prawd dowodzą, jak bardzo jesteśmy ciągle Kantowscy, mimo że oswoiliśmy się już z Rorty'ańskim atakiem na Kantowską epistemologię. Dotyczy to także samego Rorty'ego. Weźmy na przykład dyskusję Rorty'ego z Thomasem Nagelem na temat jego eseju *Jak to jest być nietoperzem* z przedmowy do *Consequences of Pragma-*

---

[21] M. Merleau-Ponty *Le Visible et l'invisible: Suivi des notes de travail*, Paris 1971.

[22] Artystoteles *O duszy* i *O zmysłach i ich przedmiotach*, w: *Dzieła wszystkie*, t. III, przekład, wstęp i komentarze Kazimierz Leśniak, Warszawa 1990.

[23] R. Shusterman *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Cambridge 1992.

*tism*.[24] Rorty'emu nie podoba się to pytanie i uwagi swoje podsumowuje apodyktycznym stwierdzeniem, że „język się kończy". Z podobnych przyczyn Kant mógłby powiedzieć, że „wyczerpują się kategorie rozumienia". Tak więc, pomimo swojego całego antyfundamentalizmu, Rorty kończy, bijąc Kantowi głębokie i pełne szacunku pokłony. To samo można zresztą powiedzieć o Derridzie i dekonstruktywistach. Najwięksi anty-kantyści często okazują się największymi kantystami.

**E. D.**: *A czy psychologia nie może okazać się przydatną dyscypliną do prowadzenia badań nad kategorią doświadczenia historycznego?*

**F. A.**: Tak. Psychologia może okazać się całkiem pomocna. Weźmy na przykład traumę. Mamy uraz po czymś, co zdarzyło się nam, a co było tak straszne i przerażające, że w żaden sposób nie może stać się częścią naszej osobowości. Trauma stanowi tę część twojej przeszłości, która cały czas istnieje sama w sobie, jak skamielina, pozostająca w „zastygłej" formie. Często przydarza się to ofiarom obozów koncentracyjnych, którzy przeżyli Holocaust. Doznanie to związane jest też z uczuciem melancholii, którą Freud opisał w *Trauer und Melancholie*. Może się zdarzyć, że w czasie psychoanalizy, czy kiedy ofiara Holocaustu spisuje swoje wspomnienia z obozu w formie powieści czy wiersza, mówiąc lub pisząc o tym, powtórnie przeżywa horror obozu. Zastygła przeszłość (*fossilized past*), która stale istnieje w umyśle „jako taka", jest w ten sposób przeżywana ponownie, i w pewnym stopniu za każdym takim ponownym przeżyciem jej fragment jest wchłaniany przez osobowość. I tu właśnie mamy łącznik z White'owską kategorią strony pośredniej. W przypadku takiego mówienia i pisania mamy do czynienia z mówieniem i pisaniem nieprzechodnim, kiedy to ktoś mówi czy pisze — jakby to powiedzieć — sam. Chyba nie ma wątpliwości, że mamy tu do czynienia z doświadczeniem przeszłości, a przynajmniej z doświadczeniem zastygłej przeszłości, które ciąży nam od wiele lat. Nie waham się podkreślać istnienia bliskich związków między stroną pośrednią a doświadczeniem historycznym. Być może strona pośrednia jest najlepszą formą gramatyczną, a powieść modernistyczna najlepszą formą tekstualną, dla wyrażenia istoty tego, co nazywam doświadczeniem historycznym.

**E. D.**: *Ale jak właściwie podejść do problemu doświadczania przeszłoś-*

---

[24] T. Nagel *What it is like to be a bat?*, w tegoż *Mortal Questions*, Cambridge 1983 i R. Rorty *Consequences of Pragmatism. (Essays: 1972-1980)*, Minneapolis 1982.

*ci? Jak możemy doświadczać przeszłości? Hayden White na przykład twierdzi, że nie jest to możliwe.*[25]

**F. A.**: Nie można doświadczać przeszłości, jeżeli będzie się ją pojmować jak rodzaj przedmiotu, tak jak krzesło czy stół. Ale Arystoteles — a także wspomniana strona pośrednia — wskazują, że model podmiot/przedmiot w tym punkcie wykazuje braki. Arystoteles w *De Anima* pokazał, że wszystko, co jest interesujące w doświadczeniu, związane jest z ciągłością, z nieuchwytną granicą, istniejącą pomiędzy nami a światem zewnętrznym. Pozytywiści wierzą, że *apriori* istnieją metody wytyczania granic oddzielających ja od nie-ja; metody, które określone zostały przez tradycyjną epistemologię. Zgadzam się jednak z Arystotelesem (i z Davidsonem), że intuicje, jakie mamy na temat tych granic, są zawsze aposterioryczne. Zresztą, czy można stwierdzić, gdzie się właściwie kończy przeszłość, a zaczynamy my sami?

*Anloo (Holandia) 26 maja 1993 roku*

---

[25] Zob.: E. Domańska *Human Face of Scientific Mind. An Interview with Hayden V. White*, „Storia della Storiografia" 1993, vol. 24, nr 2. Fragmenty opublikowane w „Tekstach Drugich" 1994, nr 2.

# Przechadzki

## Art–piège Tadeusza Kantora

Muszę się przyznać z pewnym zażenowaniem, że pisanie o Kantorze zawsze sprawiało mi trudność. Nigdy nie byłem zadowolony z wątpliwych efektów mojej pracy, zawsze byłem przekonany, że ani na krok nie zbliżyłem się do jego twórczości. Pozostawał niedosyt, przekonanie o pozorności poznania, uczucie fragmentaryczności opisu, ułomności słów i tekstu. Oczywiście kolejne porażki prowokowały dalsze nieudane próby, a te z kolei zwątpienie, niesmak; po prostu psychiczny kac. Nie pozostało mi więc nic innego jak pytać, dlaczego twórczość tego artysty, twórczość tak fascynująca, tak wrażliwa, tak współczesna umyka dyskursowi, wyłamuje się z opisu, ukrywa się przed pojęciami, ześlizguje się ze słów. Kantor powiedziałby — to normalne, swoje ż y c i e p o ś w i ę c i ł e m w a l c e z k o n w e n c j ą, a i l u z j e u c z y n i ł e m p o l e m s w e g o d o ś w i a d c z e n i a a r t y s t y c z n e g o. Jestem gotów się z tym zgodzić, a właściwie jestem przekonany, że właśnie t a k j e s t i może dlatego sztuka Kantora staje się jeszcze mniej dostępna i jeszcze bardziej prowokacyjna.

Twórczość Kantora, tak jak kilku największych artystów awangardy XX wieku, dotyka z całą świadomością podejmowanego ryzyka, problemu i s t n i e n i a i z n a c z e n i a, nadzwyczaj krótkiego związ-

ku między *signifiant* i *signifié*, struktury gwarantującej, a zarazem czyniącej złudnym nasze porozumienie. Ze zdolnością żonglera manipuluje Kantor obszarami wyrażania i pojęć, wciska się między pola, rozpycha lub zawęża granice i jak ongisiejszy połykacz ognia sprzed café la Chope wypluwa żar, aby potem zdusić go w sobie. Kantor–magik, bezbronny i śmieszny w swym nieokreśleniu, staje się zarazem ideą i formą, przedmiotem „najniższej rangi", zawieszonym (że przypomnę „wszystko wisi na włosku") między nostalgią utraconych znaczeń i nieuchwytnością w iluzji realności. Konsekwencją takiej postawy (jeżeli w sztuce można mówić o konsekwencji) jest przeniesienie punktu ciężkości z podmiotu na przedmiot, zmitologizowany artysta wypowiadający idee, zostaje obnażony w przedmiocie broniącym co najwyżej swego bytu. „Sztukę — powie Kantor — można tworzyć tylko w poczuciu zagrożonej egzystencji, co należy rozumieć w znaczeniu bardzo głębokim". Czyż nie jest więc, zapytam, największym zagrożeniem dla artysty utrata swej podmiotowości, czyż nie jest największym zagrożeniem dla przedmiotu utrata swego kształtu? Sztuka Kantora powstaje tam, gdzie nasycenie ideami grozi implozją w formę, gdzie zagęszczonej formie grozi bezforemność. Sztuka powstaje tam, gdzie zagrożony jest związek znaczonego ze znaczonym, powstaje tam, gdzie zagrożona jest egzystencja. Sztuka powstaje w obliczu śmierci. „Wszystko wisi na włosku".

Kiedy zastanawiałem się, dlaczego tak trudno jest mi pisać o Kantorze, brałem pod uwagę trzy osobiste punkty widzenia. Pierwszy dotyczył mojej przygody z Kantorem, drugi mojego spotkania ze sztuką Kantora, trzeci moich kłopotów ze współczesną historią sztuki. Przedstawiając trochę nieuporządkowanych refleksji, zdaję sobie sprawę, że dotykam fragmentów i powierzchni, mających mniej lub bardziej luźny związek z jego twórczością, a nie twórczości samej, obnażam swoją nieudolność, swą porażkę, wystawiając się, że użyję słów Kantora, na szyderstwo.

Kantora poznałem w końcu lat 60. Niewiele później, zafascynowany jego osobowością, rozpocząłem z nim współpracę w Galerii Foksal i Teatrze Cricot. Oczywiście ta znajomość i zbliżenie były sprowokowanym przypadkiem, konsekwencją zainteresowania „taszyzmem", który jeszcze w latach 60. był jedną z moich inicjacji w awanturę ze współczesnością. To, co mi było wówczas bliskie, to atmosfera egzystencjalna jego sztuki. Nieustanne penetrowanie obrzeży, gdzie twórczość spotyka się z życiem, gdzie życie staje się

sztuką, gdzie wyobraźnia, nie poddając się kanonowi, budowała „wolność na ulicy". W moim ówczesnym odczuciu Kantor uosabiał swą wrażliwością i wolnością postać Syzyfa z Saint-Germain-des-Prés przełomu lat 40. i 50. i Prometeusza z Odéon 1968. W Polsce początku lat 70. w Polsce skażonej przerażającym prowincjonalizmem ówczesnej sztuki, uniwersalizm artystyczny Kantora był dla mnie magnesem, który pozwalał mi podporządkować się prowadzonej przez niego grze. Nie trwało to długo: kilka występów w *Kurce wodnej*, udział w kilku happeningach, organizacja wystawy *Wszystko wisi na włosku*, i wreszcie — wspólny pobyt w Dourdan pod Paryżem... Czas ten nie podważył w niczym wyobrażonej osobowości Kantora, pozwolił jeszcze bardziej zbliżyć się ku jego wolności, pozwolił mi żyć w ustawicznym napięciu poszukiwania sztuki i realności. W poważnym stopniu zaważył na mojej wizji awangardy, w sposób zdecydowany określił moje wybory artystyczne. W końcu potwierdził słuszność wielu decyzji wraz z tą, która pozwoliła mi oddalić się od niego, odrzucić jego własną konwencję i posłużyć się tym odrzuceniem w dalszym, nigdy nie udanym, moim zmaganiu ze współczesnością. Nie mnie sądzić, czy gdzieś w głębi nie krył się w tym psychologiczny mechanizm identyfikacji i odrzucenia, nie przypuszczam, aby za tym wyborem przemawiał tradycyjny konflikt krytyka i artysty. Natomiast sądzę, że ryzyko gry ze znaczeniami, ryzyko gry na granicach języka można podejmować tylko we własnym imieniu. To zrozumiałem współpracując z Kantorem i to zapewne utrudnia mi pisanie o nim.

Na pytanie: czy wierzy pan w sztukę? — Kantor odpowiadał: wierzę, ale niezupełnie. I co ma robić krytyk z artystą, który podcina gałąź, na której siedzi. Najprościej jest stwierdzić, i te opinie można przeczytać w kilku książkach o sztuce polskiej, Kantor to megaloman, który używa sztuki i to nie zawsze własnej, aby zbudować osobistą karierę. Trudniej jest zrozumieć dialektykę myśli artysty, jego balansowanie między sprzecznościami, a jeszcze trudniej zaakceptować, wyłaniającą się z jego doświadczeń wizję istnienia sztuki w negacji. Sztuki, która staje się potwierdzaniem swego byłego istnienia lub kwestionowaniem obecnego bytu. Sztuki „okolic zera", gdzie miejsce pustki, bezprzedmiotowej wrażliwości, zajmują kłębiące się konwencje, stereotypy, klisze, półsłowa, pokraczne figury, szmaty, odpryski, niedokończone teksty, i niezaczęte szkice... „Racją bytu sztuki — pisał Adorno —

jest bunt przeciwko uległości, do jakiej doprowadziła sztukę jej własna, centralna zasada i jej nieskazitelna konsekwencja".
Tak jak fascynowała mnie osobowość Kantora, obleczona wolnością, tak bliska stawała mi się jego koncepcja sztuki, skazanej na nietrwałość. Nie chodzi o materialny byt określonego dzieła, czasową wystawę, czy okres istnienia akceptowanej tendencji, lecz o kruchość samej sztuki, zawsze „zawieszonej na włosku". Chodzi o nietrwałość sztuki, jak mówił Kantor, która „ma tylko moment wejścia", która powstaje, aby sobie zaprzeczyć. Sztuki, która jest interakcją między skostniałą już konwencją, a nie przezwyciężoną iluzją.

Konwencje oddawał Kantor chętnie historykom sztuki, ale o tym dalej, z iluzji zaś czynił pułapkę. Najpierw była to więc wciągająca swą ułudą pełna halucynacji sztuka-pułapka, l'art-piège informelu. Jak pisał:

Mógłbym to porównać do obrazu, w którym napinająca się coraz silniej linia horyzontu, utrzymująca całą naszą widzialną rzeczywistość w jakichś ryzach, nagle pękła, została zerwana, ukazując ziejącą pustkę, bez dna, kosmiczną dziurę, jakiś potworny wir przyprawiający o zawrót głowy, gdzie nie było boków rozsuwających się z błyskawiczną szybkością — ani góry, ani dołu, gdzie nie działały prawa logiki naszej wymiernej przestrzeni, a świadomość pozbawiona wszelkiej podpory, jaką daje usytuowanie w tej pozytywnej wymierności, stawała się bliska sferze snu, halucynacji, niemożliwości.

Z czasem iluzja wkroczyła na teren życia, aby wyłonić z siebie realność sztuki, fascynującą odwrotność „sztuki pułapki" z manifestu Kantora (1970):

Dzieło, które nie emanuje, nie wyraża, nie działa, nie przekazuje, nie jest świadectwem, odbiciem, bez odniesień do rzeczywistości, do widza, do autora, niedostępne dla obcej penetracji i interpretowania, zarówno DO NIKĄD, DO NIEWIDOMEGO, będzie próżnia „DZIURA' w rzeczywistości, bez znaczenia i bez miejsca, które jest jak samo życie przemijające, ulotne, nie zatrzymane, nie utrwalone, które opuściło ów uświęcony teren zarezerwowany jakoby wyłącznie dla niego, bez potrzeby argumentów przydatności PO PROSTU JEST!, które tylko przez swoje SAMOISTNIENIE USTAWIA CAŁĄ SĄSIADUJĄCĄ RZECZYWISTOŚĆ W SYTUACJI NIEREALNEJ (można by rzec „artystycznej"). Co za niezwykła fascynacja tej niespodziewanej ODWROTNOŚCI!

Obcując z tak pojmowaną twórczością, sztuką budującą swój dyskurs w negacji, czułem się zawsze nie na miejscu w swej roli krytyka wypełniającego znaczeniami miejsca opuszczane przez artystę. Dlatego, podobnie jak wcześniej, jako przyjaciel, nie mogłem podjąć wyzwania twórcy w jego podróży na

krańce poznania, tak teraz, tracąc swą profesjonalną identyfikację, usuwałem się w cień, nie znajdując pojęć pozwalających mi na konstruowanie wizerunku sztuki Kantora.

Wreszcie, ostatnia z moich trudności z Kantorem, a dotycząca pytania pozornie pozostającego na uboczu jego twórczości, pytania o to, czym jest historia sztuki współczesnej. Nieprzypadkowo, ile razy pytanie to sobie zadawałem, potykałem się o Kantora. Przecież to dzięki awangardzie historia sztuki przeżyła swój pierwszy wielki kryzys. Dzięki awangardzie, która buntując się przeciwko tradycji, konstruowała swoje własne modele artystyczne i historyczne, psychologiczne i społeczne. Historia sztuki nowoczesnej zafascynowana konsekwencją sformułowanych przez artystów problemów, pole swej obserwacji historycznej uczyniła szybko polem eksploatacji metodologicznej. Historycy sztuki współczesnej przejęli od artystów szereg ich kategorii pojęciowych, czyniąc je narzędziami własnego poznania. Historia sztuki współczesnej i awangarda żyły odtąd w szczęśliwej symbiozie, operując podobnymi definicjami „koherencji sztuki", „integralności osobowości artysty" czy „ciągłości procesu artystycznego".
Kantor był dla mnie jednym z tych twórców, którzy uwznioślając pewne kategorie awangardy ukazali je w krzywym zwierciadle, jednym z tych, którzy kwestionując niektóre klasyfikacje i uogólnienia historii sztuki wskazywali na pozorność wszelkich generalizacji. Wbrew esencjonalizmowi awangardowemu Kantor podkreślał, że „nic nie jest w sztuce autonomiczne raz na zawsze, po osiągnięciu autonomii każda sztuka musi wyjść poza swoje tereny, w stronę obcych konwencji i leżącej poza nimi realności".
Wbrew teologii historycznej z przekorą akceptował przynależność do kierunków: „nie żyję poza tendencjami..., to są czysto umowne nazwy, które między innymi umożliwiają artyście — jeżeli posiada siły witalne i uczciwość — zaprzestanie pewnych praktyk, a nie kontynuacje".
Wbrew awangardowej tyranii widzenia jako sposobu czystego poznawania w malarstwie, Kantor w Palais de la Découverte, a nie w Jeu de Pomme, odnajdywał to wszystko „czego oko, ów osławiony od czasów impresjonistów [dodam: i wiedeńskiej historii sztuki] organ ludzki, uzurpujący sobie wyłączne prawo do terenów malarstwa [które przez swoją nietolerancję niezwykle zubażał], nie mogło dojrzeć".

Wreszcie, w moim przekonaniu, to Kantor zakwestionował artystę jako integralny podmiot twórczy, gdy pisał:

myślę, że nie należy określać zbyt jednoznacznie swej roli, bo sam ten fakt może spowodować jakiś rodzaj stabilizacji. A chodzi przecież głównie o to, aby jak najdłużej utrzymać stan płynny, przepływu i przyciągania wszystkich najmniej spodziewanych rzeczy.

Z całą siłą pragnę podkreślić, że nikt inny jak właśnie Kantor, uświadomił mi, w jakim stopniu rola sztuki w naszym społeczeństwie jest niepewna, a z wielu fragmentarycznych historii nie ma po co budować całości. Ze sztuki i deklaracji Kantora wyłoniła mi się inna historia sztuki, nie ta tryumfująca galeriami wielkich artystów, lecz ta pełna kuriozalnych przedmiotów, niedokończonych dzieł, ośmieszonych idei, zepchnięta na margines — nienapisana. Dlatego też, ile razy zabierałem się do pisania o Kantorze, oszukiwałem siebie, bo pisałem o czymś innym, dyskutowałem o historii sztuki, która samego Kantora śmiertelnie nudziła.
Pomimo tego wszystkiego co powiedziałem, Kantor pozostał dla mnie twórcą awangardy, jednym z jej najbardziej wyrafinowanych, a zarazem świadomych kreatorów. Twórczość swą sytuował wokół centralnego problemu tamtej formacji kulturowej, którym była próba przezwyciężenia uświadamianej sobie dwuznaczności stosunków świata rzeczy i pojęć, *les mots et les choses*, a w obrębie znaku — relacji znaczenia. Awangarda, kreśląc plan pojednania formy, miała poczucie dwuznaczności celu i tę sprzeczność czyniła przedmiotem swego doświadczenia, jakby zawieszając jego ostateczne rozwiązanie. Swoim istnieniem świadczyła, że każda próba pogodzenia jest fałszywa: „forma milczy lub kłamie", jeżeli ten stan pozornej jedności uzyska. Kantor nie miał tu wątpliwości: „każde dzieło sztuki — pisał — najbardziej nawet awangardowe, skazane jest na utrwalenie i unieruchomienie". Zdając sobie z tego sprawę, artysta powracał do znaczeń, próbował wyszydzić przedmiot, spotęgować emocje, a zarazem rozbić konwencje, zniszczyć stereotypy z przekonaniem, że „tarapaty i kłopoty są bardziej interesujące niż «osiągnięcia»". Wiedząc, że miarą wartości dzieła są ukształtowane w nim sprzeczności, wydobywał różnice, podkreślał niekonsekwencje, rozkoszował się ułomnością. Pozostawiał jednak zawsze w zmiennej równowadze, wewnętrzną strukturę znaczenia.
Pozostawiał dwuznaczność, ponieważ ona pozwalała mu żyć w teatrze śmierci, żyć ze świadomością rozdziału formy w nieodwracalności znaku, formy jako POSTACI. Tylko

śmierć, pisał Benjamin, najwyraźniej przecina przerywaną linię między *physis* a znaczeniem. Kantor był przekonany, że „życie w sztuce można jedynie wyrazić przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU". Kantorowska eschatologia śmierci, ostatecznego rozłączenia rzeczy i pojęć, wyrażała się w kategoriach eschatologii życia: niemożliwego do zrealizowania, dlatego zawieszonego, pojednania świata w niezmistyfikowanych znaczeniach.
Wychodząc z tych przesłanek powinienem zacząć coś mówić o sztuce Kantora... ale w tym momencie pole mojej wyobraźni staje się workiem, „do którego wpadają przedmioty z mojej własnej przeszłości w formie wraków i atrap. A także — nie moje, obce, banalne, schematyczne, przypadkowe, pomieszane z ważnymi, wartościowe i błahe, fakty, osoby, listy, recepty, adresy, daty spotkania..."

*Andrzej Turowski*

## George Steiner, krytyk epoki po-słowia

Lamenty nad upadkiem kultury, obyczajów czy cywilizacji należą do najbardziej rozpowszechnionych toposów literatury europejskiej. W każdej epoce, w każdej literaturze narodowej rozlegają się skargi i utyskiwania nad stanem współczesnych umysłów. Poczucie schyłkowości i rozpadu wydaje się zjawiskiem ponadczasowym i ponadkulturowym, mamy do czynienia z czymś, co można by nazwać „wieczną *findesiecleowością*".
Wydany niedawno w polskim przekładzie Oli Kubińskiej esej George'a Steinera *Zerwany kontrakt* (pochodzący z tomu *Real Presences*, który w całości ukaże się w bieżącym roku nakładem Instytutu Kultury w Warszawie) w sposób oczywisty nawiązuje do wymienionej tu tradycji. Steiner, kontrowersyjny literaturoznawca i krytyk amerykański o środkowoeuropejskich korzeniach, obecnie wykładający na uniwersytetach w Cambridge i Genewie, od lat podejmuje kwestie związane z kondycją współczesnej kultury. U źródeł jej kryzysu — twierdzi autor *Zerwanego kontraktu* — leży ekspansja kultury masmedialnej, ale także (a może przede wszystkim) zwątpienie w słowo jako nośnik znaczenia i sensu.
„Wszystko można powiedzieć, a w konsekwencji napisać o wszystkim" — tym twierdzeniem Steiner rozpoczyna swój esej. Żadne re-

guły ani formy nie ograniczają podlegającego ciągłym przemianom, zawsze ruchliwego języka. Język zawierający w sobie nieograniczoną ilość potencjalnych twierdzeń stanowi, wedle Steinera, o istocie naszego człowieczeństwa, w owym lingwistycznym chaosie tkwi jednak pierwiastek samozagłady. Brak jakichkolwiek ograniczeń w konsekwencji prowadzić bowiem musi do nihilizmu, do tego, co Steiner nazywa „logiką próżni". Stąd też bierze się starotestamentowy zakaz używania imienia Jahwe. Raz wypowiedziane Słowo natychmiast uwikłane zostaje w gry językowe — ulega zużyciu i desakralizacji. Z drugiej strony — samo pojęcie Boga wiąże się w kulturze judeochrześcijańskiej z pojęciem logosu:

W świecie Zachodu konceptualizacja Boga od samego początku i w trakcie całego swego rozwoju wiązała się z aktem mowy, z gramatycznym Absolutem, obecnym w tautologiach autodefinicji Boga.

Steiner niejednokrotnie wypowiadał się krytycznie na temat stanu współczesnej humanistyki. Już w wydanej z końcem lat pięćdziesiątych książce *Tolstoy or Dostoyevskij (Tołstoj czy Dostojewski*, 1958) pojawia się wątek estetycznego maksymalizmu, powracający potem we wszystkich niemal pismach amerykańskiego krytyka. Analizę twórczości rosyjskich powieściopisarzy opatrzył przedmową, będącą czymś w rodzaju manifestu estetyczno-krytycznego.

Ten, kto naprawdę przeniknął płótno Cezanne'a — pisał — będzie spoglądał na jabłko czy krzesło tak, jakby zobaczył je po raz pierwszy w życiu. Wielkie dzieła sztuki wywołują w nas burzę, otwierają wrota percepcji i swą formującą mocą wywierają piętno na naszych wyobrażeniach o świecie.

Prawdziwy krytyk winien zajmować się tylko arcydziełami, powinien odróżniać nie tyle dobre od złego, ile raczej dobre od najlepszego. Już wtedy określał Steiner naszą epokę mianem „wieku relatywizmu", relatywizmu, który niesie w sobie zalążek anarchii i duchowego rozkładu. Tołstoj i Dostojewski, mimo wszystkich różnic ich dzielących, reprezentują wiek wcześniejszy, jeden z trzech szczytowych momentów w dziejach literatury okcydentalnej. Obok rosyjskiej powieści realistycznej wieku dziewiętnastego Steiner zalicza tu okres działalności dramatyków ateńskich i Platona oraz czasy Szekspira.

Na marginesie warto wspomnieć innego krytyka i literaturoznawcę amerykańskiego, który, podobnie jak Steiner, od lat obraca się wyłącznie w kręgu klasycznych tekstów literackich, ze zgryźliwym

sceptycyzmem wypowiadając się o nowych tendencjach w literaturoznawstwie, takich jak dekonstrukcja, feminizm czy badania wielokulturowe. Chodzi o Harolda Blooma, który w swojej ostatniej książce *The Western Canon* przeprowadza próbę ustanowienia kanonu dzieł literackich od Dantego aż po Becketa. Bloom omawia dwadzieścia sześć kluczowych dla kultury Zachodu tekstów, w *appendixie* umieszczając długi spis najważniejszych dla literatur narodowych utworów. W centrum owego kanonu umieszcza Szekspira, największego według niego pisarza wszystkich czasów i wszystkich kultur, wokół którego, niczym planety wokół słońca, krążą pisarze pomniejsi. Pomijając fakt, iż próba normatywnego wyznaczenia zbioru najważniejszych dla naszej kultury dzieł jest zabiegiem cokolwiek heroikomicznym, ciekawa wydaje się — podejmowana zarówno przez Blooma jak i Steinera — próba powrotu do tak bardzo dziś niemodnych kategorii jak „oryginalność" czy „jakość" tekstu literackiego.
W tomie *Real Presences* Steiner próbuje dokonać krytycznej analizy współczesności, zarazem proponując powrót do tradycji. Przypomina, iż co roku na świecie powstaje blisko 30 000 doktoratów z zakresu literatury. Zalewa nas powódź miałkich i nikomu niepotrzebnych opracowań. Literaturoznawstwo stało się przy tym dyscypliną zapatrzoną w siebie i (w negatywnym sensie tego słowa) samowystarczalną, świetnie radzącą sobie bez samej literatury. Steiner z wielką rezerwą odnosi się przy tym do akademickiej teorii literatury. Najciekawsze uwagi na temat sztuki pochodzą według niego od samych artystów. W *Zerwanym kontrakcie* uzasadnia ów sceptycyzm od strony lingwistycznej. Język sformalizować można na poziomie fonemów czy składni, niemożliwe jest jednak stworzenie modelu opisującego go na poziomie semantyki, a przede wszystkim — twierdzeń estetycznych. Trudno w ogóle mówić o jakiejkolwiek teorii literatury czy sztuki w tym sensie, w jakim używa się tego terminu w naukach ścisłych. Tam bowiem obowiązuje sformułowana przez Poppera zasada weryfikowalności: teoria uchodzić może za naukową tylko wtedy, gdy jest w nią wbudowana możliwość przyszłej falsyfikacji. Wszelka twórczość słowna jest zaś z definicji nieweryfikowalna. Dyskurs hermeneutyczno-krytyczny, powiada Steiner, opiera się na narracji i mitach, nie na teoriach.
Jesteśmy więc całkowicie pozbawieni możliwości naukowej oceny wypowiedzi językowych pod względem ich prawdziwości bądź fałszu w nich zawartych. Dochodzimy tu do zasadniczej kwestii Steinerowskiego eseju: w jaki sposób znajdujący się poza dobrem i złem język

mógł stać się fundamentem naszej kultury? Cywilizacja hebrajsko-attycka — odpowiada Steiner — opierała się na pojęciu „rzeczywistej obecności", na niezachwianej wierze w to, że językowi odpowiada jakaś obiektywna rzeczywistość, wnętrzu zaś — zewnętrze. U podstaw (logocentrycznej, w co Steiner nawet przez chwilę nie wątpi) kultury europejskiej leży więc akt zaufania. Współczesność, epoka modernizmu, zrywa owo porozumienie:

Jestem przekonany, że ten kontrakt został złamany po raz pierwszy w pełni i konsekwentnie w świadomości spekulatywnej europejskiej, środkowoeuropejskiej i rosyjskiej kultury w okresie między 1870 a 1930 rokiem. To właśnie załamanie przymierza między słowem a światem stanowi jedną z niewielu rewolucji ducha w historii Zachodu i określa naszą współczesność.[s.47]

Wraz z koncepcją czystej poezji Mallarmégo, wraz ze słynnym powiedzeniem Rimbauda „Ja to ktoś inny", rozpoczyna się trwający do dziś proces rozchodzenia się sfery języka i sfery rzeczywistości. Procesowi temu nadaje Steiner wymiar teologiczny. Rimbaudowska dekonstrukcja „ja" to nie tylko podważenie kartezjańskiej zasady *cogito ergo sum*, to w istocie także zamach na starotestamentowe „ja jestem, który jestem". Poetyckie eksperymenty Mallarmégo oznaczają z kolei odrzucenie fundamentalnej zasady „rzeczywistej obecności" i przyjęcie zamiast niej założenia „rzeczywistej nieobecności", które prowadzić musi do ontologicznego nihilizmu.
Końcową część swojego eseju poświęca Steiner dekonstrukcji, stanowiącej według niego ostatnie ogniwo procesu rozpoczętego ponad sto lat temu w poezji francuskiej. Odrzucając tradycyjne hierarchie, wybierając to, co marginalne, negując istnienie stałego i niezmiennego znaczenia, dekonstrukcjoniści podważają sam fundament „hebrajsko-helleńsko-kartezjańskiej budowli", jaką dla Steinera jest kultura Zachodu:

Dekonstrukcja tańczy przed starożytną Arką. Taniec ten jest jednocześnie igraszką, jak taniec Satyrów i, w przypadku subtelniejszych wyznawców [Paul de Man na przykład], jest przepełniony smutkiem. Bowiem tańczący wiedzą, że Arka jest pusta. Rację ma więc Derrida, twierdząc, iż Czytelna twarz znaku zwrócona jest w stronę słowa i twarzy Boga. Wiek znaku jest zasadniczo teologiczny.

Steiner z upodobaniem zresztą cytuje Derridę i jego uczniów, przejmuje ich wokabularz, po to jednak tylko, by na sokratejski sposób odwrócić argumentację przeciwnika. Niestety zarzuty, które pod koniec swojego eseju wysuwa przeciwko dekonstrukcji trudno uznać za

oryginalne. Zwraca więc uwagę na fakt, iż krytyki logocentrycznego porządku dokonuje się za pomocą środków retorycznych i bynajmniej nie pozasłownych, iż przedstawiciele tego kierunku posługują się hermetycznym i niezrozumiałym dla niewtajemniczonych slangiem, iż wreszcie interesują się tylko drugorzędnymi tekstami. Szczególnie to ostatnie twierdzenie może dziwić — do niewątpliwych zasług dekonstrukcji jako metody badań literackich należy bowiem w moim mniemaniu to, iż pokazała ona, że można w sposób interesujący (a często także zaskakujący) interpretować przenicowane i z pozoru zupełnie już „zużyte" teksty literackie i filozoficzne, odkrywając w nich całkowicie dotąd ignorowane warstwy.

Umiejscowienie modernizmu i dekonstrukcji w tradycji religijnej wydaje mi się najciekawszą częścią Steinerowskiego wywodu, stwarza jednak i najwięcej problemów. Dopóki bowiem Steiner przemawia jako krytyk, trudno cokolwiek zarzucić jego wnikliwej analizie współczesności, kiedy jednak przyjmuje rolę proroka (a rola ta jest szczególnie widoczna w inspirowanych wyraźnie żydowską tradycją apokaliptyczną fragmentach, wieszczących nadejście epoki epilogu i po-słowia), dyskusja staje się niemożliwa. Jego twierdzenia można albo w całości zaakceptować, albo je odrzucić, trudno jednak wyobrazić sobie jakąkolwiek racjonalną z nim polemikę.

Nietrudno dostrzec, iż amerykański literaturoznawca jest spadkobiercą filozoficznego idealizmu. Steinerowski kult arcydzieła przypomina np. w wielu miejscach wywody Benedetto Crocego, przede wszystkim jednak z tradycji idealizmu wywodzi się jego przekonanie o nierozerwalnym związku łączącym etykę z estetyką. Wątek ten można uznać za fundamentalny dla całej twórczości Steinera. Powrócił on niedawno w przemówieniu wygłoszonym na warszawskiej sesji „Literatura i demokracja", podejmującym temat powiązań między literaturą i panującym systemem społecznym.

Nie ma żadnych przekonujących dowodów, że demokratyczne instytucje polityczne i dążenie do sprawiedliwości społecznej są w jakiejkolwiek mierze nieodzowne dla rozwoju wielkiej literatury [albo sztuki czy muzyki]. Przeciwnie. Mamy ogrom świadectw, że absolutystyczne lub oligarchiczne sposoby rządzenia sprzyjały wielkiej sztuce czy literaturze od Aten Peryklesa po Florencję Medyceuszy, od Elżbietańskiego Londynu po Wersal Ludwika XIV, od Weimaru Goethego po dzień dzisiejszy. [...] Literatura wartościowa, trwała, tak jak ją rozumieli Tołstoj i Sołżenicyn, jest zawsze państwem alternatywnym właśnie dlatego, że miała za przeciwnika państwo na tyle silne, by się przeciwstawiać, ironizować, podważać.

Steiner obwarowuje co prawda swoje tezy liczymi wątpliwościami, konkluzja jego eseju zawiera jednak przesłanie jednoznaczne: „czło-

wieczeństwo drugiej kategorii" jest niejako wbudowane w systemy demokratyczne, pisarze powinni więc być wdzięczni za utrudnienia i represje, albowiem — jak powiada cytowany w eseju Borges:

Cenzura jest matką metafory. Wygnani z Platońskiego państwa poeci dostąpili nie tylko zaszczytu [uznano bowiem ich potęgę], spotkała ich także przysługa: Wielka literatura była zawsze sprawą wygnania.

Skoro wolność równa się relatywizmowi, ten zaś prowadzi do anarchii, to najlepsze warunki do powstania prawdziwie wielkiej sztuki stwarzają systemy totalitarne (w innym miejscu „prawdziwą edukację" definiuje się jako „zmuszanie do miłości"). Oczywiście uznać można ów esej za swego rodzaju prowokację intelektualną, dla mnie jednak lektura Steinerowskich tekstów jest tylko potwierdzeniem tezy głoszącej, iż etyczny i estetyczny maksymalizm prostą drogą wieść muszą ku apoteozie zniewolenia. Ale to już zupełnie inna historia.

*Jan Balbierz*

## Dzieciństwa, powroty, choroby

Starzeję się pod naciskiem
pytających spojrzeń. To **nonsens,**
chciałabym powiedzieć: **nie mogę was uczyć, dzieci, jak**
**macie żyć. — A jeśli nie ty — to kto?**
Jedno z nich głośno płacze, chwytając mnie
za pozłacaną
ramę i cały świat się kołysze. A jeśli nie ty — to kto?...
[Lustro — James Merrill]

**1.** W *Pamiętniku mistycznym* Małgorzata Baranowska uczłowieczyła kamień, by przyglądać się jego zmianom. Kamienna substancja jest bardziej trwała niż ciało, można z nią porównać tylko pamięć, rejestrującą i odtwarzającą przekształcenia, jakim ulega ciało oraz świadomość. Dla autorki najważniejszą próbą jest odnotowanie przeżyć i zdarzeń od początku ich formowania się, od dzieciństwa. Kamień przechodzi wszystkie fazy rozwoju, jak człowiek. Natomiast zapis dziennikowo-pamiętnikarski wyznacza optykę odczytywania: pamięć staje się lustrem odbijającym ruch człowieka w świecie. Stajemy przed tym lustrem, aby dowiedzieć się czegoś o sobie.

Książka rozpoczyna się od opisu przechadzki w lustrzanym labiryn-

cie pałacu i od spoglądania w system samochodowych luster. Potem przywołane są inne *systemy*, dawna toaletka z trójskrzydłym lustrem. Światowid z twarzą skierowaną w cztery strony świata. Następnie labirynt odnajdywany jest wewnątrz ciała i „zaczyna się od głowy, szyi i rąk". Jak odnaleźć stąd wyjście? Nicią wskazującą drogę w plątaninie korytarzy jest dzieciństwo.

[...] w pałacu La Granja przeżyłam znowu to olśnienie dziecinne nieskończonością lustra. W dodatku okazało się, że to tylko sztuczka architekta. W długiej, ale niezbyt imponująco długiej, amfiladzie pokojów drzwi zostały przybrane firankami, tyle. A jednak te firanki są najważniejsze, zostały tak podwiązane i ułożone, że tworzą tunel lustrzany [...] W lustrze wszystko zaczyna się od nas i my przeważnie możemy zbliżyć się tylko lub oddalić od tafli, jeśli nie jesteśmy Alicją, nie wejdziemy w pociągające nas przestrzenie. [...]. W lustrze na końcu i na początku spotykamy tylko nas, a tu w pierwszym skrzydle pałacu, w pierwszym ciągu ułudy wzroku postrzegam nagle, że biała Wenus, którą widzieliśmy już od wejścia, zbliża się niepokojąco i lądujemy u jej stóp, ale mimo że przecięła nieskończone perspektywy i skupiła je na swym pępku, daje się ominąć [...]. Zakręcić i sprawdzić, doznać, przeżyć. Niech się wyjawi, czy to tunele tęczy, czy grząskie przestrzenie, w które wciąga Król Olch. Niech się zdecyduje za zakrętem, czy zwycięży nadzieja, czy, a jeśli zobaczę czarne słońce?...

Aby znaleźć się jeszcze raz w dawnych miejscach, trzeba sięgnąć do najwcześniejszych wspomnień, dlatego w *Pamiętniku* przypomniane zostały narodziny, które były przejściem *duszy* (uczuć) w materię. Potem zaczęła się już *alchemia przestrzeni*. Pojawił się miejski kosmos, dom, a w nim pokój. W przeszłości zjawił się także *anioł*. Autorka zastanawia się, czy mogłaby go ponownie, po wielu latach zobaczyć? Nie wejdzie w szkło ani nie skręci w lustrzanym korytarzu. Jeśli chce przywołać *anioła*, czy *duszę*, to musi najpierw je sobie uzmysłowić, i w wyniku tego *dusza* na sekundy przybiera konkretniejszy kształt: kamiennego anioła. Materializacja zjawisk trwa chwilę, bo kamień ulegając działaniu czasu kruszy się, masywnieje, pęka albo nabiera lekkości. Jest rzeźbą, tworzy krajobraz miasta, niekiedy staje się stosem gruzów. W rzeczywistości nie można stopić skały z duszą, lecz udaje się to w pisaniu. Zamieszkując we własnym pokoju, jakby w wyobraźni i wyznaczając jej granice oraz zawartość, przyjemnie jest przypuszczać, że tak jak dawniej, tak i teraz, każdy dom ma życzliwego opiekuna, swojego anioła, którego napotykają pierwsze zdania.

W kolejnych rozdziałach wydłuża się perspektywa patrzenia; rozpoczyna się dorosłość. Dziecko inaczej okazuje emocje, interesuje się też czym innym niż dorośli. Kiedy myśli o duszy, patrzy na świecącego słonika. Przeczuwa, że tak może wyglądać to, co jest niewidzialne w nas lub na zewnątrz. W *Pamiętniku* czytamy: „Toaletka, słoń, (...)

— przedmiot–mebel, przedmioty–zabawki. Najpierw odkrycie siebie–przedmiotu, potem odkrycie tajemnicy przedmiotu–nie–siebie". Kiedy dziecko myśli o śmierci, nie odgaduje końca świadomości, lecz widzi skrzydła anioła z obrazka. We wczesnej fazie kształtowania się własnego uniwersum, trudno przeczuć niebezpieczeństwo czarnych dziur, czy wygasanie słońca. Kosmos, który powstał z narodzinami, rozszerza się ciągle jak czas. Pierwszą odkrytą *alchemią przestrzeni* była własna cielesność, drugą — pokój ze wszystkimi przedmiotami. Trzecią stał się raj:

Wiedziałam już, co to, bo nauczyłam się z obrazka. Jak teraz wiem, był to Böcklin. Zaanektowałam na Raj tylko dolną część reprodukcji. Siedziało tam dwoje gołych dzieci w trawie i w kwiatach, nad ścieżką czy rzeczką, jedno miało już narwane trochę mleczy i stokrotek, drugie chciało stokrotkę schwytać na tej ścieżce czy w strumieniu. Trochę mnie peszyła do połowy rozebrana kobieta bez skrzydeł. Jak to — bez skrzydeł w Raju? Ale i tak zawsze brałam pod uwagę dolną część obrazka [...] górna bowiem nie należała już ani do czasu Raju, ani do czasu dzieciństwa, było to dopiero owo przejście wąskie, które nie wiadomo dokąd nas zaprowadzi. Wcale wtedy nie zauważyłam górnej sceny, gdzie na tle obłocznego nieba widać jednak wyraźnie tego bezimiennego kościotrupa [...] pod zbiorowym imieniem Śmierć...

Ale: „dzieciom nie wolno znać śmierci". Mogą za to tłumaczyć sobie różne obrazki. I zawsze z ciekawością zajrzą za lustro, szukając tam przejścia w baśniowy wymiar.

Pamięć w *Pamiętniku mistycznym* można porównać do trwałości kamienia oraz do lustra, dlatego że odzwierciedla zmienność otoczenia. „Lustro odrzuca formę", czytamy we wcześniejszym tomie wierszy zatytułowanym *Zamek w Pirenejach*. W formie nie da się zamknąć całkowicie wspomnień, gdyż one ciągle przybywają, rosną; lustro może je odbijać. Lustro i forma różnią się do pewnego punktu, potem to się zamazuje. Najpierw ważniejsze jest złączenie się ze światem zewnętrznym, co przypada na okres dzieciństwa, potem odrywanie się od zewnętrzności i przejście w dorosłość. Lustra rozpływają się w miarę upływu czasu, pozostawiając inne szklane powierzchnie: okna, które otwierają się w przeszłość.

Zapamiętywanie kojarzy się z wychodzeniem poza cielesny kontur i odnajdywaniem takiej przestrzeni, w której możliwość poruszeń jest niezliczona. Miasto, dzieciństwo i kobieta uchwycone na powierzchni lustra mogą przemieszczać się w nim swobodnie. Zależy to wyłącznie od patrzącej. Narratorka w zbiorze swojej pamięci odnajduje zabawki, lustra, korytarze. Łączy je z zawartością drugiego zbioru mieszczącego wydarzenia z dzieciństwa. Linie pomiędzy tymi zbiorami (rzeczami–emocjami) wyznaczają długość i treść opowiadanych hi-

storii. Motyw patrzenia w lustro przypomina jedno z opowiadań Kawabaty; bohater obserwował świat z łóżka, za pomocą ręcznego lusterka i nowa rzeczywistość zdumiewała go rozmiarami, wydawała mu się bardziej realna od oglądanej bezpośrednio. Oglądanie swojego lustrzanego odbicia podobne jest do motywu poszukiwań drugiego żeńskiego „ja", jak w prozie Małgorzaty Lavergne.
Cały proces tworzenia się prywatnego kosmosu Małgorzaty Baranowskiej i jego rozwój można przedstawić w ten oto sposób:
...najpierw dziecko narysowało swój „dom", wiedząc, że to, co rysuje, jest inne od tego, na co patrzy i w czym mieszka. Nauczyło się łączyć szkic z rzeczą. Umieściło kilka swoich linii w większej przestrzeni świata. Ujęło je w większą ramę. Pogłębiło i rozjaśniło tło. Kolejny etap to *odbijanie*, to znaczy wpisywanie się w stworzoną przestrzeń. Tutaj dochodzi się do odrębności swojego ciała, jego *nienaruszalnej całości*. Dziecko zaczyna nazywać otoczenie. Dorastając podchodzi do *mistycznego okna* wewnątrz siebie, czy też do lustra...
...następnym krokiem będzie wychodzenie z formy, rozkładanie rysunku na kilka pierwszych i pierwotnych kresek. Jest to powrót do początkowych faz życia, żeby obserwować rozwój pamięci. — „Chciałabym zakończyć coś, czego zakończyć się nie da, we mnie" — zanotowała Małgorzata Baranowska. „Chciałabym zatrzasnąć okna mistyczne, otwierające się gdzieś w dzieciństwie, okna, których okiennice do dziś budzą mnie w najmniej spodziewanym momencie." Lustro i forma przestają się różnić. Sekretem dzieciństwa jest więc szukanie i łączenie siebie ze światem. To przedstawia lustro. Forma jest dorosłością. Tajemnicą dorosłości jest nieustanne zdobywanie wiedzy na temat uczuć związanych z czynnościami otwierania się. Mając tę wiedzę można w trakcie pisania zamykać i odmykać formy własnego wszechświata: emocje i czas.

...kim jestem, nie wiedziałam i wcale mi to nie było potrzebne, sądzę. Jak wyuczona papuga: mam sześć lat, nazywam się, mieszkam. To wszystko. Żadne formalności do mnie nie przemawiały. Wiedziałam, że ja to ja, choć wyłączenie mnie z grupy innych osób przychodziło z trudem. Zupełnie nie rozumiałam jak można być kimś innym [...]. Myślałam, że może inni rodzą się pewni siebie samych. Nie wiem. Odkąd odkryłam osobność, nie, chyba najpierw obcość, a długo potem osobność, w każdym razie odkąd wiem o istnieniu innych, nie wiem, co oni czują [...]. Na początku jednak wydawało mi się, że tylko ja zdana jestem na własne uczucia pozbawione nazwy, ale za to obdarzone straszną siłą...

**2.** W drugiej książce prozatorskiej *To jest wasze życie* Małgorzata Baranowska ustawiła lustro przed sobą i obserwuje siebie w latach przewlekłej choroby, opowiada nam o zmianach, ja-

kie przeżywała. „W szpitalu, na dużych dawkach encortonu, nie mogąc się ruszać z łóżka, zaczęłam pisać [*Pamiętnik*]... W ten sposób mogłam nadać swojemu życiu formę, stanowiącą obronę przed zawłaszczeniem przez rozpad, dekompozycję rzeczywistości."
Choroba jest rozpadem wewnętrznego świata i rzeczywistości, które pomagają scalić twórczość. Choć książka ma formę poradnika, jest jednak pamiętnikiem. Pisząc swoją kronikę walki Baranowska radzi innym cierpiącym jak żyć i jak przeciwdziałać postępom choroby, w ten sposób i tym samym stara się uporządkować własny świat.
W obu utworach pamięć jest jedynym „organem", którego nie dotyka ból i zmęczenie, a doskonali się w czasie. W pamięci układa teksty, robi poprawki, przegląda się zbiór i poszczególne schowki. W *Pamiętniku* znajdujemy wspomnienie oglądanej w dzieciństwie pocztówki z reprodukcją anioła Tadeusza Styki, z obco brzmiącymi tytułami na odwrocie kartki. „Myślałam, że tak się nazywają anioły — pisze autorka — babciu, co to jest *la pensee, der gedanke? Der Gedanke* to myśl. Powiedziała mi jakiś wierszyk z Gedanką... Ale ani ten rytm ani ta Gedanka nie wyjaśniła Anioła." W drugiej książce jest rozdział o kolekcjonowaniu rzeczy, czyli *robieniu celowości z niczego*. W zbiorach pocztówek działanie znajduje cel. Ciało bowiem, z racji choroby, jest częściowo uwięzione w pokoju lub szpitalu. *Gedanc* oznacza czynność zbierania. To już nie tylko myśl (*der Gedanke*), ale zebrane wspomnienia i odczucia. „*Gedanc* oznacza niemal to samo co dusza (*das Gemüt*), duch (*der Muot*), serce (*das Herz*)", zastanawia się Heidegger: „myśl to idea, reprezentacja czegoś, opinia, inspiracja, a [*Gedanc*] jest desygnatem całej duszy w sensie ciągłego, *wewnętrznego* zbierania (...) *Gedanc* jest dnem serca, jest zbieraniem tego, co nas zastanawia, więc wszystko zbliża się do nas, dotyka nas takimi, jakimi jesteśmy, dotyka ludzi."
Pamięć, zbiór intymnych doświadczeń, oddziela się od piszącej, nawiązując kontakt z czytelnikami. Zapamiętywanie miało swoje podstawy w przeszłych zdarzeniach, lecz wybiega w przyszłość, gdy to, co pamiętamy, czym się dzielimy, będzie jeszcze raz ulegało procesowi czytania i rozmowy. Książka jest pamięcią o własnym chorowaniu, została napisana, ponieważ ma pomóc innym chorym.„Często nie doceniamy tego, co przeżyliśmy — pisze Małgorzata Baranowska — choroba, jak każda niespodziewana sytuacja uświadamia ponownie sens bycia w rzeczywistości. Choroba jest sytuacją niezwykłą, alarmującą, lecz nie skrajną: zjawisko życia nie wyraża się wyłącznie w stanach skrajnych: albo pełne zdrowie, albo śmierć".

Choroba to stan pośredni i wymaga pójścia dalej. Pisanie staje się pokonywaniem choroby.
Twórczość jest odczuwaniem intensywności życia, gdyż w przerwach między nawrotami cierpienia, stanami odurzenia po lekarstwach, depresjami znajduje się miejsce na pisanie, które zaczęło się od poszukiwań anioła, ciągnie się przez codzienność, pracę, zajęcia, dochodząc do punktu ciężkiej, przewlekłej choroby. Tutaj należy postawić pamięci zadanie: przemyślenia na nowo całości świata i ustawienia w nim siebie. Odtwarzając świat we fragmentach, należy go wypełnić *skojarzeniami*, to znaczy: „pojęcia, sceny, można związać z realnymi miejscami lub z miejscami wyobrażonymi, umieścić w całościowym modelu, który pozwoli utrzymać w pamięci to, co inaczej mogłoby się wymknąć w nieokreślony chaos". Wewnętrzne zbieranie myśli i emocji jest zabudowywaniem pustki, jaką przynosi choroba. Pamięć jest cenna, ponieważ w trakcie wieloletniej choroby, czas niekiedy się zapada, a wydarzenia znikają. „Szara maź" niepamięci jest nieprzyjemnym wstrząsem, dlatego twórczość wybiera się przeciwko dezintegracji świadomości. Zagrożenie wpływa na poczucie wyjątkowości czasu, który jest wykorzystywany na życie między atakami choroby; są to godziny regulowane przez organizm. Czas ulega przyspieszeniu i dzieli działania na dwie różne aktywności, pierwsza to zmaganie się z chorobą, to znaczy cielesnością, druga to praca podjęta w wyobraźni. W sferze duchowej czas naprawdę jest doceniony, bo „ten kto ma mniej czasu, więcej w nim pomieści." Zycie to podarunek i choć niedoskonały, wypada docenić, że został nam dany; gdy piszemy, zgadzamy się go przyjąć i z niego korzystać.
W uporządkowaniu kosmosu, którego struktura została zachwiana przez chorobę, pomaga wymiana energii z ludźmi, niekoniecznie bezpośrednio, także za pomocą sztuki. Pisanie przekształca się w system porozumiewania się *ja* z innymi *ja* wewnątrz siebie (dusza–ciało)". Małgorzata Baranowska nazywa ten system „niepowtarzalną całością". „Całość" oznacza, że życie ujęte w formę twórczości jest konstrukcją, która połączy rozdarcie na cielesność i duchowość. Łączy je na zasadzie lustrzanych odbić i antagonizmów, a człowiek w rozdwojeniu swojej natury i w przeciwstawnych emocjach potrafi zachować spójność tożsamości — odrzucając chorobę. Wtedy świadomość znajduje ratunek na zewnątrz i dlatego Baranowska stawia postulat „plemienia otwartego", społeczeństwa włączającego we własny krąg osoby spoza własnej grupy: zdrowi nie stawiają granic obcym chorym. Celem cho-

rego jest życie w społeczeństwie, poza chorobą, chociaż przy jej codziennej obecności. Odmienność potrafi odnaleźć czasem akceptację.

**3.** Bezpośrednią przyczyną napisania obu książek była choroba ich autorki, która potraktowała przewlekłe chorowanie jako temat opowieści o formowaniu się jej własnego, prywatnego kosmosu. Tak więc na początku życia było dzieciństwo, na początku dorosłości jest choroba. Na tych dwóch etapach od razu zaznaczyła linię odrębności, dziecka od innych i siebie od choroby. Podkreśliła ambiwalencję pierwiastka duchowego i ziemskiego. Dziecko odkrywa świat zewnętrzny łączy się z nim, chory dorosły korzysta z pamięci i wiedzy, żeby w swoim wewnętrznym wszechświecie zintegrować świadomość z cielesnością. Dzięki temu może się otworzyć na zewnętrzny świat, a wysiłek otwierania się „utrzymuje [go] przy życiu". Sztuka „posługuje się formą, kształtem, planem", i dlatego hamuje rozpad rzeczywistości oraz osobowości. W sztuce odczuwa się swobodę bycia poza sobą, czyli częściowo poza chorobą i blisko własnymch emocji, to znaczy z innych byów.

*To jest wasze życie* powstało po wyjściu z dna, po odsunięciu pragnienia śmierci. Czytamy, że „przesunięcie myśli " o samobójstwie na odległość, która nie zagroziłaby woli i sile, było wyczerpujące, tak jak postępujące chorowanie. Reemisje łączyły się z walką, ze zmęczeniem, ale śmierć byłaby końcem świadomości i pamięci. Książka jest aktem stłumienia niechęci do życia. Śmierć jest nazywana „przyjaciółką", umieranie zostało dobrze poznane, lecz choroba jest nudą, uciążliwym koszmarem. Wiedza o tym jak wychodzić z centrum nieszczęścia, jest też pamięcią o bolesnym procesie poszukiwań pozostałych ludzi. Formy: cielesności, duchowości, twórczości, relacji z bliskimi osobami skumulowały energię, której ruch w przestrzeni wrażliwości autorki jest stanem współ-odczuwania emocji chorych i zdrowych. Wrażliwość, jakby zawracała od wyobraźni do człowieka, będąc znowu zdolnością wczuwania się, współczucia i współistnienia. Wczuwanie się jest zdolnością oderwania uwagi od siebie, współczucie to serdeczność dla otoczenia; współistnienie jest zgodą na występowanie zaburzeń w obszarze własnego ciała. Opowieść o materii, czyli o chorobie i o duszy, czyli o uczuciach, w książce Małgorzaty Baranowskiej jest wychodzeniem z dna bólu i ponownym schodzeniem na dno serca, żeby osiągać wewnętrzną równowagę i zbliżać się do innych. Wszystko, co nas dotyka i rani, czyni nas podobno bardziej ludzkimi.

*Iwona Misiak*

# I ty możesz zostać mistykiem

## Zestaw ćwiczeń z dodaniem dziewięciu wierszy Mirona Białoszewskiego

Jeżeli nie masz głowy do teorii względności, wypróbuj swe siły w uprawianiu mistycyzmu. To naprawdę nie jest aż tak trudne, jak się zwykle sądzi. Wystarczy nieco dobrej woli i wiary w siebie. To nieprawda, że mistyków spotkać można tylko w klasztorach. Rozejrzyj się wśród znajomych: ilu z nich mniej czy bardziej skrycie uprawia mistycyzm, ilu z nich da się do tego namówić? Tymczasem wykonaj poniższą serię ćwiczeń.

**1.** Czy zdarzyło ci się zachwycić pięknem poranka, południa, wieczora? Wyjdź na spacer w poszukiwaniu tego uczucia, do lasu, nad staw, na łąkę. Zastanów się czasem nad tym, czym ono jest i czym jest piękno, które je rodzi. Miej oczy i uszy otwarte.

Drzewa — kwiecień — uwaga

mijane
z daleka
w ledwie omgiełkowaniu
czegoś wypuszczonego
ukazują swoją konstrukcję
jako odkrycie

**2.** Po wysłuchaniu kwintetu g–moll Mozarta postaraj się wyjaśnić sobie, skąd bierze się jego niezwykły nastrój. Jeżeli nie rozumiesz tego rodzaju muzyki — nic nie szkodzi. Wytłumacz w takim razie, na czym to polega, że jej nie rozumiesz. Nie łudź się, że jest to łatwe ćwiczenie. Rozumienie to najmniej zrozumiała z rzeczy tego świata.

domyślam się, domyślam
i co?
— i nie do

bo

się za mało zna
i się
i myślenie
bo nigdy się nie do
kiedy które mądre

**3.** Spróbuj określić dokładnie granicę między miłością i pożądaniem. Czyż wielu nie sądzi, że jest to bardzo łatwe? Zwróć uwagę, mówią: „cielesne pożądanie", jak gdyby istniało coś, co dotyczy tylko ciała, nie dotycząc zarazem duszy i jak gdyby można było przeprowadzić wyraźną granicę między miłością przynależną duszy i pożądaniem przynależnym ciału. Czy mają rację? Czy ich pewność siebie nie bierze się po prostu z niefrasobliwego używania słów i nieuważnego patrzenia na świat?

Do NN***

nagle
wycinasz się
z pomieszanych form ulicy
wypukłością nóg
twarzy

zbliżasz się — pół
mijam cię — pół

jakże mi szkoda
tej zawsze jednej strony niewidzianej!
odchodzisz — pół
ruch innych
kroi cię
w coraz drobniejsze
kawałki

nic mi z ciebie nie zostało
nagle

**4.** Pomyśl o tym, jak bezwiednie kierujesz swoim ciałem, a zarazem, jak mały masz wpływ na jego zdrowie bądź chorobę. Cóż to zresztą znaczy, że pewne konkretne ciało jest właśnie twoje? Czy jest się p o s i a d a c z e m własnego ciała?
Pomyśl także o tym, jak bezwiednie kierujesz swoim umysłem, a zarazem, jak mały masz wpływ na jego zdrowie bądź chorobę. Cóż to właściwie znaczy, że pewien umysł jest twoim umysłem? Niewiele le-

piej będzie chyba powiedzieć, że j e s t e ś swoim umysłem (czy człowiek jest samym tylko umysłem?).

Wróciłem z Ameryki

Pewna pani o mnie z zapędu w urzędzie
— wrócił z drugiej kuli ziemskiej
a ja jakbym był po operacji, coś mi się wciąż myli,
budzę się, nie wiem
— co ja jestem?
— aha, ja
— a gdzie jestem?
— nie tu, nie tu, aha, tu
dzisiaj aż się bałem, budziłem się, nic o sobie nie wiedziałem, tylko mi się powtarzało
— głowa niepewna, pilnować głowy w głowie
mówią, że tak się myli duszy, kiedy zostanie
bez ciała, nie wie, gdzie jest, czym jest
i zaczyna siebie podejrzewać
czy jest?
a jak nie
to
czy była?
a jak nie była
to co to?
i się rozmazuje

**5.** Przypomnij sobie poprzednie ćwiczenie: czy potrafisz odpowiedzieć na pytania tam postawione? Jeśli nie, to pomyśl, dlaczego nie potrafisz. Czyż nie jest tak, że język okazuje się tu zbyt toporny? Czyż nie jest tak, że słowa przesłaniają rzeczy?

Nie umiem pisać

ciemno tu...
co o szarym swetrze?
— tylko tyle.

na dworze
jest już po cytrynie wyciśniętej
śnieg

drzewo z zimna i struktury kształtu
nierozgadane
nie szumi

którędy wyjść ze słowa?

**6.** Zastanów się, co się dzieje, kiedy podejmujesz jakąkolwiek decyzję. Jak to jest: jeszcze jesteś niezdecydowany, a za chwilę już wiesz, czego chcesz? Przywołaj na myśl chwile, gdy sterczałeś niezdecydowany przed otwartą lodówką, lub gdy zmuszałeś się do wstania z łóżka wcześnie rano. Być może jest to najważniejsze ćwiczenie.

roztopienie się we mnie cytatu

powiedziałem swojemu weselu **ciesz się**
i zawsze jest 100 kilometrów
ode mnie do siebie
drugie 100 do
rozkazu sobie
trzecie do
stosowania się wedle rozkazu
tak
że i tak
cud
że się słyszy

**7.** Przypomnij sobie, jak wracając ze szkoły zbierałeś kasztany. Działo się to zwykle po południu. Wrzucałeś je do worka na buty, a czasem i do tornistra. Pamiętasz?
C z a s p ł y n i e. To zdanie, choćbyś je po wielokroć powtarzał, nie stanie się oczywiste. Co płynie? Czym jest czas? Czy przeszłość istnieje? Gdzie miejsce na teraźniejszość między przeszłością a przyszłością? Zastanów się nad tym wszystkim.

Szare pytanie

Biele zaszły szmaragdową szarością:
biały papier z kubkami na stole
kawałek pościeli
imbryk.

Jakiż blask
zaćmił mi okno?

Co tam słychać
dziś
w dole miasta?

Który to dzień stworzenia świata
i jakich ludzi?

**8.** Pomyśl: kim byłbyś, gdybyś się urodził w innym kraju, na innym kontynencie, w innej epoce, lub gdybyś tylko nie spotkał Felka, Zośki czy Małgorzaty? Kim byłbyś, gdybyś w jakimś istotnym dla twojej biografii momencie spóźnił się na pociąg, lub może przeciwnie — nie spóźnił?
Przypadek. Pełno go wszędzie. Czy człowiek jest bez reszty kształtowany przez zewnętrzne okoliczności? Czy może przeciwstawiać się losowi?

Dawne imieniny na wsi

Kura z mizerią gotowa
pogoda jest
ona zęby założyła
łap za wiadro
po wodę
nachyla się
zęby w studnię chlup
a tu goście w drodze

9. Wreszcie zdobądź się na odwagę. Wyobraź sobie, że nie siedzisz w przytulnym kącie, wykonując te ćwiczenia, ale że jesteś rybą, która właśnie łapie haczyk, wróblem w łapach kota, słoniem uciekającym przed handlarzami kością słoniową... Teraz łatwiej będzie ci postawić pewne pytania: D l a c z e g o j e s t t o, c o j e s t? (Dlaczego masz cztery kończyny? Stonoga ma ich, diabli wiedzą ile.) D l a c z e g o j e s t r a c z e j c o ś, n i ż n i c? (Czy nie mogłoby nie być niczego?)Obawiasz się, że są to nienaukowe pytania? Słusznie!

być sobie jednym
taki traf mi się

## Zakończenie

Jeżeli powyższe ćwiczenia wykonałeś starannie, możesz już się uważać za prawdziwego mistyka. Jeżeli nie zauważasz w sobie zmian w oczekiwanym kierunku, znaczy to, że nie wykonałeś ich dość sumiennie. Serię ćwiczeń musisz powtarzać, aż osiągniesz to, że słusznie będzie się o tobie mówić: „On jest t a k i m i s t y c z n y!".

*Tomasz Woźniak*

## Gdy mówi mowa

Na początku będzie *bricolage*. Jasne jest, że można byłoby stworzyć porządek bardziej lub mniej uporządkowany: typologię, systematykę, gramatykę — na przykład na wzór tej, jaką stworzyli F. Lakoff i M. Johnson opisując, jak to znajdujemy się we władzy metafor. Wybieram *bricolage* ze względów praktycznych (skrótowość wypowiedzi) oraz z szacunku do czytelnika, który, gdy tylko zechce, odtworzy, nadtworzy, przetworzy każdy podany materiał.
Zatem wymienię nieco zwrotów użytych w „Gazecie Wyborczej", stosowanych tam w tytułach, podtytułach i w treści artykułów. Zwroty te zbierałem niezbyt skrupulatnie, co tym bardziej każe zastanowić się nad ich frekwentywnością. Każdy z tych zwrotów ma swój kontekst, każdy został użyty w jakimś celu, który tutaj nie będzie mnie interesował. Oczywiste jest, że przytoczone zwroty zbudowane są w różny sposób (wykorzystanie homonimiczności, klas semantycznych, gradacji itp.).
Swoboda w uporządkowaniu językowym i myślowym bierze się z indagacyjnego charakteru niniejszej wypowiedzi.
A zatem „Gazeta Wyborcza":
— moda na modę
— zamrażanie zamrażania
— spekulacje o spekulacjach
— ustawa o zmianie ustawy
— utajnienie tego, co tajne
— Geremek na Geremka
— kontestacja kontestacji
— nagroda za nagrodę
— zasilanie zasiłków
— sojusz przeciw sojuszowi
— wycofanie wycofania
— wspólnota we Wspólnocie
— posłowie decydują jak wybierać posłów
— prywatyzacja ministerstwa prywatyzacji
— ubezpieczenie od ubezpieczenia
— szczyt na szczycie
— likwidacja likwidacji
— reklama reklamy

— spór o spór
— numery z numerami
— podatek od podatków
— granice przekraczania granic
— wstyd przed wstydem
— koalicja przeciw koalicji
— bank banków
— afera afer
— związek związków
— spółka spółek
— elita elit
— medale za medale
— prawo prawa (poprawianie prawa)
— prezydent na prezydenta
— władza „czwartej władzy"

Łatwo zauważyć wysoką frekwentywność pewnego, wcale nie nowego mechanizmu językowego, który chcę nazwać autogeneracją. Mechanizm ten istniał w języku od zawsze, ale na pewno spełniał inne funkcje, był zastrzeżony dla innych obszarów, no i nie ujawniał się, jak rzekłem, tak często. Te zastrzeżone obszary językowego mechanizmu autogeneracyjnego to przede wszystkim sfera teologii, w której wszystko zaczęło się od autoprezentacji boskiej: *'eyeh asar 'eyeh (Ego sum qui sum*, por. *Tattwamasi*). Tak czy inaczej, formuła *ego sum qui sum* była formułą boską, idealnie i absolutnie obiektywną i subiektywną (zarazem), samoobecną, tożsamą, ujawniającą samozwrotność doskonałą — kryła się w niej natomiast przestroga, że nazywanie Boga nie jest dla ludzi. Bóg może przekraczać logikę gramatyki i gramatykę logiki, ludzie zaś muszą się stosować do reguł. Bóg tworzy reguły reguł. Zatem i mechanizm autogeneracyjny funkcjonował w takim układzie przede wszystkim w polu gramatycznym. Król królów, Światło świateł, Księga ksiąg, Pieśń nad pieśniami (S. J. Lec *Marzenie poetów:* „Pieśń nad Pieśnią nad pieśniami"). Bóg jako pierwsze *principium* wszystkich principiów przedstawia się światu, który jawi się jako marność nad marnościami (a wszystko marność). Bóg jest mądrzejszy od mądrości, piękniejszy od piękna i większy od wielkości. Ujawnia się inny sposób istnienia formy *comparativus absolutus*. Teologiczna formuła autogeneracyjna wykorzystuje gramatykę i logikę w dość prosty sposób: albo tworząc zbiór i wyszczególniając element kategoryzujący zbiór zbiorów, albo ustanawiając dodatkowy

stopień gradacji, taki *hipersuperlativus*, który ma wskazać nadrzędność danej.
Oczywiście, te proste mechanizmy generacyjne funkcjonują nadal, często ujawniając hierarchiczny, epifaniczny wymiar, w którym wyczerpanie możliwości języka jest wypełnieniem sensu. I tak na przykład jakiś autorytet naukowy można nazwać profesorem profesorów bądź mistrzem mistrzów, filozofem filozofów, nauczycielem nauczycieli. *Boss bossów* może się zmienić w *capo di tutti capi*. W ojczyźnie ojczyzn, jaką stanowi wspólnota religijna, dobrze będzie widziana organizacja Rodzina Rodzin. Saddam Husajn, uznając się za *generalissimusa*, ustanowił i wręczył Arafatowi medal „Matkę wszystkich medali". Koran jest Matką ksiąg, Biblia jest Księgą ksiąg.
Chcę stwierdzić, opierając się bardziej na intuicyjnych, niż statystycznych badaniach, że mechanizm autogeneracyjny nigdy jednak nie był tak wszechobecny i tak aktywny w języku, jak jest obecnie. W każdej dziedzinie wiedzy, ba, często i *praxis* społecznej (strajk przeciw strajkom, głodówka przeciw głodówce, kartki na kartki, podatek od podatku), można dostrzec jego obecność.
W filozofii po raz pierwszy daje się autogeneracja zauważyć w formule „wiem, że nic nie wiem" (podobnie w *Upaniszadach*), później w Kartezjańskim *cogito*, a obecnie główna zasada ontologii ujmowana jest jako *simulacrum*: przedstawienie przedstawienia (por.: Platoński cień cienia — tu zagadka dla empiryków: czy obiekt dwuwymiarowy, cień, może rzucać cień?). Jest prezentacja prezentacji (fenomenologia), ślad śladu (Derrida za de Saussure'm), obecność obecności, zasada zasad (Husserl), metafizyka metafizyki (Kant, Heidegger). Podobnie jest w epistemologii i jej praktycznym wyrazie: w nauce. Mówi się zatem o poznaniu poznania (Derrida: *Parergon*: koła kół), no i o nauce o nauce (nauka nauk to filozofia, jakkolwiek jest też filozofia filozofii; na przykład Heidegger pojmuje filozofię jako „odpowiedniość do istoty bycia — po angielsku brzmi to bardziej autogeneracyjnie: *the Correspondance to the Being of Being*. Nauka o nauce zaś to nauka). Jest logika logiki, jest antropologia (jako nauka człowieka o człowieku), jest historia historii (także jako narracja narracji — Frey — Ricoeur — Lyotard), jest system systemów (strukturalizm), znak znaków (Bogatyriew, Derrida). Jest socjologia badań socjologicznych (socjologia socjologii — Derrida), psychologia psychologii (psychologów). Językoznawstwo jest językiem o języku, mówieniem o mówieniu, rozmową o rozmowie, tekstem o tekstach, wypowiedzią o wypowiedzi. Oczywiście dochodzą tutaj jeszcze na

przykład pytania o sens sensu, o znaczenie znaczenia, pojawia się zagadnienie naśladowania naśladowania, pozoru pozorów. Ujawnia się ze wszech miar potrzeba miary miar, reguły reguł, zachodzi konieczność interpretacji interpretacji, wymóg rozumienia rozumienia („Zrozum rozum"), w końcu dochodzi do namysłu nad namysłem i myślenia o myśleniu.

W estetyce powstają teksty o tekstach, eseje o esejach, krytyka krytyki. Pisarze tworzą metafory metafor (Falkiewicz o T. Karpowiczu), parodie parodii, karykatury karykatur, kopie kopii. Cudzysłów ujmuje się w cudzysłów (U. Eco *Zapiski na pudełku od zapałek*) a nawias w nawias. Mówi się o kiczu kiczów (M. Szpakowska o książce A. Molesa), projekcie projektów, przekładzie przekładu (M. Stieblin-Kamienski) czy echu echa (L. Sokół). Teatr w teatrze to już stara sprawa, tak jak sen snu, nowsza jest powieść o pisaniu powieści (A. Gide *Fałszerze*) od powieści w powieści (jakkolwiek nie jest to oczywiście wynalazek postmodernistyczny, by wspomnieć tylko *Baśnie z tysiąca i jednej nocy*). Postmodernizm sprawę skomplikował o tyle, że pomnożył, a nawet spotęgował kolejne piętra czy też kręgi tej zabawy w zabawę lubo gry w grę. Tekst B. McHale'a *Writing about Postmodern Writing* jest w tej mierze charakterystyczny. W postmodernizmie na pewno częstszy jest chwyt obnażenia (bądź ukrycia) chwytu (W. Szkłowski).

W języku kolokwialnym mechanizm autogeneratywności także jest zauważalny, ponieważ, jak to mówił Heidegger: „Die Sprache spricht". Mamy zatem od dawien dawna — zwrot, który ekstrapoluje czas ujęty z przyszłościowego krańca *in secula seculorum*. Żarty żartami, koniec końców, wszystko wszystkim, *summa summarum* czy też sentencjonalne: „nigdy nie mówić nigdy", „nie chcą chcieć", „nikt nie musi musieć" (Lessing) — czemu sprzeciwił się Levinas mówiąc: „Wolno mi, bo muszę móc".

W języku istnieją jednostki, które same w sobie posiadają potencję autogeneracyjną, jak na przykład przedrostki. Przedrostek post- nie chce szybko zniknąć i będzie się generował w *postpost... Anty* zawsze znajdzie przeciwników, którzy będą *antyanty*. Podobnie *kontr. Neo* bardzo się obawia zmarszczek i chętnie wchodzi w mariaże z młodziutkim *avantem*, natomiast *off* ciągle będzie schodziło ze sceny, by po kilku *offach* powrócić na Broadway, przebywając trasę przypominającą wstęgę Moebiusa.

Język dziecięcy zna takie autogeneracyjne rymowanki, jak na przykład „kamień na kamieniu, na kamieniu kamień a na tym kamieniu

jeszcze jeden kamień". Pojawia się tu nawiązanie do apokaliptycznej wizji „nie zostanie kamień na kamieniu" — obrazu idealnej destrukcji. Trudno się oprzeć refleksji, że pierwsze konstrukcyjne czynności dziecka polegają na stawianiu klocka na klocek. Pedagodzy mierzą rozwój psychomotoryczny dziecka między innymi według tej czynności.

Autogeneracja jest zbieżna z dyseminacją (polisemią?), suplementacją, *simulacrum*, iterabilnością, autopoietycznością, wreszcie z ulubionym pojęciem amerykańskich dekonstrukcjonistów: *vertiginous* — czymś przypominającym zawrót głowy, ujawnieniem się nieskończoności tekstualnych perspektyw przed postmodernistycznym czytelnikiem. Jej przebieg może mieć różny charakter (protencyjny i retencyjny), różną dynamikę (postępową i wsteczną), przy czym dotyczy ona słów-pojęć, które tworzą jednostki sensu nasycone same sobą, swoim sensem, swoim znaczeniem, wsobnością oraz przekraczające swój horyzont semantyczny. Nasycenie słowa jest stanem autogeneratywności potencjalnej. Pojęcie jeszcze nie rodzi pojęcia, lecz pyta o samo siebie (już jest brzemienne). Jest stanem wybijania się na samoświadomość, jest ujawnianiem się pytania, ile jest świadomości w świadomości, ile podmiotowości w podmiocie (korci mnie, by przypomnieć „profesora" Czechowicza, który badał zawartość cukru w cukrze).
Z pojawieniem się masy krytycznej sensu (zapewne dobrze byłoby spróbować wprowadzić pojęcie różni) dochodzi do erupcji i w konsekwencji ucieczki sensu. Niegdyś na przykład o pięknie mówiło się jako o wartości samej w sobie, podobnie jak o innych wartościach etycznych i estetycznych, które uzyskiwały uprawomocnienie z zewnątrz, głównie z ideologii, ze sfery nadrzędnej. Potem przyszły: dialektyka, *Aufhebung*, relatywizm, binarność, strukturalizm, które stopniowo ukazywały, że nie ma dobra bez zła, piękna bez brzydoty i przywracały pojęciom ich pierwotny, dialektyczny sens, wskazując na metafizykę opozycji. W tej sytuacji powstała kwestia: co jest wartością? Jak dobro może być dobre, skoro przyjmuje zło (czy mniejsze zło jest mniejszym dobrem? jak można stopniować zło i dobro? itp.). Zakwestionowanie dogmatycznych wartości (pytanie w stylu postmoderny o dobro dobra, o zło zła jest tradycyjną teodyceą *unde malum*?), o piękno piękna (po modernistycznym zaakceptowaniu piękna brzydoty) stworzyło pytanie o wartość wartości.
Mechanizm stał się tak silnie obecny, że zaczął działać automatycznie (tak, jak niegdyś stało się z symbolem, pytaniem, zagadką, parado-

ksem, oksymoronem). Język wytwarza obecnie automatyczną autogeneratywność i dzieje się to lawinowo, a stało się tak także dzięki powszechnej nieufności do jakichkolwiek dogmatów, ideologii, etyk, systemów. Nie ma już mody na modę, co jest, jak sądzę, jedną z przyczyn złego przyjęcia dekonstrukcjonizmu. Moda ustawiana jest w jednym szeregu z dogmatyzmem, ideologią, doktrynerstwem, systemem. Przeciwnicy dekonstrukcjonizmu (oczywiście nie wszyscy) sami kiedyś — z różnych względów — ulegli modzie i już się na nią uodpornili.

Dziś można dopowiedzieć Heideggerowskie *Die Sprache spricht*: Mowa mówi (już) samą siebie. A jak siebie mówi? Otóż trzeba zdekonstruować słowo-pojęcie (słowopojęcie). Trzeba pytać o nasycenie słowa, przy czym można konstatować przesyt („zbytek bytu" Bataille'a, franc. *excés*), jak i niedosyt. Na przykład niedosytem pojęcia modernizm — według Lyotarda — będzie postmodernizm, bowiem nowonarodzone pojęcie jest dawnym modernizmem wyzbytym wiary w modernistyczne mity. Zaś przesytem byłoby na przykład ujawnienie przez Nietzschego w *Poza dobrem i złem*, że „wszelka filozofia ukrywa również jakąś filozofię".

Jasne jest, że nie dla wszystkich język — słowo są równo nasycone. W tym przypadku stan ontogenezy *langue* nie pokrywa się ze stanem filogenezy *parole* (albo: *language* — *langue*). Do tego dochodzi egotyzm podmiotowości. Jak mówi Szestow: „Niebezpieczeństwo jest niebezpieczne dla innych, ale nie dla mnie". Podobnie z cierpieniem, chorobą, nieszczęściem, także z miłością. (Moje podmiotowe cierpienie zawiera w sobie więcej cierpienia, niż cierpienie kogoś innego. Mój ból bardziej boli. Ja kocham bardziej.) Tak czy inaczej trzeba tu uwzględnić interakcyjność diady podmiotowo-przedmiotowej.

Słowo nasycone prędko dochodzi do stanu przesycenia i wy-mawia się, wychodzi samo z siebie, generuje nowe pojęcie i pozornie tylko wygląda to na klonowanie. „*Rome n'est plus dans Rome*" - popularne powiedzenie może być brzemienne w skutki: jeżeli Rzym już nie jest w Rzymie, to być może jest gdzie indziej, być może jest drugi, trzeci Rzym... i czwartego już nie będzie (?)

Autogeneracja uniemożliwia wstrzymanie gry semiotycznej i dyferencjalnego ruchu odniesień. Słowo jest w stałej potencji.

Sądzę, że opisywane tu obserwacje da się połączyć ze współczesną refleksją o śmierci, a raczej o śmierciach, których ostatnio tak dużo się narodziło (śmierć estetyki, człowieka, filozofii, literatury, historii itp.). Śmierci występują czasem pod postacią końca, agonii, wyczer-

pania, a jedną z przyczyn tych obituariów jest zapewne uruchomienie autogeneracyjności. Konstatuję zatem to zjawisko między innymi i w tym celu, by uprzedzić nieuchronne obwieszczenie śmierci języka. Tym samym mówię, że śmierci nie ma, przynajmniej w jej potocznym, to jest terminalnym i nihilistycznym rozumieniu.

Dość o nasyceniu słowa, bo chciałbym jeszcze wskazać, że schodząc w głąb słowa, trzeba by się zająć jego:
— zdialogizowaniem
— skontradyktowaniem
— neantyzacją
— tautologizacją
— oksymoronizacją
— logofanicznym wypełnieniem
— repetycją
— interrogatywnością
— teleologicznością
— autotelicznością
— gradacją
— wypełnieniem samym sobą
— rozbiciem przedmiotowo-podmiotowym
— ucudzysłowieniem
— ekstrasemantycznością
— intersemantycznością
— werbalizacją (uczasownikowieniem) słowa (rzeczownika)
— substancjalizacją (urzeczownikowieniem) czasownika
— aluzyjnością
— paradoksalnością
— aporetycznością
Te (choć nie tylko) stany słowa, dostrzeżone dekonstrukcjonistycznie, doprowadzają do uruchomienia mechanizmu autogeneracyjnego. Doprowadzają do dojrzałości, pęknięcia, rozplenienia. Na skutek tego dochodzi do:
— multisemantyzacji (aspekt jakościowy)
— zwielokrotnienia (aspekt ilościowy)
— ucieczki sensu
— uruchomienia mechanizmu prześladowczego
— emancypacji (nawet alienacji) znaczenia
— wybuchu masy krytycznej sensu

— ujawnienia perspektywy nieskończoności (transcendentnej i immanentnej)
— absolutyzacji znaczenia
— relatywizacji znaczenia
— ukazania samozaprzeczalności
— tworzenia się klasy klas, zbiorów zbiorów, systemów systemów, czyli nowych obszarów ontycznych
— otwarcia się perspektywy absolutystycznej bądź nihilistycznej
— likwidacji fundamentu (i fundamentalizmu)
— likwidacji absolutu (i absolutyzmu, i rozumu)
— ujawnienia metafizyki obecności

Omnipotencja słowa wywołuję impotencję słowiarza. Istotnie niewiele już można powiedzieć, bo mowa wy-mawia się od kontroli, słowo wymyka się spod kontroli i zaczyna się mówić samo, pociągając za sobą myśl, która sama się na razie jeszcze nie myśli, ale kto wie, czy tak nie jest, albo czy nie dojdzie wkrótce do takiej sytuacji? Jeżeli się myśli uwolni i rozpleni, podążając za językiem i będzie się myślała sama, wtedy bardziej wyraźna stanie się tęsknota do stanu przedrefleksyjnego. Wówczas strapienie Kubusia Puchatka, który intensywnie myślał, by wymyślić jakąś myśl, stanie się dla nas przestrogą.

*Andrzej Chojecki*

## Wolnoć dupce w swej chałupce (Językowe gry przysłowiowe)

*Jeśli na świętego Prota*
*jest pogoda albo słota,*
*to na świętego Hieronima*
*deszczyk jest, albo go nie ma*

— ten żartobliwy prognostyk przysłowiowy, pochodzący z *Wyprawy pod psem* Kornela Makuszyńskiego, zawsze się sprawdzi. Jest to oczywiste nawiązanie do ludowego prognostyku *Pogoda na Nikodema — niedziel cztery deszczu nie ma* (lub — *niedziel cztery słońca nie ma* — zależnie od potrzeby). W tym ludowym

zwrocie sprawa jest o tyle prostsza, że pogoda na Nikodema jakoś ma wróżyć pogodę na kolejne cztery tygodnie. Kłopot tylko w tym, że jest co najmniej trzech patronów tej wróżby — 1 VI, 3 VIII, 15 IX. Być może właśnie te „komplikacje" nasunęły Makuszyńskiemu pomysł utworzenia zacytowanego zwrotu. Protów w kalendarzu jest bowiem też trzech (19.VI, 11.XI, 24.XI), a Hieronimów aż pięciu (3.III, 9 i 20 VII, 30. IX, 4.XII). Dowcip i poczucie humoru, tak charakterystyczne dla pisarza, zaowocowały pełnym wdzięku, zabawnym czterowierszem. Makuszyński wykorzystał ustabilizowany w tradycji prognostyków ludowych schemat, związek frazeologiczny i brzmieniowy do słownej zabawy.

Dla swoistej zabawy z czytelnikiem czy słuchaczem powstają bowiem zazwyczaj podobne powiedzenia. Przy czym twórcy ich — czy tylko je stosujący — liczą chyba na znajomość zwrotów „oryginalnych", pierwotnych, przez odbiorcę, na jego rozeznanie w sytuacji wywołującej potrzebę zastosowania zmienionej wersji, wreszcie na poczucie humoru ułatwiające podjęcie gry w określonej sytuacji komunikacyjnej właśnie dzięki zastosowaniu trawestacji znanego przysłowia.

Trzeba od razu zaznaczyć, że nie zawsze dla zabawowych celów — choć efekt komiczny i tak się pojawia — tworzono zwroty według schematów starych porzekadeł. Weźmy dla przykładu „wzorcowe" przysłowie — *Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie*. Istnieją bowiem zwroty ludowe tej samej konstrukcji, odnoszące się do praktyki codziennej, np. *Jak Kuba bobowi, tak bób Kubie* (o terminie siewu i uprawie bobu), *Jak Kuba krowie do żłóbka, tak krowa Kubie do szkopka* (o karmieniu zwierząt lub w ogóle o stosunkacch międzyludzkich), ale jest też — już oczywiście komiczny w zamyśle — zwrot użyty przez Magdalenę Samozwaniec w *Malowanej żonie* — *Jak kubista Bogu, tak Bóg kubiście*.

Zastosowanie powszechnie znanego w systemie komunikacji społecznej schematu oraz wykorzystanie elementu zawiedzionego oczekiwania, wynikającego z przewartościowania pewnych kwestii w wersji wariantowej, jest podstawą funkcjonowania innego rodzaju wyrażeń. Przytoczmy dla przykładu kilka zwrotów paralelnych:

*Na złodzieju czapka gore // Na złodzieju czapka karakułowa.*

*Gdzie kucharek sześć, tam nie ma co jeść // Gdzie kucharek sześć, tam jest stołówka.*

*Co było, a nie jest, nie pisze się w rejestr // Co było, a nie jest, nie pisze się w ankiecie personalnej.*

*Słowo się rzekło, kobyłka u płota // Słowo się rzekło, kobyła (byk) w druku.*

Różne warianty biblijnej sentencji o milczeniu, które jest złotem oraz staropolska maksyma *Milczenia rzadko kto żałował, mowności często*, bywały w czasach panowania cenzury zastępowane o ileż bogatszym w dodatkowe, współczesne konotacje, frazeologizmem: *Nie mów tego, co myślisz, nie pisz tego, co mówisz, nie drukuj tego, co piszesz*; wreszcie — niejako podsumowująca sytuację konstatacja:

*Najbardziej plami atrament.*

*Módl się i pracuj, bracie, nie przyjdzie niedostatek na cię* z XVII w. ma współczesne odpowiedniki: *Módl się i pracuj, a garb ci sam wyrośnie // Módl się i pracuj, a nie będziesz miał nic // Módl się i pracuj, a inni się wzbogacą* oraz *Ora et labora, a będziesz jak zmora*. Koresponduje z nimi zwrot *Módl się, a przykradaj, to sobie uskładasz*.

Sławiące słynną polską gościnność przysłowia w wersjach trawestowanych mówią jakby o czymś zupełnie innym.

*Czym chata bogata, tym rada // Czym chata bogata, tym struje // Czym chata bogata, tym goście rzygają.*

*Gość w dom, Bóg w dom // Gość w dom, garnek wody do rosołu // Gość w dom — Boże uchowaj.*

*Człowiek strzela, Pan Bóg kule nosi // Człowiek strzela, Pan Bóg sobie nic z tego nie robi.*

*Kto ma księdza w rodzie, temu bieda nie dobodzie // Lepszy ksiądz w rodzie niż matka na zachodzie.*

*Nie było nas, był las, nie będzie nas, będzie las // Nie było nas, był kwas, nie będzie nas, będzie kwas.*

*Co po psie w kościele, kiedy pacierza nie mówi // Co po psie w kościele, kiedy zdrów na duszy i ciele.*

Przytoczone wyżej zwroty wariantowe nie są (może jeszcze nie są) „pełnoprawnymi" przysłowiami[1]. Ich twórcy — często anonimowi — bawili się niewątpliwie sami i zabawiali chyba całkiem skutecznie czytelników. Tym bardziej, że te nowe wersje są pomysłowe, dowcipne, a także zawierają spory ładunek tzw. mądrości życiowej, tak charakterystycznej właśnie dla przysłów.

Do gry z czytelnikiem wystarczy niekiedy mała modyfikacja w utar-

[1] Nie spełniają one bowiem wszystkich uważanych za podstawowe cech przysłowia, w tym wypadku głównie — alegoryczności i... niezmienności. O definicji przysłowia i trudnościach w jej sformułowaniu zob. np. J. Krzyżanowski *Co to jest przysłowie*, w: *Nowa księga przysłów polskich*... t. 1, Warszawa 1969 s. VII i nast., oraz W. Mieder *Ogólne uwagi o naturze przysłów*, „Literatura Ludowa" 1993 z. 3 s. 49–60 (tłum. z niem. T. Cioska).

tym zwrocie, która jednak całkowicie zmienia jego znaczenie, czasem trywializując poruszaną w przysłowiu kwestię, czasem sprowadzając nową formę do rodzaju dowcipów niemal pure-nonsensownych.
*Nie wszystko złoto, co się świeci // Nie wszystko złoto, co się święci.*
*Jak sobie pościelisz, tak się wyśpisz // Jak sobie podchmielisz, tak się wyśpisz.*
*Nie kładź palca między drzwi // Nie kładź malca między drzwi.*
*Głową muru nie przebijesz // Głową chóru nie przebijesz.*
*Śmierć i żona od Boga przeznaczona // Smierdzi żona od Boga przeznaczona.*
*Dura lex, sed lex // Dura sex, sed sex.*
*Czekaj tatko latka // Czekaj totka lotka.*
*Módl się i pracuj // Módl się i prasuj.*
*Tonący brzytwy się chwyta // Tonący brzydko się chwyta.*
*Koń ma cztery nogi, a też się potknie // Koń ma cztery nogi i sam noga.*
*Ciekawość — pierwszy stopień do piekła // Ciekawość — pierwszy stopień do odwiedzin sąsiedzkich.*
Słynne Wańkowiczowskie *Cukier krzepi // Cukier krzepi, ale wódka z cukru lepiej.*
*Kto pod kim dołki kopie, sam w nie wpada// Kto pod kim dołki kopie, ten pracuje w metro.*
*Jak jeść, to jeść, jak robić, to robić // Jak jeść, to jeść, jako robić, to się kryć.*
*Błogo, gdy kto ma kogo // Błogo, gdy kto ma w rządzie (partii) kogo.*
*Patetyczne Bóg mi powierzył honor Polaków* // obok żartobliwego zwrotu Słonimskiego *Bóg mi powierzył humor Polaków.*
*Kto mieczem wojuje, ten od miecza ginie // Kto z Mieciem wojuje, ten od Miecia ginie.*
*Dla pieniędzy ksiądz się modli, dla pieniędzy lud się podli // Dla pieniędzy ksiądz się modli, dla pieniędzy rząd się podli.*
*Gdzie baba rządzi, tam chata błądzi // Gdzie baba rządzi, tam władza błądzi.*
Ostatnie trzy zwroty wariantowe mają oczywiście całkiem współczesne odniesienia polityczne: pierwszy wiązał się początkowo z Mieczysławem Moczarem, odżył z powodu Mieczysława Wachowskiego. Kolejne powstały za czasów premierostwa Hanny Suchockiej i stosowane były po dewaloryzacji emerytur i rent. Można też przypomnieć, że Lech Wałęsa posłużył się konstrukcją znanego przysłowia *Zdać się na łaskę (pastwę) losu*, gdy komentował głośną sprawę z kampanii wyborczej: *Na żadną Pastwę* (chodzi o nazwisko) *losu się nie zdawa-*

*łem*. Wspomnieć można jeszcze „polityczne" porównania. Przed laty mówiono: *Pcha się jak Chruszczow na VIII plenum*; obecnie stosuje się tę samą konstrukcję, np. *Pcha się jak* (tu odpowiednie nazwisko) *do sejmu* (lub na ministra). Przypomnieć można też oparty wszak na przysłowiu z plakatu sztabu wyborczego Janusza Korwina-Mikke z pierwszj tury wyborów prezydenckich: *Świnie pchają się do koryta, więc trzeba zmienić koryto*.

Kolejną grupą powiedzeń wariantowych tworzonych dla swoistej gry z odbiorcą są kontaminacje przysłów.

Ze zwrotów *Kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje* i *Pasuje jak wół do karety* powstało powiedzenie *Kto rano wstaje, ten pasuje jak wół do karety* — utworzone pewnie dla zabawy, ale może być też stosowane do kiepskiego samopoczucia i wyglądu człowieka niewyspanego.

*Kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje* i *Leje jak z cebra* — zmieniło się w rubaszny zwrot *Kto rano wstaje, ten leje jak z cebra*.

Ze zwrotów *Z niejednego pieca chleb jeść* i *W starym piecu diabeł pali* powstała o ileż bogatsza semantycznie składanka: *Ona już jadła chleb z niejednego starego pieca, w którym diabeł pali*.

*Znikła jak kamfora* oraz *Fora ze dwora* dało *Znikła jak kamfora ze dwora*.

*Nie pchaj palca między drzwi* oraz *Wsadzać swoje trzy grosze* — dało *Wsadzać swoje trzy grosze między cudze drzwi*.

*Czym chata bogata, tym rada* oraz *Czym skorupka za młodu nasiąknie, tym na starość trąci* zmieniło się na *Czym chata bogata, tym na starość trąci*.

*Lepszy wróbel w garści niż kanarek na dachu* i *Potrzebny jak umarłemu kadzidło* dało *Lepszy wróbel w garści, niż umarłemu kadzidło*.

Kontaminacja zwrotów *Nie ma dymu bez ognia* oraz *Nie ma róży bez kolców* posłużyła jako tytuł — nonsensowny — filmu Stanisława Barei właśnie o nonsensach administracyjno-meldunkowych: *Nie ma róży bez ognia*.

Biblijnej proweniencji zwrot *Przenieść się na łono Abrahama* oznaczający śmierć oraz zwroty *Pójść na kwaśne piwko* tzn. na nieprzyjemną wizytę i *Widzieć się z Abramkiem* — tzn. upić się w karczmie — dały w konsekwencji zwrot jakoś desakralizujący śmierć: *Przenieść się do Abrahama na kwaśne piwo*.

Podobnie jest ze zwrotem *Jak trwoga, to do Boga*. W czasie ostatnich wyborów prezydenckich słyszałam dialog pary adwersarzy zakończony mniej więcej tak:

— *O Jezu, nie pozwól, żeby się tak stało.*

— *No tak, jak trwoga, to do Żyda.*
Odpowiedź jest przecież wyraźną aluzją do przytoczonego wyżej zwrotu *Jak trwoga, to do Boga* oraz do popularnego dawniej powiedzenia *Jak bieda, to do Żyda*, tzn. do karczmarza, sklepikarza dającego „na borg" czy wreszcie do lombardu; przy czym w odpowiedzi nawiązano także do narodowości Jezusa.
Podobnie staropolski frazeologizm *Jak bieda, to do pitra*, tzn. do worka z pieniędzmi, do sakiewki, współcześnie przyjmuje niekiedy znaczenie przysłowia *Jak trwoga, to do Boga*, bo ów piter , który wyszedł z użycia, zmienił się w Pitra czyli świętego Piotra, który grzesznikowi ma otwierać bramy nieba, i do którego należy się modlić.
Biblijny zwrot *Kto ma, temu będzie dane* i staropolski — *Kto nie ma, nie straci*, w XIX w. otrzymały bardzo konkretną, gwarową wersję: *Kto ma, to mu bierą, kto nie ma, to go pierą.*
Dwuczłonowy zwrot o symbolach mających świadczyć o naszej ludowej religijności otrzymał nieoczekiwane zakończenie w członie trzecim: *Co uliczka — to kapliczka, co kątek — to świątek // Co uliczka — to kapliczka, co kątek — to świątek, co chałupa — to złodziej.*
Bardzo interesujące są zwroty, które — choć znów może jeszcze nie są przysłowiami, raczej dowcipami — wykorzystując schemat i konstrukcję przysłów, w bardzo specyficzny sposób komentują kwestie aktualne, zarówno społeczne, jak i polityczne, np.
*Przeżyliśmy sanację, przeżyjemy i okupację // Przeżyliśmy sanację, przeżyliśmy okupację, przeżyjemy i demokrację.*
*Ciesz się, bracie, póki bieda nie przyjdzie na cię // Ciesz się, baranie, bo komunizm nastanie.*
*Demokracji czynisz zadość płacąc drożej, więc masz radość.*
*Czy się stoi, czy się leży, dwa patyki* [tysiące, melony] *się należy.*
Na uwagę zasługuje seria zwrotów — powiedzmy — barowych, tzn. wykorzystujących realia barów mlecznych:
*Polska jest jak bar mleczny: trochę śląskich, trochę ruskich, a reszta — leniwe // Rano kluski, wieczór kluski, naród polski, a rząd ruski. // Więcej śląskich, mniej ruskich.* Wreszcie anegdotyczna historia z czasu inwazji rosyjskiej w Afganistanie: studenci w barze akademickim w Warszawie zamawiali „ruskie w kabulu", przy czym kucharkom tłumaczyli, że chodzi o — sos kabul. Początkowo otrzymywali odpowiedź „nie ma z sosem", z czasem jednak na zamówienie „proszę ruskie" słyszeli: „Nie ma ruskich, są w Kabulu".
Wydarzenia sensacyjne i rzeczy nowe, określane od XVII wieku zwrotem *...jakich świat nie widział*, otrzymują niejako historyczne

umiejcowienie właśnie dzięki nowym wersjom wariantowym: *Heca, jakiej świat i Korona Polska nie widziała// Heca, jakiej świat i demokracja ludowa nie widziała // Heca, jakiej świat i III Rzeczpospolita nie widziała.*

Wypada wreszcie wspomnieć pokrótce także o bardzo licznych parafrazach i formach wariantowych przysłów z tzw. „wyrazami", niekiedy rubasznymi, niekiedy wręcz wulgarnymi. Jest to — obok swoistej interpretacji aktualnych wydarzeń i zjawisk — ważna funkcja trawestacji przysłów. Zależnie od potrzeby, sytuacji, środowiska, raz stosowano wersje przyzwoitsze, bardziej cenzuralne w stosunku do pierwotnych, innym razem wprost przeciwnie.

Fredrowskie *Wolnoć Tomku w swoim domku* jest przykładem przyzwoitej trawestacji zwrotu rubasznego, a zapisanego już w 1618 roku w formie: *Wolnoć dupce w swojej chałupce* (lub bez tych zdrobnień).

Niemal sielskie zdanie Reymontowskie, stosowane do osób łatwo się obrażających — *Wzięła swoje gałganki i poszła na inne podwórko* wywodzi się niewątpliwie od znanego już w XVIII w., zapisanego przez Kitowicza, a więc znacznie starszego przysłowia *Wzięła dupę* [zadek] *w troki i poszła.*

Dziewiętnastowieczne przysłowie *Gdy głowa siwieje, to serce szaleje* jest przyzwoitym odpowiednikiem starszego zwrotu *Gdy głowa siwieje, to dupa szaleje.*

Podobnie zwrot *Ma więcej rozumu w pięcie niż ty w głowie* zastąpił starsze, XVII-wieczne, znane Rysińskiemu: *Ma więcej rozumu w dupie, niż w głowie* i *Masz więcej w dupie gówien niźli w głowie rozumu.*

Dosadny, XIX-wieczny zwrot *Gówno chłopu, nie zegarek* bywa używany z „wyrazowymi przyzwoitkami" *guzik...*, *gumno... Figa chłopu, nie zegarek* itp.

A oto przykłady sytuacji odwrotnej — ze współczesnymi, mniej przyzwoitymi wariantami starszych zwrotów.

*Groza ścinająca krew w żyłach // Groza ścinająca krew w żyłach i białko w moczu.*

*Kruk krukowi oka nie wydziobie* ma wulgarny odpowiednik *Kurwa kurwie łba nie urwie*, a *Jedna jaskółka nie czyni wiosny — Jedna męda nie czyni zwierzyńca.*

Eufemistyczny, siedemnastowieczny zwrot *Biczem rozumu do głowy nagnać* zastępowany bywa bardziej dosadnym *Z dupy do głowy rozumu napędzić*, tzn. sprawić lanie.

Inteligenckie, XVIII-wieczne powiedzenie *I w Paryżu nie zrobią z owsa ryżu* — o trudnościach w odmianie cech ludzkich — ma odpo-

wiednik *Jaka dupa poszła do biskupa, taka dupa przyszła od biskupa*. Występujący już u Kochanowskiego zwrot *Wyżej nosa gębę nosi* — określający człowieka zarozumiałego, ma zapisywane od wieku XIX, nieparlamentarne odpowiedniki o podobnym znaczeniu, np. *Wyżej sra, niż dupę ma // Wyżej bździ, niż dziurki ma*. Wariant *W dupie był, gówno widział, a bździnami gada* oraz *Homo, co wyciera dupę słomą* stosowane są do człowieka zarozumiałego, przechwalającego się i mało kulturalnego. Zwroty przysłowiowe *Zarobi [nie zarobi nawet] na sól do śledzi [chleba, na słoną wodę]* oraz *Co zarobi, to strawi* — tzn. zarobi bardzo mało, teraz funkcjonują także jako mniej „parlamentarne" odmiany: *Zarobi tyle, co wysra // Zarobi do dupy i na dupę*, tzn. na jedzenie i ubranie.

Przykłady podobnie rubaszne można mnożyć, ale rozpatrzenie się w materiale nasuwa wniosek dość zaskakujący: te rubaszności i wulgaryzmy wcale nie są we współczesnej polszczyźnie — mimo biadoleń nad jej upadkiem — powszechniejsze, niż były dawniej, zarówno w języku literackim jak i w gwarach. *Słownik języka polskiego* S. B. Lindego czy *Słownik gwar polskich* J.Karłowicza rejestrują całkiem liczne tzw. „wyrazy" i zwroty — oględnie mówiąc — właśnie rubaszne. Zaznaczyć też można, że niekiedy posługujący się utartymi powiedzeniami nie znają ich pełnej — czy pierwotnej, starszej wersji. Na przykład jaki procent stosujących przysłowie *Na bezrybiu i rak ryba wie*, że jest to tylko pierwsza część trzyczłonowego, w dwóch pozostałych nieprzyzwoitego zwrotu, znanego w wielu językach słowiańskich?

Przed laty Andrzej Bogusławski w interesującym artykule na temat właściwości pragmatycznych wyrażeń równoznacznych pisał o instrumentalizacji emocjonalnej i praktycznej wyrażeń językowych. Do potocznych zabaw przysłowiami odnieść należy raczej ową instrumentalizację praktyczną, która polega na modyfikacjach wyrażeń funkcjonujących w danej wspólnocie językowej, modyfikacjach mających w jakimś stopniu zmienić relacje praktyczne między ludźmi[2].

Znane i stosowane — często od wieków — w obiegu społecznym przysłowia z wyraźnymi elementami umoralniającymi, dydaktycznymi, niemal podniosłymi (Gość w dom, Bóg w dom), w tych trawestacjach ulegają niekiedy swoistej trywializacji (czapka karakułowa na złodzieju, chata trująca swym bogactwem, garnek wody do rosołu dla gości, niechęć do żony od Boga przeznaczonej), otrzymują konkretne

[2] Zob. A. Bogusławski *Właściwości pragmatyczne wyrażeń równoznacznych*, „Pamiętnik Literacki" 1973 z. 3 s. 135 i nast.; por. też D. Buttler *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1974.

dopowiedzenia wiążące zwrot z aktualną sytuacją społeczną czy polityczną (o wojowaniu mieczem, o rządach baby, o protekcji w rządzie czy partii), uwypuklają pewien idealizm i niepraktyczność w obecnym świecie dawnych mądrości (o modlitwie i pracy, o obojętności Boga wobec strzelających, o niechęci do pracy).

Z instrumentalizacją emocjonalną, wykorzystującą funkcję ekspresywną zwrotów, mamy częściej do czynienia w parafrazach przysłów czy aluzjach do nich stosowanych w utworach literackich.

Oto kilka przykładów takiego traktowania przysłów w tekstach Adolfa Nowaczyńskiego, Kornela Makuszyńskiego i Melchiora Wańkowicza[3].

Ojców dla tego potomstwa *nie wyszukałabyś już pani i z paczką świec* stearynowych. (N s.28)

Sariusz wjeżdżał na salony, na które zwykłemu synowi człowieczemu *trudniej się dostać, niż wielbłądowi przez igle uszko*. (N s.59)

*Uderz w nogę od stołu*, a zardzewiałe nożyce się odezwą. (N s.118)

Literatura polska ma Pługa, Rydla i *wiele innych motyk na słońce*. (N s.178)

Kłamstwa socjalne bywają czasem *grube jak pięść* i podobne do prawdy, *jak pięść do nosa*. (N s.178)

Raczej uschłe drzewo urodzi owoc, raczej sok malinowy *wyciśniesz z kamienia*, a prawdę z krytyki teatralnej, niźli z wydawcy sto koron. (M, SP s. 55)

Jeśli kto ma pecha, to kiedy mu nawet *kamień spadnie z serca*, to mu zawsze upadnie na nagniotki. (M, SP s.81)

Jeden z tych, na których kaprawy los *zezem nie patrzy* i zawsze coś *ciepłą przyda ręką*. (M, PiW s.9)

Czasem jakiś bęcwał, jakaś *ślepa kura, wygrzebie z piasku* głowy tytuł wyborny. (M, SwH s.113)

Wieś Antonówka, *Mekka upragniona, mleka i słoniny pełna*. (W s.172)

I ci, i tamci cenzurują miejscowy tygodnik polski, który się *czuje jak u Pana Boga za piecem*, może bowiem urzędować sobie beznamiętnie, zwalając brak wysiłku redakcyjnego na nożyce cenzorskie. (W s.390)

To też wróciła [z niewoli babilońskiej do Palestyny — DŚ] przeważnie biedota, jak wszelka biedota uważająca, że *tam jest lepiej, gdzie jej nie ma*, i marząca o dawnym Jeruzalem, o którym każdy z ojców opowiadał — jak nasi ziemianie kresowi po rewolucji bolszewickiej — że miał w nim ogromne dobra i *tylko ptasiego mleka mu brakło*. (W s.427)

---

[3] A. Nowaczyński *Małpie zwierciadło*, Warszawa 1902; K. Makuszyński *Awantury arabskie*, Warszawa 1913; *Słońce w herbie*, Warszawa br; *Straszliwe przygody...*, Warszawa 1914; M. Wańkowicz *Od Stołpców po Kair*, Warszawa 1971.

Przytoczone przykłady oczywiście nie mają stanowić nawet namiastki charakterystyki funkcji przysłów w twórczości cytowanych pisarzy (ten temat podejmowano już wobec wielu autorów). Chodzi właśnie o pokazanie owej instrumentalizacji parafraz przysłów, wyraźnie stosowanej dla podkreślenia emocjonalnej wartości tekstu (o trudności wejściu na salony, o kłamstwie i prawdzie), dla specyficznej konkretyzacji i przybliżenia odbiorcy przedstawianej sytuacji (wieś pełna mleka i ...słoniny, a nie miodem i mlekiem płynąca, dobrze jak u Pana Boga za piecem), wreszcie dla osiągnięcia efektu komicznego (kamień z serca spadający na nagniotki, dobry tytuł wygrzebany przez kurę, Pług i Rydel jako motyki na słońce). Gdy z przytoczonych zdań usuniemy trawestacje przysłów i aluzje do nich — o ileż uboższa będzie wartość semantyczna i właśnie warstwa emocjonalna całych fragmentów.

Jak wspomniałam, zasygnalizowane kwestie nie określają oczywiście funkcji — które bywają różne i rozliczne — przysłów w tekstach literackich. Uwagi powyższe mają tylko wskazać, że przysłowia mogą być wyraźnym, produktywnym i cennym artystycznie elementem gry z czytelnikiem[4].

*Dobrosława Świerczyńska*

[4] Lokalizacji poszczególnych przysłów i zwrotów nie podaję, bo przypisy przerosłyby pewnie tekst. Posłużę się natomiast przysłowiem bez trawestacji: Jeśli chcecie, szukajcie, a znajdziecie (głównie w *Nowej księdze przysłów polskich* oraz w słownikach języka polskiego).

# Archiwalia

*Witold Gombrowicz*

## My i styl*

Analizując kryzys stylu w sztuce naszych czasów pewien polski profesor dochodzi w swym eseju do wniosku, że kryzys ów jest świadectwem głębokich perturbacji u człowieka współczesnego. Według autora tylko ponowne przebudzenie się w tym człowieku wiary i zmysłu metafizycznego może przywrócić mu równowagę duchową, a w konsekwencji i styl. Taka teza nie wydaje się zbyt przekonująca. Po pierwsze, trudno przyjąć, iżby sztuka była bezpośrednim wyrazem stanu ducha całej ludzkości. Twórczość artystyczna, będąc złożoną grą kompensujących się wzajem elementów, niezbyt dobrze sprawdza się w roli materiału psychologicznego do takich wniosków; jakoż style najdoskonalsze rodziły się zawsze w epokach burzliwych i duszach niezrównoważonych. Poza tym gdzież to autor znalazł epokę, która nie byłaby głęboko dysharmoniczna? Kiedy na jakąś epokę patrzymy z oddali, wszystko w niej wydaje się nam cudowne, lecz jest całkiem możliwe, że za tysiąc lat jakiś inny profesor z podziwem będzie się wyrażał o stylu naszej epoki, ze złością zaś — o stylistycznym rozprzężeniu swojej. Chodzi o to, że my nawet jeszcze nie wiemy, co jest istotą naszego stylu.

---

* W. Gombrowicz *Nosotros y el estilo*, „La Nacion" 30 avril 1944. Tekst ten wchodzi w skład przygotowywanego przez Wydawnictwo Literackie tomu *Variów*, mieszczących rozproszone pisma Witolda Gombrowicza.

Zresztą podstawowa słabość tego sposobu myślenia ma źródło w tym, co wydaje się jego największą siłą. „Ludzkość musi powrócić do wiary": oto wzorcowe, typowe *pium desiderium*, i nic więcej. Tak samo moglibyśmy powiedzieć, że chory powinien powrócić do zdrowia, a łotr — stać się świętym. Jeśli ludzkość nie ma wiary, to z pewnością nie stanie się znów wierząca tylko dlatego, iż przyszła do wniosku, że brak wiary szkodzi stylowi i że lepiej jest w coś wierzyć. Wracamy do wiary, bo zaczynamy wierzyć, a nie na skutek przekonania, że brak wiary jest niedobry. Toteż na razie ludzkość niewiele może zrobić; musimy czekać na natchnienie, na inwazję nowej, powszechnej wiary, jedynej rzeczy, która może nas ocalić przed stopniowym rozkładem. Jeśli takie natchnienie nie przyjdzie, zginiemy. Wziąłem za punkt wyjścia tę książkę, gdyż wydaje mi się charakterystyczna, zarówno co się tyczy wniosków, jak i tematu. Nie wiem, czy ostatecznie nasza epoka będzie miała mniej wiary i mniej stylu niż poprzednie, ale pewne jest, że niedostatek tych elementów daje się odczuć obecnie bardziej aniżeli w przeszłości. W ostatnich dziesięcioleciach wszyscy głosili pilną konieczność walki z tym ateistycznym i chaotycznym stanem duszy, co niby jakiś pasożytniczy demon wyniańczył całe nowe pokolenie; oglądaliśmy też rozliczne wysiłki, zbiorowe i indywidualne, aby odnaleźć boga wspólnego, powszechnego, jedynego i absolutnego. Jaki jest rezultat? Religia katolicka, w przeszłości najpotężniejsze źródło życia duchowego, stoi dziś w obliczu ogromnej lawiny obojętności i ateizmu. Poza jej obrębem usiłowano wynaleźć nowe mity i nowe wiary, wszelako okazały się one jeszcze bardziej bezbożne od ateizmu. Albowiem o ile ten, kto nie wierzy w nic, jest ateuszem, to jeszcze większym ateuszem jest ten, kto w sposób sztuczny i z powodów oportunistycznych wzbudza w sobie „ślepą wiarę". Nasza epoka obfituje w bogów będących niczym więcej niż tylko narzędziami higieny psychicznej, i w religie nie będące celem dla siebie, lecz jedynie pretekstami do czegoś innego. Oto jakiś naród gotuje się do wojny, więc żeby wytworzyć w sobie siłę, przez kilka lat, drogą nieustannej presji zbiorowej narzuca sobie „ślepą wiarę" w przywódcę. Pisarz stwierdza, że „trzeba wierzyć" i na skutek tego kształtuje swoje najgłębsze przekonania. W takich razach jest obojętne, czy wierzy się w Boga, czy w kurę; idzie tylko o to, by za pośrednictwem boga-pretekstu jakoś się zorganizować.

Coś takiego się dzieje, gdy ludzkość w sposób zanadto świadomy pragnie uleczyć swoją podświadomość. Ci, którzy głoszą konieczność duchowej jedności, zapominają, że takich rzeczy nie sposób wytwo-

rzyć, one dzieją się same. Zresztą, chociaż sytuacja jest smutna, a nawet groteskowa, nie ma powodu do jałowych biadań i ponurych proroctw. Zakrwawione pole współczesności jest żyzne, a jedyną jego wadą jest to, że nie zawsze rodzi owoce, jakich oczekiwaliśmy. Również kryzys stylu bynajmniej nie jest czymś beznadziejnym, przeciwnie, kryje w sobie poważne możliwości nowego, bujnego rozwoju, których lekceważenie byłoby niemądre. Zamiast wszelako pytać: „jak osiągnąć styl", trzeba nam ten problem postawić nieco inaczej: „jak wymykać się stylowi", albo „jak żyć i tworzyć wśród natłoku różnych stylów?"

Rysem szczególnym problematyki artystycznej jest to, że im bardziej oddala się od życia codziennego, tym bardziej arbitralna się staje. Po co zgłębiać tajniki stylu takiego bądź innego dzieła sztuki, jeśli — skoro koniec końców każdy jest w pewnej mierze artystą, i tak musi szukać własnego wyrazu i formy, własnego sposobu bycia, a więc w rezultacie musi w każdej chwili rozwiązywać problemy stylu? To pewne, iż nasza obecna forma jest zła. Nie tylko artyści, lecz każdy człowiek kulturalny ma dzisiaj nieprzyjemne wrażenie, że wszystko, co mówi i myśli, ba, sam jego sposób uzewnętrzniania się i określania wobec innych — nie jest adekwatny do jego wewnętrznej rzeczywistości. Chcemy wyrazić swoje przekonania i nagle spostrzegamy, że mówimy jakieś okropne głupstwa. Wygłaszamy mowę, która wychodzi nam przesadzona, fałszywa i sztywna. Poszukujemy wiary — i oto stwierdzamy, że ta wiara jest głupsza i mniej ludzka niż my sami. Nasze pokolenie podobne jest do *gentlemana* ubranego w niedopasowany strój — zbyt obszerny bądź zbyt ciasny, o trzech rękawach i tylko jednej nogawce. *Gentleman* tak ubrany raczej nie uniknie śmieszności, i właśnie śmieszność prześladuje nas we wszystkich naszych wierzeniach, czynach, słowach, postawach. To oczywisty znak kiepskiej formy. Znakiem drugim jest niesłychana łatwość tworzenia sobie najrozmaitszych stylów. Znakiem trzecim jest rosnąca nieufność wobec wszystkiego, co „przydarza się" nam mówić, sądzić, robić. Są też rozmaite inne znaki, dość dramatyczne, ale nie sposób wymieniać je wszystkie. Cóż jednak zrobi ktoś znalazłszy się na przyjęciu w tak dziwacznym „fraku"? Postara się wszelkimi sposobami przekonać innych, że to nie on sam jest śmieszny, tylko jego „frak", i że „frak" nie jest nim samym, oraz że on jest lepszy od swego „fraka". Krótko mówiąc, będzie usiłował za wszelką cenę zdystansować się psychicznie od swego „fraka" i oddzielić się od niego, przynajmniej we własnej świadomości.

Taką mniej więcej postawę przyjmuje nasze pokolenie wobec stylu. Przez długi czas robiliśmy wszystko, co możliwe, żeby zdobyć styl; teraz jednak, przebywszy rozmaite piekła, zaczynamy zmieniać zdanie. Dziś chodzi już nie tyle o uzyskanie stylu, ile o ucieczkę, odizolowanie się od stylu. Gdyby fachowcy od estetyki, zamiast poszukiwać swoich prawd w książkach, zajęli się bezpośrednią obserwacją ludzi, prawdopodobnie doszliby do tego samego wniosku. Ale sztuka jest tak powolna i konserwatywna, że z pewnością jako ostatnia wyciągnie konsekwencje z tej psychicznej ewolucji, choć mimo wszystko nie brakuje oznak świadczących o zmianie zachodzącej w samej sztuce, ludzie zaś, którzy mieli okazję poznać najmłodsze środowisko literackie w Europie, raczej nie mają w tym względzie wątpliwości. Stopniowo pośród tych młodych narasta świadomość, że nie potrafią stworzyć dzieł doskonałych, że wszystko, co napiszą, będzie mniej lub bardziej kiepskie, przypadkowe, wręcz poniżej ich możliwości. Stąd u wielu artystów współczesnych zaznacza się tendencja do dystansowania się od własnych dzieł — w tej samej mierze, w jakiej artysta dawniejszy pragnął się utożsamić ze swoim; dlatego usiłują oni za pomocą wszelkich środków — humoru, groteski, ironii, zderzania rozmaitych stylów, parodii itd. — usytuować się powyżej tego, co piszą. Biedny Jarry, autor słynnego *Ubu Króla*, nigdy sobie nie wyobrażał, że absolutna parodia może stać się czymś bardzo *serio* i pilnie potrzebnym.

Wbrew wszelkim ekstrawagancjom, do jakich może nas popchnąć ten nurt, rysuje się oto coś o podstawowym znaczeniu: być może po raz pierwszy w dziejach zaczynamy poważnie troszczyć się o formę. W rzeczy samej nigdy jeszcze człowiek nie miał tak silnej świadomości przepaści między własną formą i własnym ja, ogromnej roli, jaką forma odgrywa w jego życiu. Zaczynamy zdawać sobie sprawę ze stylu właśnie dlatego, że nasz styl jest zły. Zaczynamy rozumieć, że jeśli ktoś wypowiada głupstwo, to niekoniecznie dlatego, że sam jest głupi, lecz że jego sposób wysłowienia się kuleje; i że jeśli ojciec ruga syna, to niekoniecznie dlatego, iż naprawdę odczuwa gniew, lecz dlatego, że i on „gra rolę ojca" dostosowując się psychicznie do pewnego formalnego schematu. Do niedawna interpretowaliśmy wszystko jako bezpośredni wyraz uczuć, jednak z każdym dniem widzimy jaśniej, że człowiek, bezustannie poszukując formy, wyrazu stylistycznego, wręcz tworzy w sobie uczucia, aby dostosować się do swojej „oficjalnej osobowości". W ten sposób czynnik formalny coraz natarczywiej miesza się do naszej psychologii, dotąd będącej właściwie

czysto emocjonalną. Bardzo być może, iż zapoczątkuje to całkowitą odnowę naszego życia.

W tym miejscu trzeba podkreślić, że ta konieczność wystąpienia przeciwko stylowi i „zapanowania nad nim" nie jest ani tak błaha, ani tak szalona, jak mogłoby się wydawać. Przeciwnie, jest to postawa równie naturalna i zasadna jak postawa odwrotna u artystów przeszłości. Rzecz w tym, iż obok siły zmuszającej nas do utożsamiania się z naszą formą istnieje druga, nie mniej ważna, skłaniająca nas do ucieczki. Człowiek, istota z natury niedoskonała, ciągle się rozwijająca, nigdy nie potrafi osiągnąć stylu doskonałego. Nasza forma nie pochodzi bezpośrednio od nas, w rzeczywistości nie jest „nasza", lecz tworzy się w ludziach, jest produktem współżycia. Oto dwie przyczyny, dla których postulat absolutnej harmonii między człowiekiem i stylem to jedynie senne marzenie.

*przełożył Ireneusz Kania*

*Edmund Husserl*

# List do Hugo von Hofmannsthala

Getynga 12.I.1907
Hoher Weg 7

Wielce Szanowny Panie von Hofmannsthal!

Mówił mi Pan[1], jak bardzo utrudnia Panu życie rosnący wciąż napływ korespondencji. Ponieważ jednak Pana wspaniały dar ogromnie mnie uradował, muszę przesłać Panu podziękowania. Jest Pan więc zmuszony ponieść konsekwencje swojego nierozważnego uczynku, cierpliwie znosząc ten list. I proszę mi łaskawie wybaczyć, iż *zwlekałem z natychmiastową odpowiedzią*. Długo poszukiwane syntezy myślowe ukazały mi się nagle, zupełnie tak, jakby spadły z nieba. Pracowałem nad ich utrwaleniem. Pańskie „małe dramaty", które cały czas leżały przede mną, wielce mnie inspirowały, choć mogłem je czytać tylko wyrywkowo.
Owe „stany wewnętrzne", które Pańska sztuka przedstawia jako czysto estetyczne, lub też właściwie nie przedstawia, lecz podnosi do idealnej sfery czysto estetycznego piękna, są dla mnie, w tej estetycznej

[1] Husserl poznał Hugo von Hofmannsthala w grudniu 1906 roku, kiedy autor świeżo wówczas wydanych *Małych dramatów* (których egzemplarz ofiarował w prezencie Husserlowi) gościł w Getyndze na zaproszenie Theodora Lessinga. Łączyły ich odległe więzy pokrewieństwa. (przyp. tłum.)

obiektywizacji, szczególnie interesujące: dla mnie, to znaczy nie tylko dla entuzjasty sztuki, którym jestem, ale również dla filozofa i „fenomenologa". Długoletnie wysiłki, jakie podejmowałem, by rozjaśnić sens głównych problemów filozofii i znaleźć metodę ich rozwiązania, zaowocowały trwałym osiągnięciem, jakim jest metoda „fenomenologiczna". Wymaga ona zajęcia stanowiska wobec obiektywności, które w istotny sposób odbiega od stanowiska „naturalnego", a blisko spokrewnione jest z tym stanowiskiem i tą postawą względem przedstawionych przez Pańską sztukę przedmiotów i otaczającego świata, do której sztuka ta, będąc *czysto* estetyczną, nas prowadzi. Naoczne ujęcie czysto estetycznego dzieła sztuki dokonuje się przy ścisłym wykluczeniu jakiegokolwiek egzystencjalnego stanowiska intelektu, czy jakiegokolwiek stanowiska uczucia i woli, które to egzystencjalne stanowisko zakłada. Lub też lepiej: dzieło sztuki wprowadza nas (wymuszając to na nas niejako) w stan czysto estetycznej, wykluczającej owe stanowiska naoczności. Im więcej reminiscencji ze świata egzystencjalnego lub żywych doń odniesień, w im większym stopniu dzieło sztuki wymaga ze swojej strony egzystencjalnego stanowiska (choćby nawet jako naturalistyczny pozór zmysłowy: wierność naturze w fotografii), tym mniej dzieło to jest estetycznie czyste. (Dotyczy to także wszelkiego rodzaju „tendencji"). Naturalna postawa duchowa, związana z aktualnym życiem, jest na wskroś „egzystencjalna". Rzeczy, które stoją tedy przed nami w postaci zmysłowej, te rzeczy, o których wypowiada się aktualna i naukowa opinia, *uznajemy* za rzeczywiste i na tym uznaniu egzystencji bazują akty uczucia i akty woli: radość, że coś *jest*, smutek, że czegoś innego *nie ma*, życzenie, aby coś *było* itd. (= egzystencjalne stanowisko uczucia) — biegun przeciwny do duchowej postawy czysto estetycznej naoczności i odpowiadającemu jej stanu uczuciowego. Lecz nie w mniejszym stopniu także do czysto fenomenologicznej postawy duchowej, która to jedyna stwarza możliwość rozwiązania filozoficznych problemów. Bo również i metoda fenomenologiczna wymaga ścisłego wykluczenia wszelkich egzystencjalnych stanowisk. Przede wszystkim w krytyce poznania.[2]

Skoro tylko sfinks poznania postawi swoje pytanie, skoro tylko ujrzymy przepastną głębię problemu możliwości poznania, spełniającego

[2] Pomijam paralelne pola filozoficznej krytyki „praktycznego", „estetycznego" — ogółem wartościującego „rozumu".

się tylko w subiektywnych przeżyciach, a jednak ogarniającego obiektywność, która istnieje sama w sobie, od razu nasza postawa wobec całego wstępnie danego poznania oraz bytu — wobec całej nauki i całej pretendowanej rzeczywistości — ulega radykalnej odmianie. *Wszystko* staje się wątpliwe, niezrozumiałe, zagadkowe. Tylko wtedy zagadka ta może zostać rozwiązana, gdy dotrzemy do jej dna, *całe* poznanie zaczniemy traktować jako wątpliwe, nie przyjmując tym samym *żadnej* egzystencji jako *wstępnie danej*. W ten sposób cała nauka i cała rzeczywistość (także własnego Ja) staje się nagim „fenomenem". Teraz pozostaje tylko to jedno: poprzez czysty ogląd (w czysto oglądowej analizie i abstrakcji), nigdy nie przekraczając *nagich fenomenów*, a więc nie zakładając jako danej i nie wykorzystując żadnej z *domniemywanych w nich transcendentnych egzystencji*, wyjaśnić immanentny im *sens*. Wyjaśnić, co znaczy poznanie jako takie i poznana przedmiotowość jako taka, co znaczą one w swej immanentnej istocie. I tak dla każdego typu, każdej formy „poznania". Jeśli całe poznanie jest wątpliwe, wtedy fenomen „poznania" jest jedyną daną i zanim dopuszczę którąś jako obowiązującą, oglądam naprzód i badam czysto oglądowo (że tak powiem czysto estetycznie), co w ogóle *znaczy* to obowiązywanie, czyli co znaczy poznanie jako takie, tudzież dzięki niemu i w nim „rozpoznana przedmiotowość". Jednakowoż po to, by „oglądając" badać poznanie, nie mogę rzecz jasna trzymać się czysto werbalnego quasi-poznawania (myślenie symboliczne), lecz raczej tego, co właściwie „ewidentne", „wglądowe" — choć również i to, co symboliczne w swoim stosunku do tego, co ewidentne, wymaga zwróconej ku istocie fenomenologicznej analizy.

Ogląd fenomenologiczny jest więc blisko spokrewniony z oglądem estetycznym, jaki ma miejsce w „czystej" sztuce; tyle że celem oglądu fenomenologicznego nie jest doznanie estetycznej przyjemności, lecz podjęcie w następstwie wysiłku badawczego, *poznanie*, konstytuowanie *naukowych ustaleń* nowej (filozoficznej) sfery.

Jeszcze jedno. *Artysta*, który „obserwuje" świat, po to, by dla swoich celów posiąść wiedzę o naturze i ludziach, ma doń podobny stosunek co *fenomenolog*. Tak więc: *nie* występuje on jako pochłonięty obserwacją badacz natury i psycholog, *ani* jako praktyczny obserwator ludzi, którego docelowo interesuje *wiedza* o naturze i ludziach. Świat w oczach obserwującego go artysty staje się fenomenem, którego egzystencja jest dlań, tak jak i dla filozofa (w krytyce rozumu) obojętna. Tylko że ten pierwszy nie dąży do odkrycia i pojęciowego

uchwycenia „sensu" fenomenu świata, lecz stara się tenże sens intuicyjnie sobie przyswoić, by wychwycić z niego mnóstwo obrazów, materiałów, które wykorzysta twórczo w swoich estetycznych kompozycjach.
Ach, ten niepoprawny, autentyczny profesor! Nie potrafi otworzyć ust, nie wygłaszając zaraz całego wykładu. Ale „filozoficzna" istota wykładu sprowadza się na szczęście również i do tego, że nie wymaga się odpowiedzi; a w istocie „wolności akademickiej" mieści się możliwość przespania tegoż, bądź nawet całkowitej absencji.
Jednakże Panu, wielce szanowny Panie von Hofmannsthal, życzę wszystkiego co piękne i dobre w nowym roku. A składając Panu te życzenia, składam je również całemu światu, któremu tak bardzo zależy na Pańskim wewnętrznym stawaniu się, dojrzewaniu i owocowaniu.

P.S. Będę się bardzo wystrzegał komentowania Pańskich dzieł. Sądzę, że pochwały, nagany i wszelkiego rodzaju mądra gadanina, stały się Panu już dostatecznie obojętne. Zaś pewien jestem, iż owe trzy złote reguły artysty (w najszerszym rozumieniu), a jednocześnie i nieskrywane tajemnice każdego prawdziwie wielkiego człowieka, są Panu jawnie znane, mianowicie: 1) człowiek ten posiada geniusz — to oczywiste, inaczej nie *byłby* artystą; 2) podąża on *tylko i wyłącznie* za swym daimonionem, kiedy ten z wnętrza pcha go do oglądowo-ślepego działania; 3) a wszyscy inni wiedzą i tak lepiej, więc przygląda się on im — czysto estetycznie bądź fenomenologicznie.

Łącząc ukłony dla całej Rodziny,
szczerze Panu oddany
E. Husserl.

*przełożył Piotr Bukowski*

*Źródło*: Edmund Husserl *Briefwechsel*, Bd. VII, Hg. von K. Schuhmann/E. Schuhmann, Kluwer Academic Publishers Dordrecht-Boston-London 1950, s. 132–134.

## List Czesława Miłosza do Jerzego Andrzejewskiego

19 IV 48

Kochany Jerzy,

otrzymałem decyzję od Jackowskiego z MSZ, w której prosi o przesłanie scenariusza *Robinsona*. Otóż scenariusza nie mam. O ile pamiętam, zostawiłem jeden egzemplarz w stosie papierów w mieszkaniu w Krakowie. Te papiery pewnie tam leżą. Mieszkanie objął Morstin, przynajmniej na jego nazwisko wysyłałem upoważnienie telegraficzne via MSZ na objęcie mieszkania swego czasu. Wdzięczny ci będę, jeżeli napiszesz, o co tu chodzi w tych odnowionych zainteresowaniach *Robinsonem*. Rychło w czas! Ja myślę, że teraz już nie pora na taki film. Reakcje w Polsce są spóźnione i zwolnione, ale niewątpliwie pojawi się reakcja na faszerowanie literatury i filmu tylko wojną. Będzie ona trwała jakiś czas, poczem nastąpi powrót do doświadczeń wojny z innej strony — i wtedy byłby moment na realizację *Robinsona*, bo skoro się go nie nakręciło w pierwszym momencie, to już wszystko jedno. Ja mam silne opory przeciwko realizacji filmu: 1) lepiej być autorami legendarnego scenariusza niż autorami złego filmu, 2) Film Polski postąpił wobec nas i scenariusza brzydko (ohydna wersja scenariusza zrobiona przez scenopisarza Filmu Polskiego). To nie są względy prestiżowe, ale współpraca z żulikami i gówniarzami jest trudna, nawet gdyby przysięgali na kolanach, że się poprawią, ich gówniarska natura zawsze

weźmie górę. 3) Film Polski nie ma ani jednego reżysera poza (podobno) Wandą Jakubowską i Zarzyckim (wielką niewiadomą). 4) Należy liczyć się z tym, że scenariusz przerobią na swoje kopyto. Ja jako współautor, a przynajmniej autor pomysłu, nie zechcę położyć swego nazwiska na czymś, co idzie wbrew moim ambicjom pisarskim. Napisz mi, co o tym wszystkim sądzisz. Weź pod uwagę, że ja momentu pieniężnego absolutnie nie biorę pod uwagę, bo mi to niepotrzebne — tu nasze interesy mogą się rozchodzić, bo ty może pieniędzy teraz potrzebujesz. W każdym razie napisz mi, jaka suma wchodzi tu w grę, oraz czy to skłania ciebie to zajęcia się kontaktami z Filmem Polskim. Jak powiedziałem, film chyba powinien być kiedyś nakręcony, ale ja wolałbym poczekać.

Przeczytałem *Popiół i diament*. Odcinki w „Odrodzeniu" mi się nie podobały, więc byłem do książki z góry uprzedzony, ale w książce wrażenie p o t ę ż n e. Myślę, że to bardzo przejmująca książka i gratuluję ci szczerze potęgi pisarskiej. Najciekawsze, że ulega się sile tej książki, wiedząc zarazem, iż nie ma ona n i c wspólnego z rzeczywistością roku 1945. Ma dokładnie tyle wspólnego, co *Ład serca* z wsią białoruską. Zagadnienie pisarzy, którzy losy ludzkie — tj. tragedię muszą konstruować albo katolicko, albo marksistowsko, jest ciekawe. Twoja powieść jest utworem hagiograficznym, przy czym jest dość bogata, gdyż proces usztywnienia nie zaszedł jeszcze daleko. U pierwszych ojców Kościoła pierwiastki pogańskie były tak silne, cały szkielet kultury antycznej tak żywy, że wiele ich pism było dobrą literaturą. Tak i u ciebie — bogactwo oraz litość i groza w przedstawianiu tych, których się potępia, są jeszcze b. duże. Droga tutaj jest wąska. Jak ktoś słusznie zauważył, Hemingway w *For whom the bell tolls* tak był zajęty analizą ludzkich odruchów i charakterów hiszpańskich lojalistów, że uczynił ich zbyt ludzkimi, a więc niemal mniej sympatycznymi, niż faszyści, którzy ukazują się jako sylwetki, ogromne, jednolite, nieruchome chińskie cienie. Twój cel hagiograficzny został osiągnięty przez umiar i pobieżność opisów bohatera, który góruje przemilczeniem. Oczywiście książka jest zaprzeczeniem realizmu, ale ktokolwiek chce pisać marksistowsko o aktualności, musi być na to przygotowany. Podłoże heglowskie jest tak silne w marksizmie, że natychmiast wyłazi, kiedy tknąć literatury: nie o rzeczywistość wtedy chodzi, tylko o to, aby idee szczelnie owinąć rzeczywistością — to jak z *Człowiekiem niewidzialnym* Wellsa, który musiał nosić nos z papier maché, bandaże na policzkach, rękawiczki.

Myślę, że książka jest tak dobrze napisana, że przymnoży niemało konwertytów. A trzeba wziąć pod uwagę, że literatura ma władzę większą niż naga i bezbronna rzeczywistość, i że prawda o r. 1945 będzie taka, jaką będzie literaturą o nim.
U nas nic nowego. Mały Miłosz już chodzi. Praca moja rozwija się pomyślnie, chociaż nieraz jęczę z powodu jej nadmiaru. Słyszałem, że przenosicie się pod Szczecin, więc list adresuję na „Odrodzenie". Serdeczne pozdrowienia Tobie, Marysi i dzieciom

twój Czesław Miłosz

---

List niniejszy — ważne świadectwo lektury *Popiołu i diamentu* — uzupełnia w sposób istotny korespondencję Jerzego Andrzejewskiego z Czesławem Miłoszem, którą opublikowaliśmy w nr 1, 1995 (zawarty tam list z 6 IX 48 jest odpowiedzią Andrzejewskiego na zamieszczony tu list Miłosza). Podziękowania za zgodę na publikację zechcą przyjąć: Czesław Miłosz, Agnieszka Andrzejewska oraz Wydawnictwo Znak, gdzie list ten ukaże się w wydaniu książkowym w tomie powojennej korespondencji Czesława Miłosza z polskimi pisarzami (red.).

**Wydawnictwo IBL proponuje**

# ALICJA SZAŁAGAN

# MARIA KUNCEWICZOWA

MONOGRAFIA DOKUMENTACYJNA
1895–1889

Monografia wybitnej pisarki, autorki *Cudzoziemki*, *Leśnika*, *Fantomów*, *Przeźroczy*, i wielu innych tomów znakomitej prozy. Praca Alicji Szałagan – ukazująca drogę twórczą Marii Kuncewiczowej – od jej debiutu w 1918 r. na łamach „Pro Arte et Studio" aż po wydane siedemdziesiąt lat później *Listy do Jerzego* – składa się z trzech części. W części pierwszej znalazł się szkic biograficzny oparty na dokumentacji archiwalnej oraz wypowiedziach samej pisarki. Na część drugą składa się dziewiętnaście artykułów poświęconych okolicznościom powstania i dziejom recepcji najważniejszych utworów Kuncewiczowej. Część trzecią stanowi pełna bibliografia podmiotowa i przedmiotowa jej twórczości. Książka powinna stać się podstawową lekturą każdego, kto interesuje się pisarstwem autorki *Dwóch księżyców* oraz epoką, w której żyła.

---

Książkę Alicji Szałagan *Maria Kuncewiczowa. Monografia dokumentacyjna* można kupić w księgarniach prowadzących sprzedaż wydawnictw naukowych w całym kraju. Większe ilości egzemplarzy można zamawiać w Domu Księgarskim Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91 lub w siedzibie Wydawnictwa IBL, 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72 (Pałac Staszica, pok. 129, 131), tel. (0-22) 26-21-78 lub 26-52-31 w. 280, 106, tel./fax (0-22) 26-99-45.

## Treść

*Ryszard Nycz* Rehabilitowanie wzniosłości ..... 1

## Szkice

*Teresa Kostkiewiczowa* Odległe źródła refleksji o wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke'em ..... 5

*Maria Janion*
*Maria Żmigrodzka* Gorzkie arcydzieło ..... 14

*Maria Cieśla-Korytowska* O wzniosłości *Dziadów* ..... 24

*Magdalena Popiel* LAOKOON, czyli o granicach wzniosłości w prozie Stanisława Przybyszewskiego ..... 50

*Dorota Głowacka* Wzniosła tandeta i *simulacrum*: Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach ..... 72

*Mieczysław Porębski* Górni i durni ..... 92

## Roztrząsania i rozbiory

*Marek Zaleski* Książka z ruin ..... 102

*Dobrochna Ratajczakowa* Wyspiański ..... 106

*Marian Stala* Prywatna summa przygód Nowej Fali ..... 121

*Agnieszka Kluba* Metafora ograniczona? ..... 126

*Dorota Heck* Dlaczego nie mogę patrzeć na wiersze Różewicza ..... 133

## Glosy

*Maria Prussak* „Społeczeństwo! Oto tortury najsroższe" ..... 139

*Rolf Fieguth* O kategorii „wzniosłości" u Wiaczesława Iwanowa (tłum. Agnieszka Korniejenko) .... 148
*Tomasz Gryglewicz* Czy awangarda jest wzniosła..... 163

## Prezentacje

*Jean-François Lyotard* Wzniosłość i awangarda (tłum. Marek Bieńczyk)..... 173

## Rozmowy

*Ewa Domańska* Od postmodernistycznej narracji do po-postmodernistycznego doświadczenia. Rozmowa z Franklinem R. Ankersmitem..... 190

## Przechadzki

*Andrzej Turowski* Art–piegè Tadeusza Kantora..... 210
*Jan Balbierz* George Steiner, krytyk epoki po-słowia ..... 216
*Iwona Misiak* Dzieciństwa, powroty, choroby..... 221
*Tomasz Woźniak* I ty możesz zostać mistykiem ..... 228
*Andrzej Chojecki* Gdy mówi mowa..... 233
*Dobrosława Świerczyńska* Wolność dupce w swej chałupce (Językowe gry przysłowiowe) ..... 240

## Archiwalia

*Witold Gombrowicz* My i styl (tłum. Ireneusz Kania)..... 250
*Edmund Husserl* List do Hugo von Hofmannsthala (tłum. Piotr Bukowski)..... 255
*Czesław Miłosz* List do Jerzego Andrzejewskiego... 259

*Warunki prenumeraty na rok 1996:*
Roczna prenumerata krajowa: **25 zł** (250 000 zł) (6 numerów)
Roczna prenumerata zagraniczna:
- kraje komunistyczne i postkomunistyczne: **40 zł** (400 000 zł) (pocztą zwykłą)
- inne kraje świata: **42 USD** (pocztą lotniczą).
Cena pojedynczego egzemplarza - **7 USD**.
Wpłaty prosimy kierować na konto: Instytut Badań Literackich PAN, „Teksty Drugie", PBK XIII O/Warszawa, nr 370044-3489, z podaniem dokładnego adresu nadawcy.
Istnieje także możliwość opłacenia prenumeraty dolarowej czekiem, który prosimy kierować na adres Redakcji.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach OR PAN

| | |
|---|---|
| Warszawa | Pałac Kultury i Nauki |
| Lublin | ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5 |
| Poznań | ul. Mielżyńskiego 27/29 |
| Katowice | ul. Bankowa 11 |
| Kraków | ul. Św. Marka 22 |

oraz w księgarniach:

| | |
|---|---|
| Warszawa | Główna Księgarnia Naukowa im. Bolesława Prusa, Krakowskie Przedmieście 7 |
| Białystok | „Liber" Księgarnia Uniwersytecka, Krakowskie Przedmieście 24 |
| Bydgoszcz | Księgarnia „Odeon", ul.Hoża 19 |
| Katowice | Księgarnia „Akcent", ul. Rynek Kościuszki 17 |
| | Księgarnia „Bestseller", ul. Jezuicka 8/10 |
| | Księgarnia Wolnego Słowa, ul. 3 Maja 31 |
| | Księgarnia „Libella", ul. Francuska 12 |
| Kraków | Księgarnia „Znak", ul. Sławkowska 1 |
| Łódź | Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna 19 |
| Opole | Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18 |
| Poznań | Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102 |
| Rzeszów | Księgarnia Akademicka, ul. Matejki 12 |
| Szczecin | Księgarnia „Bestseller", ul. Wrocławska 16 |
| Wrocław | Księgarnia Akademicka „Libra", ul. Towarnickiego 3 |
| | Księgarnia „Scriptum", ul. Mazurska 26 |
| | Księgarnia Ossolineum, Rynek 6 |
| | Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, pl. Nankiera 15 |
| Wiedeń | Polnische Buchhandlung - Księgarnia Polska, 1070 Wien, Burggasse 22 |

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, ul. Nowolipie 9/11, Warszawa, tel. 635 96 95. Bieżące numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129.
**„Teksty Drugie"** są kontynuacją dwumiesięcznika **„Teksty"** wydawanego w latach 1972 -1981 i zawieszonego w stanie wojennym.

**Wydanie numeru na zlecenie Instytutu Badań Literackich PAN - Wydawnictwo Przedświt, Warszawa, Al. Ujazdowskie 16/49, tel. 621 67 64.**
**Druk: *TEBO* ul. Jaśminowa 9, Michałowice k/Warszawy tel./fax 753 60 86**
**Numer zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki.**

## W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

*Stanisław Balbus*
Eros w Rzece Heraklita
*Kazimierz Bartoszyński*
Dwa modele powieści. Eco i Kundera
*Jan Błoński*
I cóż dalej, dziwna monado
*Włodzimierz Bolecki*
Teksty i głosy. Z zagadnień poetyki modernizmu
*Przemysław Czapliński*
Wątpliwe rozstanie z utopią
*Jerzy Jarzębski*
Kicz jest w nas. Gombrowicza romans z kiczem
*Roman Koropecki*
Konstrukcje homoseksualizmu
w „Dzienniku" Jana Lechonia
*Ewa Kraskowska*
Niebezpieczne związki.
Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej
*Jacek Leociak*
Okno w getcie
*Zdzisław Łapiński*
Nowoczesność filozofów i poetów
*Ryszard Nycz*
Poetyka epifanii a modernizm
(od Norwida do Leśmiana)

ISSN 0867-063